

Bernard van Orley

ROUGE-CLOÎTRE
ET LA FORÊT DE SOIGNES
AU XVI^e SIÈCLE



Auderghem
Oudergem



CENTRE D'ART
DE ROUGE-CLOÎTRE
KUNSTCENTRUM
VAN HET ROOD KLOOSTER



urban
.brussels



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet



Rouge-Cloître dans la tapisserie du *Mois de juillet* dans *Les Chasses de Charles Quint*

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage



Atelier de Bernard van Orley (vers 1488-1541), dessin du *Mois de juillet*, INV20151-recto

À l'occasion du 450^e anniversaire de la mort du peintre bruxellois Pieter Bruegel (c. 1525-1569), les institutions culturelles de la capitale célèbrent conjointement cet artiste et Bruxelles au XVI^e siècle. Dans ce cadre, l'exposition monographique *Bernard van Orley. Bruxelles et la Renaissance* a été réalisée par BOZAR en collaboration avec les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et les Musées royaux d'Art et d'Histoire.

L'exposition du Centre d'Art, connexe à celle susmentionnée, évoque quelques pages de l'histoire du site monastique de Rouge-Cloître à l'aube du XVI^e siècle, situé dans la région éponyme, à Rouge-Cloître, aux abords de la forêt de Soignes.

Si son récit prend vie dès le XIV^e siècle, Rouge-Cloître connaît au tournant du XVI^e siècle une période de prospérité à l'instar de l'industrie textile à Bruxelles. Parmi les grands mécènes du premier quart du XVI^e siècle, figure Marguerite d'Autriche (1480-1530) – régente des Pays-Bas – et tante de l'empereur Charles Quint (1500-1558) – dont le rôle fut déterminant en faveur de la promotion des arts. Aujourd'hui, les collections habsbourgeoises constituent un héritage de plus de 500 ans et témoignent d'un savoir-faire remarquable. C'est dans ce contexte que l'on chargea le peintre officiel de la Cour, Bernard van Orley, de réaliser les cartons de tapisserie pour le tissage de la tenture des *Chasses de Charles Quint* – jusqu'à présent connue sous le nom de *Chasses de Maximilien*.

L'exposition s'articule autour de quatre thématiques distinctes : Dr Véronique Bücken, co-commissaire de l'exposition monographique susmentionnée et cheffe de section peinture ancienne (MRBAB), présente le programme iconographique de la tenture, ainsi que la genèse de l'œuvre, c'est-à-dire, les circonstances de la commande et son contexte. L'auteur décrit les douze tapisseries dont le *Mois de juillet* : Rouge-Cloître y est représenté et constitue la plus ancienne vue du prieuré.

Un second volet, réalisé par Cecilia Paredes, collaboratrice scientifique (ULB), attachée à la Direction Patrimoine culturel (BUP) et Martin Tanghe, professeur émérite (ULB), analyse les représentations particulièrement détaillées des cadres sylvestre et floristique. L'omniprésence de la nature marque les compositions de façon exceptionnelle. En outre, ces portraits de végétaux font écho à la naissance d'une science nouvelle – la botanique – et à la parution de ses premiers traités. La variété et la précision des représentations font de ces tapisseries une référence botanique à plus d'un titre.

Au travers d'un troisième axe, Patrice Gautier, archéologue (MRAH), pose les jalons d'une réflexion archéologique basée sur la représentation du prieuré dans le dessin confrontée aux données du terrain. Les chantiers successifs modifièrent définitivement la silhouette du cloître primitif aux XV^e et XVI^e siècles.

Le dernier volet met la lumière, au travers d'une analyse stylistique de Valentine Hendriks, docteure en histoire de l'art et archéologie et chargée de cours à l'ULB, sur l'influence artistique de l'un des habitants du monastère : le frère et peintre gantois Hugo van der Goes. À sa mort en 1482, le peintre lègue un héritage artistique impressionnant en intégrant dans sa peinture des conceptions nouvelles qui marqueront profondément le vocabulaire artistique des œuvres de Bernard van Orley.

Rouge-Cloître possède la particularité d'être un site aux patrimoines multiples : naturel, historique, artistique et archéologique. L'ensemble de ces patrimoines conjugués, bien que distincts, constitue la clé de voûte de cette contrée bruxelloise d'exception. Nous espérons que la présente contribution fasse encore davantage apprécier ce lieu et permette d'apporter quelques perspectives nouvelles à la découverte de son passé.

Olivia Bassem, *Historienne de l'art*
Centre d'Art de Rouge-Cloître
Commune d'Auderghem



Mois de mars (Bélier), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,40 x 7,50 m, OA7314



Mois d'avril (Taureau), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,43 x 5,85 m, OA7315



Mois de septembre (Balance), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,40 m x 5,63 m, OA7320



Mois d'octobre (Scorpion), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,36 m x 5,73 m, OA7317



Mois de mai (Gémeaux), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,50 x 5,85 m, OA7316



Mois de juin (Cancer), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,20 x 5,82 m, OA7321



Mois de novembre (Sagittaire), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,42 x 5,67 m, OA7322



Mois de décembre (Capricorne), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,44 x 6,05 m, OA7323



Mois de juillet (Lion), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,30 x 5,70 m, OA7318



Mois d'août (Vierge), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,55 x 6,80 m, OA7319



Mois de janvier (Verseau), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,34 x 5,80 m, OA7324



Mois de février (Poissons), Les Chasses de Charles Quint, c. 1531 - 1533, 4,40 x 6,48 m, OA7325

Les Chasses de Charles Quint¹

Dr Véronique Bücken

Cheffe de section peinture ancienne,
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

La tenture des *Chasses de Charles Quint* est une des plus riches et des plus prestigieuses jamais tissées dans les ateliers bruxellois durant la première moitié du XVI^e siècle. Conçue par le peintre bruxellois Bernard van Orley (vers 1488-1541), elle illustre, en douze tapisseries, les étapes successives de la chasse au faucon, au cerf et au sanglier dans des endroits précis de la forêt de Soignes. Les signes du zodiaque placés dans les bordures supérieures lient les scènes aux douze mois de l'année. La tenture a longtemps porté le titre de *Chasses de Maximilien* en référence à l'empereur Maximilien I^{er} dont on pensait reconnaître le portrait dans la tapisserie du mois de *Décembre*. Aujourd'hui, on a identifié plus justement Charles Quint et son frère Ferdinand dans les portraits royaux visibles à plusieurs endroits².

Iconographie³

La tapisserie du mois de *Mars* ouvre la série conformément au calendrier julien alors utilisé à Bruxelles. Figurant le départ pour la chasse, elle situe d'emblée le contexte de l'ensemble par un portrait équestre grandeur nature de l'empereur Charles Quint dans le parc de la Warande, derrière le palais du Coudenberg qui domine Bruxelles et ses principaux monuments.

Vient ensuite *Avril* et le rassemblement de la meute devant la vénerie impériale de Boitsfort. Une élégante jeune femme vue de dos tient un faucon sur son poing levé. Elle chevauche sa monture sur une sambue, une selle lui permettant de garder les deux jambes du même côté, dans une position décente mais instable, son cheval étant guidé par un valet à pied. *Mai* montre la halte des veneurs et les apprêts du repas sur les hauteurs d'Auderghem d'où l'on distingue au loin les tours de l'Hôtel de Ville de Bruxelles

et de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule. Suivent *Juin* et le repas rassemblant Charles Quint et son frère Ferdinand avant la chasse au cerf ;

Juillet où chasseurs et valets, devant le prieuré de Rouge-Cloître, font « rapport » sur les animaux dont ils ont relevé la trace ; *Août* et la course des limiers ayant lancé les cerfs près des étangs du *Steenput* à Dworp⁴, au sud de Bruxelles, où le prieuré de Sept Fontaines possédait un moulin ; *Septembre* et le « bat-l'eau », soit la capture du cerf qui tente désespérément de s'échapper en se jetant à l'eau, dans les étangs du prieuré de Groenendael ; *Octobre* et la curée, c'est-à-dire la distribution des os et des entrailles en récompense à la meute, devant la maison aux palissades à Boendael, d'où l'on aperçoit le clocher de l'église de Watermael. Dans le fond, on distingue une chasse aux toiles, une technique qui consistait à déployer plusieurs centaines de mètres de toile pour canaliser le gibier vers un espace clos, appelé l'acourre, où il était mis à mort dans un face à face spectaculaire avec les chasseurs. *Novembre* inaugure la chasse au sanglier par un nouveau rassemblement des chasseurs autour des feux traditionnels (pour la cuisine, les seigneurs, les valets et les chiens) et une collation dans la forêt. *Décembre* montre l'archiduc Ferdinand s'apprêtant à tuer le sanglier d'un coup d'estoc tout en maîtrisant sa monture qui se cabre. La scène se déroule près du village de La Hulpe, dont on devine au loin l'église Saint-Nicolas. La chasse s'achève en *Janvier* par la flambée du sanglier devant le château de Tervueren, relais de chasse des Habsbourg. Au second plan, la hure et le pied sont offerts en signe de respect à un haut personnage.

Février clôt le cycle par une représentation allégorique et moralisatrice, tirée d'un célèbre traité de chasse du XIV^e siècle : *Les livres du roy Modus et de la reyne Ratio* d'Henri de Ferrières publié entre 1354 et 1376. Les chasseurs rendent hom-

Détail - *Mois de février (Poissons)*,
Les Chasses de
Charles Quint,
c. 1531-1533
4,40 x 6,48 m



© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

¹ Ce texte s'appuie sur plusieurs contributions rassemblées dans le catalogue de l'exposition *Bernard van Orley. Bruxelles et la Renaissance*, Bruxelles, BOZAR, 20/02-26/05/2019.

² Checa 2010, p. 131 ; Billen, Van Sprang 2015 ; Buchanan 2015, p. 139-140.

³ Balis *et al.* 1993, p. 80-122 et Buchanan 2015, p. 143-155.

⁴ Le lieu avait été identifié comme les étangs de la « Patte d'Oie » près de Groenendael. L'inscription De Steenput au revers du dessin conservé à Washington, apparu sur le marché de l'art en 1996, permet de situer correctement la scène au lieu-dit de Steenput à Dworp.

Détail -
Gaston Phébus,
Livre de la chasse,
ms français 616,
fol. 77r



© BnF

mage à Modus et Ratio, symboles de la « manière » et de la « raison », autrement dit de la pratique et de la théorie qui président à l'art de la chasse. Le couple royal trône devant une statue de Diane, déesse de la chasse, foulant aux pieds l'oisiveté et la gourmandise. La salle est largement ouverte sur le palais du Coudenberg, vu depuis la cour des Baillies (actuelle place Royale) bordée à gauche par l'*Aula Magna* et à droite par l'ancienne église Saint-Jacques-sur-Coudenberg.

Les douze tapisseries décrivent avec précision les diverses façons de chasser à la Cour de Bruxelles, tout au long de l'année. La chasse était par excellence une activité courtoise, réservée à la noblesse en temps de paix. À cet égard, elle faisait l'objet depuis longtemps de traités où elle était décrite comme un art. *Le livre de la Chasse* de Gaston Phébus (1331-1391), comte de Foix et Béarn, véritable *best-seller* du genre, a très probablement servi de source écrite pour les sujets décrits dans les tapisseries. La forêt de Soignes, domaine de chasse de la cour de Bruxelles, y est détaillée avec une précision topographique peu habituelle, dans toute son étendue et jusqu'à ses confins les plus éloignés, de Tervueren à Dworp et de Bruxelles à La Hulpe. En parcourant l'ensemble du territoire, la campagne de chasse offrait l'occasion de marquer l'emprise du prince qui s'approprie l'espace.

Pour la noblesse du XVI^e siècle, la chasse était, en temps de paix, une composante essentielle du vivre noblement comme l'était l'art de la ba-

taille en temps de guerre. Exercice physique qui entretenait le corps, occasion de magnificence, démonstration de puissance et affirmation du pouvoir seigneurial sur un territoire, la chasse constituait un sujet de choix pour une tenture d'apparat visant à glorifier son destinataire. Associées à la *Bataille de Pavie*⁵, une autre tenture tout aussi prestigieuse qui relatait la victoire de Charles Quint sur François I^{er} et la capture de ce dernier à Pavie, les *Chasses de Charles Quint* constituaient le volet d'un diptyque à la gloire de l'Empereur et des Habsbourg.

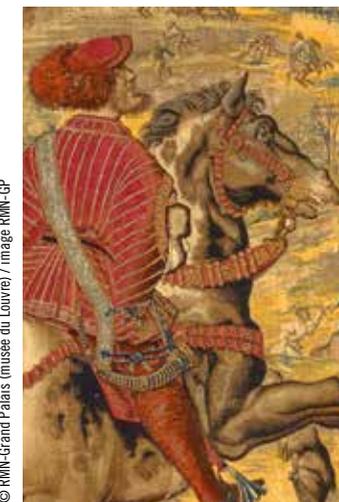
Tissage

Huit des douze tapisseries de la série portent, dans le liséré rouge de la bordure, la marque du tapissier Willem Dermoyen ainsi que le double B imposé par la ville de Bruxelles à partir de mai 1528 comme garantie de qualité⁶. La représentation très détaillée du palais du Coudenberg sur la tapisserie de *Mars*, où la chapelle est coiffée d'un toit de chaume et où ne figure pas la galerie qui sera construite par Marie de Hongrie à partir de 1533, permet de situer assez précisément l'exécution de la tenture entre 1528 et 1533.

Dès 1604, Karel van Mander, le premier biographe des peintres flamands, signalait que Bernard van Orley avait peint pour l'empereur plusieurs chasses qui se déroulaient dans les bois autour de Bruxelles et qui furent tissées en tapisseries très précieuses. Il indiquait ainsi tant le concepteur de la série que son destinataire. En effet, les emblèmes de Charles Quint apparaissent à divers endroits de la tenture : sur les rênes du cheval de l'empereur dans *Mars*, sur le collier du chien attaqué par le sanglier dans *Décembre* et sur la nappe damassée du repas de *Juin*. La qualité du destinataire justifie le luxe incomparable de ces tapisseries, tissées de laine et de soie et rehaussées d'une abondance de fils d'argent et d'or, ces derniers étant parfois travaillés en relief par la technique rare et réservée aux commandes les plus prestigieuses, du « crapautage ». En

⁵ Sur cette tenture, voir Spinosa *et al.* 1999.

⁶ Delmarcel in New York 2002, p. 329-337.



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / image RMN-GP

Détail -
Mois de mars
(Bélier),
Les Chasses de
Charles Quint,
c. 1531-1533,
4,34 x 5,80 m



Johannes Werix (attribué à), *Bernard van Orley*, gravure de Dominique Lampson, *Pictorum aliquot...* Antwerpen, 1572, pl. 6

l'absence de documents, on ne sait pas si Charles Quint prit part à la commande de la tenture ou s'il la reçut en cadeau.

Le peintre inventeur

Bernard van Orley⁷ est une figure dominante de la peinture à Bruxelles dans la première moitié du XVI^e siècle. On possède peu d'informations sur sa jeunesse. Il naquit à Bruxelles vers 1488 et fut très probablement formé, comme le voulait alors l'usage, dans l'atelier de son père Valentin, où il fut marqué par la tradition des Primitifs flamands. Dans un premier temps, Van Orley se signale comme peintre de retables mais c'est en qualité de portraitiste qu'il entre au service de la Cour de Marguerite d'Autriche en 1518. À partir de 1520, l'art de Van Orley va évoluer profondément sous l'influence conjuguée des modèles italiens et d'Albrecht Dürer⁸. Grâce au milieu cosmopolite de la Cour de Marguerite, il côtoie quantité d'artistes étrangers dont l'Italien Jacopo de Barbari et le sculpteur allemand Conrad Meit. La rencontre entre Van Orley et Dürer, qui eut lieu à Bruxelles entre le 27 août et le 3 septembre 1520, constitue un moment clé dans l'évolution du peintre, qui va le marquer durablement. D'autre part, dès les premières décennies du XVI^e siècle, de prestigieuses compositions, dues aux artistes italiens les plus novateurs, arrivent en nombre à Bruxelles sous forme de dessins et de cartons monumentaux servant de modèles pour des tapisseries. Sans avoir jamais voyagé dans la Péninsule, Van Orley découvre directement le style de Raphaël et ses élèves grâce aux *Actes des Apôtres*, dix cartons de grande envergure pour des tapisseries destinées à la chapelle Sixtine. Par le même truchement, des compositions aussi célèbres que le *Portement de Croix* dit *Spasimo di Sicilia* de Raphaël ou

la *Cène* de Léonard de Vinci lui deviennent familières. La présence à Bruxelles de Tommaso Vincidor, l'élève de Raphaël chargé de superviser les tissages, lui permet d'étudier bien d'autres cartons encore tels ceux des tentures de la *Scuola Nuova* ou des *Jeux d'Enfants* directement dérivés de Raphaël.

Par son extraordinaire capacité à intégrer les apports italiens et allemands à la tradition flamande, Van Orley crée un style très novateur qui va rencontrer le goût international de la Cour et servir le dessein des Habsbourg en forgeant des images aptes à refléter leur puissance. De son côté, la Cour lui offre l'opportunité de transposer à grande échelle, dans les arts d'apparat que sont la tapisserie et le vitrail, les solutions formelles imaginées initialement pour des œuvres de dimensions plus restreintes. Van Orley va peu à peu déléguer l'exécution des peintures qu'il confie aux membres de son atelier et se consacrer à la réalisation de projets prestigieux destinés aux plus hautes autorités, produisant des œuvres époustouflantes de nouveauté, de hardiesse et de luxe. La tenture des *Chasses*, associée à *La Bataille de Pavie*, illustre ce succès en donnant une image parfaitement accomplie de l'aristocratie habsbourgeoise saisie dans les occupations les plus représentatives de sa haute noblesse et de son pouvoir.

On conserve deux séries de dessins en rapport avec les tapisseries des *Chasses*⁹. La première série, incomplète, compte six dessins répartis entre les Musées de Leyden, Budapest, Berlin, Copenhague et Washington, qui sont tous rehaussés de lavis de couleurs. Il s'agit de projets exécutés par Van Orley lui-même, pour être montrés au commanditaire ou au destinataire des tapisseries. Des inscriptions permettent de reconnaître les lieux de la forêt de Soignes qui sont fidèlement dessinés. Dès cette étape précoce du processus créatif, il importait de situer les épisodes de chasse dans des lieux précis où Charles Quint avait l'habitude de chasser. Une telle précision topographique indique que la fonction de ces dessins ne se limitait pas à fournir une vision d'ensemble mais devait aussi séduire un commanditaire, ou un destinataire, qui pouvait y reconnaître les bâtiments emblématiques de son vaste domaine de chasse.

La conception

Une deuxième série de dessins compte douze feuilles, conservées au Louvre et réalisées au pinceau et au lavis bleu gris, probablement par un membre de l'atelier de Van Orley et sous sa supervision. Ces dessins, gardés dans l'atelier, pouvaient servir de base à la réalisation des cartons et offraient aussi un répertoire de modèles où puiser l'inspiration pour de futures commandes.

9 Balis *et al.* 1993, p. 60-71 ; Buchanan 2015, p.139.

⁷ Pour une biographie actualisée de Bernard van Orley, voir Galand 2013, p. 35-84.

⁸ Sur le développement stylistique de Van Orley, voir Ainsworth 1990, Ainsworth 2006 et Galand 2013, p. 105-129.



↑
Détail -
Mois de mars
(*Bélier*),
Les Chasses de
Charles Quint,
c. 1531-1533,
4,34 x 5,80 m

↗
Titien
(Tiziano Vecellio),
*L'empereur Charles
Quint à Mühlberg*,
1548, 3,35 x 2,83 m

Aucun dessin n'aborde l'étude des bordures ni des signes du zodiaque ni même des éléments de faune et de flore ou des portraits, pourtant tellement importants dans les tapisseries. Ces détails ont dû être élaborés séparément avant la réalisation finale des cartons à échelle. En tant que portraitiste des Habsbourg, on peut supposer que Van Orley a pris en charge la mise au point des effigies de l'empereur et de son frère. Pour les plantes et les animaux, en revanche, l'artiste a fait appel à un spécialiste, sans doute le peintre Tons mentionné dans les sources anciennes comme collaborateur¹⁰.

Une image novatrice du pouvoir impérial

En ouvrant la série des *Chasses* par un portrait grandeur nature de Charles Quint devant sa ville et son palais, lieu d'où rayonne son pouvoir sur le monde, Van Orley crée une image extraordinaire à plus d'un titre. Il opte pour un portrait équestre, chargé de références à la statuaire an-

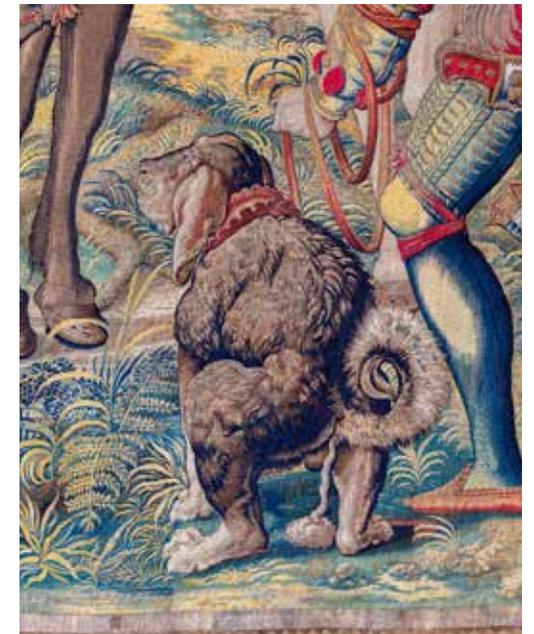
¹⁰ Balis *et al.* 1993, p. 71-78.

tique et riche des précédents formels et idéologiques italiens et allemands. Mais en choisissant un cheval cabré, Van Orley se montre véritablement novateur. Répandu depuis la fin du Moyen Âge sur les monnaies, les médailles et les sceaux ainsi que, dans une moindre mesure, dans la gravure, ce mouvement farouche du cheval, transposé à grande échelle, impulse une dynamique nouvelle à l'image du roi et souligne la pugnacité dont il est capable pour maîtriser sa monture et, par analogie, son gouvernement. La formule du cheval cabré sera reprise par Titien dans le *Portrait équestre de Charles Quint à Mühlberg* réalisé en 1548, et connaîtra au siècle suivant une immense fortune tant en peinture qu'en sculpture.

Dans les douze épisodes des *Chasses*, Van Orley magnifie les activités de l'empereur dans des lieux reconnaissables. À la conception globale d'un espace unifié, il joint quantité de références précises, de détails descriptifs et de physionomies personnalisées qui, par-delà la vision générale, encourage le regard à scruter chaque partie en quête de l'anecdote, de la référence savante, de la particularité locale. Les différentes étapes de la chasse, doublées d'une véritable galerie de portraits de chiens et de chevaux, fourmillent de détails anecdotiques dans la restitution des costumes, des broderies, des objets, des orfèvreries. Au luxe extrême de la cour se mêlent les physionomies populaires et presque grimaçantes des piqueurs et les détails quotidiens, parfois triviaux, tel le chien qui défèque au premier plan de *Juillet*.

Dans ce contexte, le motif antiquisant de la frise marine de la bordure inférieure, peu courant dans la tapisserie bruxelloise, intrigue et a longtemps été mal compris. Ce répertoire avait été utilisé par Raphaël pour orner les Loges du Vatican. Il est possible que Van Orley en ait pris connaissance par l'intermédiaire de dessins apportés à Bruxelles par Vincidor. Les tritons et les néréides renvoient tant à la guerre

Détail -
Mois de juillet
(*Lion*),
Les Chasses de
Charles Quint,
c. 1531-1533
4,30 x 5,70 m



qu'à la prospérité de la paix. Par leur caractère ombrageux, les tritons incarnent les thèmes guerriers, tandis que l'harmonie qui existe entre les néréides et la nature évoque l'abondance et la fertilité.

On sait que Van Orley avait prévu des bordures similaires pour les tapisseries de *La Bataille de Pavie*. On comprend dès lors combien l'association d'un cortège de dieux marins aux campagnes de guerre d'une part – *La Bataille de Pavie* – et d'autre part aux activités de paix exercées dans une nature généreuse – *Les Chasses de Charles Quint* – s'avère bien choisie pour ces deux séries de tapisseries, même si sa signification ne devait être comprise que par un très petit nombre d'érudits. Le traitement monochrome de la frise fournit en outre à Van Orley l'occasion de prouver sa virtuosité. Une telle réussite ne peut se concevoir sans l'apport d'un concepteur de programme ni sans le savoir-faire d'artisans chevronnés capables de restituer par le tissage toutes les nuances du bronze feint. Grâce à leurs bordures, véritables cadres en trompe-l'œil, les tapisseries fonctionnent comme des fenêtres ouvertes sur le théâtre de la chasse, spectacle de la puissance de Charles Quint et de sa famille.

Jean-Baptiste Madou,
Bernard van Orley
accompagnant
Charles Quint à la
chasse, *Scènes de
la Vie des Peintres
de l'école flamande
et hollandaise*,
lithographie,
31,5 x 42,6 cm,
Société des beaux-
arts, Bruxelles, 1842



© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

Détail de la bordure
*Mois de juillet
(Lion)*,
Les Chasses de
Charles Quint,
c. 1531-1533,
4,30 x 5,70 m

Bibliographie

- M. Ainsworth, « Bernart van Orley. Peintre-Inventeur », in *Studies in the History of Art*, 24, 1990, p. 41-62.
- M. Ainsworth, Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices, in M. Faries (éd.), *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*, Turnhout, 2006, p. 99-118.
- A. Balis, K. De Jonge, G. Delmarcel, A. Le Fébure, *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993.
- C. Billen, S. Van Sprang, « Les Chasses de Maximiliens parlent en français : réévaluation d'une tenture à la gloire des Habsbourg », in E. Couzet-Pavan, J.-C. Maire Vigueur (dir.), *L'art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250 - vers 1500)*, Rome, 2015, p. 283-304.
- I. Buchanan, *Habsburg Tapestries*, Turnhout, 2015.
- V. Bücken, I. De Meüter (dir), *Bernard van Orley, cat. exp.* «Bernard van Orley (1488 - 1541). Bruxelles et la Renaissance», Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (BOZAR), 20/02 - 26/05/2019.
- F. Checa, *Trésor de la couronne d'Espagne. Un âge d'or de la tapisserie flamande*, Bruxelles, 2010.
- A. Galand, *The Flemish Primitives VI. The Bernard van Orley Group. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussels, 2013.
- Th. Campbell (éd.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York, Metropolitan Museum of Art, 12/3 - 19/6 2002.
- N. Spinosa et al., *La bataille de Pavie*, Paris, 1999.

Promenade botanique dans les tapisseries

Dr Cecilia Paredes

Collaboratrice scientifique (ULB),
Direction Patrimoine culturel (BUP)

Martin Tanghe

Professeur émérite de l'Université libre de Bruxelles

Les tapisseries des *Chasses* (1528-1530) présentent avec une grande précision topographique les principaux sites prisés par la Cour lors des chasses menées en forêt de Soignes (fig. 1). Lisières, clairières, sous-bois, prairies, collines boisées et vallées humides y forment un paysage forestier qui se déroule sur environ 50 mètres de long¹. La conception de ce décor sylvestre, unique en son genre, a été attribuée au peintre Jan Tons II, collaborateur et parent de Bernard van Orley, désigné quant à lui comme principal auteur des compositions.

Une image de la forêt

De précédentes études² ont montré que les plantes qui forment le cadre végétal des scènes de chasse et autres activités sylvestres sont dépeintes avec un réalisme saisissant qui trahit une observation aigüe de la nature doublée d'une compréhension du monde végétal dans son environnement. On a discerné dans les tapisseries plus d'une soixantaine de plantes, desquelles 42 espèces peuvent être formellement reconnues³. Les plantes appartiennent à la flore sauvage et indigène de la région brabançonne où l'on peut les observer de nos jours. Les tapisseries transmettent donc aux Bruxellois l'image de leur forêt périurbaine telle qu'elle était il y a 500 ans. Les plantes y apparaissent de surcroît regroupées suivant leurs associations naturelles, caractéristiques des conditions de sol reconnues en forêt de Soignes.

1 À l'exception de la dernière, toutes les compositions se prêtent à une lecture botanique.

2 Martin Tanghe, *La Flore de la Forêt de Soignes d'après les tapisseries des « Chasses de Maximilien »*, Adoxa, n° 67, février 2011, p. 1-11.

3 Leur identification repose sur des caractères systématiques évidents et de préférence corrélés, comme les fleurs, les fruits, la disposition et la forme des feuilles, le port de la plante, etc.

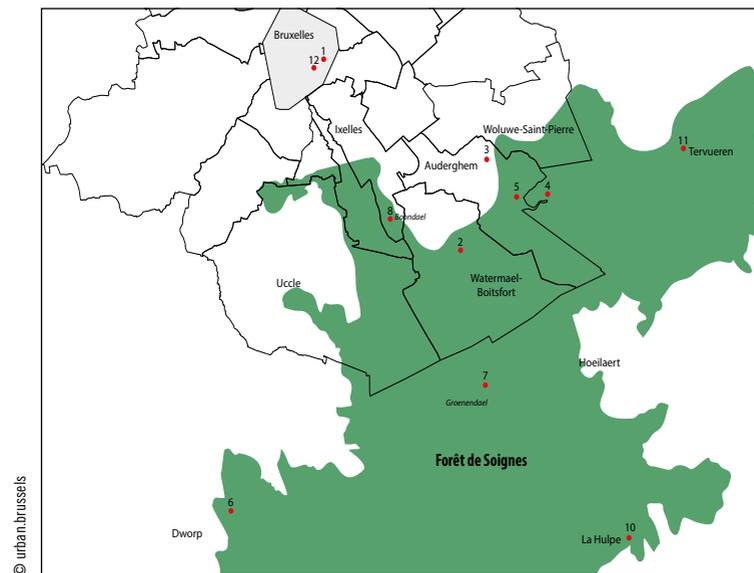


Fig. 1
Carte extraite de
*Sur les traces de
Bernard van Orley.
Itinéraire d'un
peintre bruxellois
de la Renaissance*,
Service public
régional Bruxelles
Urbanisme et
Patrimoine, 2019,
p. 60

Autrement dit, il apparaît que l'œuvre reflète dans une certaine mesure la réalité phytogéographique⁴.

Notre contribution se centre également sur le cadre de verdure. Il s'agit cette fois de questionner le caractère réaliste de sa représentation dans les contextes artistique et scientifique de l'époque afin de prendre toute la mesure de son caractère exceptionnel. L'extraordinaire matérialité du décor végétal est portée par plusieurs facteurs. Elle s'inscrit d'une part dans une tradition iconographique propre au médium, la tapisserie ; elle correspond à un éveil pictural au dessin d'après nature et elle est redevable, à notre avis, de la diffusion toute récente des savoirs botaniques. C'est dans ce contexte que nous souhaitons inscrire cette petite excursion qui nous mènera des profondeurs de la forêt à l'intimité de l'atelier de tapisserie.

La flore dans les *Chasses*

Dans le cadre de cette exposition, nous prêterons une attention particulière à la cinquième composition : le *Mois de juillet*, représentant un

4 Les compositions proposent parfois des associations et des incohérences sur le plan phénologique, c'est-à-dire que certaines plantes sont représentées dans des états de floraison relevant de saisons distinctes sur une même composition (Tanghe 2011, p. 4).

Fig. 2
Composition floristique de la tapisserie du *Mois de juillet* (Lion):

1 chêne pédonculé (*Quercus robur*) ;
2 hêtre (*Fagus sylvatica*) ; 3 ronce¹ ;
4 lierre (*Hedera helix*) ; 12 frêne élevé (*Fraxinus excelsior*) ;
13 clématite fausse-vigne (*Clematis vitalba*) ;
14 anémone sylvie (*Anemone nemorosa*) ;
17 bouleau verruqueux (*Betula pendula*) ;
21 surelle (*Oxalis acetosella*) ;
26 iris jaune (*Iris pseudacorus*) ;
28 bryone (*Bryonia dioica*) ;
29 pervenche (*Vinca minor*) ; 30 molène ou bouillon blanc à petites fleurs (*Verbascum thapsus*) ;
31 gaillet (*Galium sp.*) ; 35 benoîte (*Geum urbanum*) ;
42 fraisier sauvage (*Fragaria vesca*)



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

épisode des *Chasses* aux abords de Rouge-Cloître. Arbres, lianes, herbes volubiles grimpantes, lichens, sous-arbustes, herbes des sous-bois, plantes de clairière ou de friche, ou encore plantes héliophytes ou subaquatiques... on dénombre dans cette seule composition au moins 16 espèces reconnaissables⁵ (fig. 2).

Il est difficile de ne pas remarquer en premier lieu le majestueux chêne qui dresse un tronc droit et imposant au centre de la composition tandis que ses robustes branches se développent sur toute la largeur. Les rameaux couverts du feuillage polylobé caractéristique de l'espèce laissent ci et là apparaître quelques glands reproduits avec minutie. Le chêne est omniprésent dans les tapisseries. Peut-être est-ce dû au fait que la plupart des activités de chasse se déroulent à l'orée ou dans des clairières où la lumière favorise sa croissance⁶. On repère les chênes à l'avant-plan de toutes les compositions. Leurs troncs y sont pris d'assaut par diverses plantes grimpantes qui sont particulièrement détaillées. C'est le cas par exemple pour le spécimen qui, dans le *Mois de mai*, abrite les ébats d'un couple (fig. 3).

5 Pour une vision plus exhaustive et globale sur la composition floristique de la forêt de Soignes dans les tapisseries, voir Tanghe, 2011, p. 2-3.

6 La dominance actuelle du hêtre est le résultat de l'aménagement sylvicole de la forêt sous le régime autrichien, au XVIII^e siècle.



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

Dans la tapisserie du *Mois de juillet*, une gamme contrastée de nuances de vert et de jaune rend compte de la profondeur de la forêt et de son étendue à perte de vue, sur les hauteurs des versants du vallon du site de Rouge-Cloître. À droite, la vue s'ouvre sur le chapelet d'étangs où de multiples iris jaunes, plantes subaquatiques liées aux eaux peu profondes, cernent le bord de ceux-ci aux abords immédiats du prieuré (fig. 4).

À gauche, un bouquet de hêtres et de frênes marque la lisière d'un sous-bois. Leurs troncs élancés se perdent dans une frondaison dense qui distingue leur feuillage respectif : des feuilles ovales et légèrement crénelées pour le hêtre, des feuilles à sept folioles pour le frêne (fig. 2). Le



© Damien Debraene - Musée du Louvre

© Martin Tanghe

Fig. 3
Composition floristique de la tapisserie du *Mois de mai* (géméaux), détail de la tapisserie :

1 chêne pédonculé (*Quercus robur*) ;
3 ronce (*Rubus fruticosus s.l.*) ;
4 lierre (*Hedera helix*)
15 muguet (*Convallaria majalis*) ;
17 bouleau verruqueux (*Betula pendula*) ;
18 merisier (*Prunus avium*) ;
19 genêt à balais commun (*Cytisus scoparius*) ;
20 tamier commun ou herbe aux femmes battues (*Tamus communis*) ;
22 digitale pourpre (*Digitalis purpurea*) ;
41 jacinthe des bois (*Hyacinthoides non-scripta*)

Fig. 4
Iris jaune, L. Fuchs, *New Kreüterbuch* - détail de l'iris jaune en fleurs (*Iris pseudacorus*) dans le *Mois de juillet*, c. 1531-1533



↑
Fig. 5
Détail des bouleaux
verruqueux (*Betula
pendula*) - *Mois de
juillet*, OA7318

↗
Fig. 6
Un plant de
haricots à rames
dans la tapisserie
du *Mois de juin*,
OA7321

bouleau, que l'on reconnaît à ses branches et rameaux retombants est aussi une espèce très présente dans les compositions. Ici, leur caractère défeuillé en plein été apparaît comme une incohérence phénologique.

La ronce, également discernable malgré la distance, à la base des bouleaux, orne plus souvent le premier plan des compositions. On la retrouve par exemple dans la tapisserie du *Mois de mai* où une tige épineuse dotée de ses feuilles typiques, pentafoliées, se déroule vers le sol déjà chargé de boutons. Un spécimen en inflorescence apparaît dans la tapisserie du *Mois d'août* tandis que la composition du *Mois de janvier* expose un spécimen aux feuilles rougies et crevassées.

C'est en effet à l'avant-plan des compositions, aux pieds des veneurs et des cavaliers, que l'on peut admirer les plus beaux portraits de la flore sylvestre. Dans la tapisserie du *Mois de juillet*, se dresse ainsi à gauche, sur une hauteur de près d'un mètre de haut, un plant de bouillon blanc reconnaissable à ses larges feuilles épaisses et sa tige élevée, terminée en un épi de fleurs jaunes. Tout aussi hautes et remarquables sont par exemple les magnifiques digitales qui apparaissent dans le *Mois de mai*. Comme on l'a signalé plus haut, il convient également de considérer avec attention les plantes grimpantes qui parent plus qu'elles n'envahissent les troncs des arbres. Ainsi, dans la tapisserie du *Mois de juillet*, un lierre et une clématite fausse-vigne se disputent le tronc du chêne. À gauche, un frêne est quant à lui colonisé par une vigoureuse bryone. Similairement,

dans la tapisserie du *Mois de mai*, c'est un plant de tamier commun ou herbe des femmes battues⁷ qui s'enroule autour du chêne.

Les tapisseries du *Mois de juin* et du *Mois de novembre* font encore apparaître, très curieusement, un plant de haricots à rames, une plante récemment découverte en Amérique⁸ (fig. 6).

La flore et la tapisserie

Par rapport à d'autres formes d'expression artistique, la représentation de la flore a toujours occupé dans les tapisseries une place particulière. Les *Chasses* sont les derniers-nés d'un genre qui trouve ses racines dans la production des mille-fleurs dès la seconde moitié du XV^e siècle. Les pièces à caractère floral ou végétal étaient les plus nombreuses dans les collections princières où les inventaires les répertorient sous le terme de *Verdure*. Au début du XVI^e siècle, cette appellation recouvre plusieurs types de compositions : les pièces au fond uni et aux plats tapissés de fleurs et parfois associés à des représentations de types héraldique, allégorique, sacré ou profane⁹ (mille-fleurs), ou encore des compositions dominées par des enchevêtrements de feuillages. La très célèbre *Chasse à la Licorne*¹⁰ ou encore la suite armoriée aux armes de Charles Quint (1540) illustrent deux aspects du genre. Dans le premier tiers du XVI^e siècle, les tapisseries historiées ne sont pas en reste. Des tapis de fleurs contribuent à la distribution de l'espace entre les scènes. Une place de choix est accordée généralement au règne végétal à l'avant-plan des compositions et principalement dans les bordures. La représentation, encore hiératique et figée, des espèces végétales – chaque plant étant juxtaposé au voisin – évolue au sein de compositions paysagères d'un type nouveau qui marquent la production bruxelloise vers 1520. Certaines des compositions de Bernard van Orley pour la série de la *Passion* réalisée pour Marguerite d'Autriche sont

7 Le second nom commun vient de ce que son rhizome broyé, malaxé, bouilli et appliqué en cataplasme sur les contusions passe pour effacer celles des femmes battues.

8 Originaires de l'Amérique tropicale où elle a dû être découverte par les conquistadors européens vers la fin du XV^e ou au début du XVI^e siècle, la plante n'a été décrite pour la première fois en Europe dans la littérature botanique qu'en 1539 et n'a été mise en culture aux Pays-Bas qu'en 1542. L'écart temporel entre la date de fin de la réalisation des tapisseries en 1533 et l'attestation théorique de cette découverte, quelque six années plus tard, ouvre un questionnement quant aux ressources intellectuelles de l'artiste et laisse penser que Bernard van Orley dut probablement fréquenter les milieux érudits.

9 Il existait toutes sortes de mille-fleurs, des plus communs aux plus précieux. Ces tapisseries étaient fabriquées partout en Flandre.

10 Voir par exemple la tenture, en six pièces, conservée au Musée de Cluny, dont la datation est cependant incertaine (1485-1515).

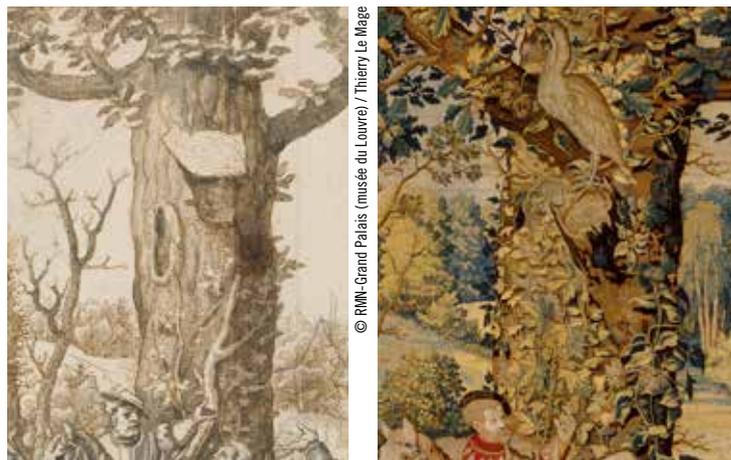
à situer parmi celles-ci¹¹. Les *Chasses* cependant renouvellent profondément la vision portée sur le monde végétal dans les tapisseries. Pour la première fois, celle-ci est intégrée dans de véritables portraits de paysages où la précision de sa représentation par le tapissier et l'échelle de celle-ci lui procurent un souffle de vie.

Dans l'atelier des tapissiers

Dans le premier tiers du XVI^e siècle, la représentation de la flore apparaît donc comme une expertise exercée de longue date dans les ateliers de tapisserie. Le réalisme de la représentation repose essentiellement sur l'habileté, à la fois technique et artistique, des ateliers de tapisserie. Le rendu des textures, formes et teintes des végétaux par les frères Dermoyen, tapissiers des *Chasses*, atteste de l'excellence du savoir-faire des ateliers bruxellois : des assemblages savants de fils de couleur donnent naissance à de vibrants herbiers textiles.

Au cours du long processus de fabrication des tapisseries, le tapissier donne vie aux modèles proposés par le ou les peintres dans les dessins préparatoires et les cartons, c'est-à-dire les maquettes consécutives et indispensables à la fabrication des pièces. Les feuillages, arbres, plantes et fleurs ne sont cependant qu'esquissés sur les dessins préparatoires (fig. 7).

Fig. 7
Comparaison des détails du dessin INV20151-recto et de la tapisserie du *Mois de juillet*, OA7318



¹¹ Voir par exemple la tapisserie du *Christ dans le Jardin des Oliviers*, Madrid, Patrimonio Nacional, série 10, inv. A. 216-5917.

Ultérieurement, lors de la réalisation du carton, maquette à échelle réelle de la tapisserie, les figures végétales dépeintes à la plume et à la détrempe évoluent, gagnent en détail et en précision notamment grâce à la couleur (fig. 8). Cette étape est donc décisive en ce qui concerne la représentation de la végétation. On peut donc considérer que le médium a contribué au développement d'une sorte de spécialisation dans ce domaine et que, en ce qui concerne la représentation de la flore, le tapissier reste, peut-être plus que pour d'autres détails de la représentation, maître du long processus qui préside à sa figuration. En 1476, une ordonnance conserve d'ailleurs aux tapissiers le droit de dessiner les plantes sur les cartons alors que pour le reste de la composition, la législation l'oblige désormais à s'en remettre au peintre¹².



Fig. 8
Détail d'une plante dans un carton de tapisserie du *Martyre de saint Paul*, vers 1530, Musée de la Ville de Bruxelles

L'éclosion de la flore dans les tapisseries des *Chasses* est entièrement soumise au processus qui vient d'être décrit. Étant donné la place centrale occupée par le règne végétal dans les compositions, il est évident qu'un ou des spécialistes ont été mobilisés à cet effet. L'analyse du caractère botanique des représentations permet d'affirmer que ces créateurs ont cependant œuvré suivant les nouveaux principes de représentation en vogue et que de nouveaux savoirs ont orienté les représentations.

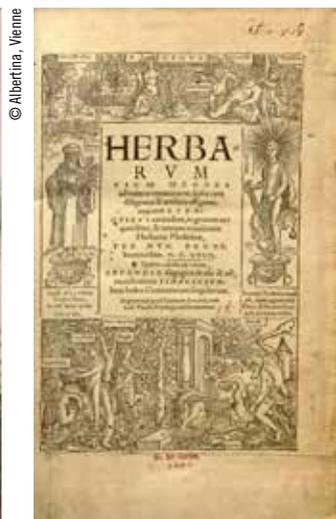
Une nouvelle illustration botanique

À la Renaissance, l'art de la représentation des plantes dans les tapisseries atteint un paroxysme bénéficiant d'un élan de réalisme qui gagne tous les domaines de l'art. L'univers floral est devenu l'objet d'un défi artistique fondé sur de nouveaux principes : sa représentation doit obéir à une observation rigoureuse *in situ*. Les artistes les plus illustres s'exercent à rendre les plantes plus vraies que nature. Le grand bouquet d'herbes peint à l'aquarelle par Albrecht Dürer en 1503¹³ illustre à merveille cette

¹² *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, éd. par Thomas Campbell (New York: Metropolitan Museum of Art, 2002), p. 134-135.

¹³ *Das Grosse Rasenstück*, aquarelle, encre et plume, 40,3 x 31 cm (1503).

→
Fig. 9
Albrecht Dürer, *Das Grosse Rasenstück*, aquarelle, encre et plume, 40,3x 31 cm (1503)



→→
Fig. 10
Page titre de l'ouvrage d'Otto Brunfels, *Herbarium vivae eicones ad naturae imitationem...*, illustré par Hans Weiditz

recherche (fig. 9). Le maître de Nuremberg y prend pour modèle un assortiment de plantes sauvages. Chaque espèce – on en dénombre plus de huit – y est représentée par différents spécimens dans un désordre naturel savant et artistiquement reconstitué.

Ces nouvelles représentations trahissent la connaissance du monde végétal à une époque où les sciences de la nature sont en plein essor. Liée à la médecine depuis l'aube des temps, l'étude des plantes évolue. Leur description morphologique devient le fait d'une étude en soi : la botanique est née. Par ailleurs, l'invention de l'imprimerie favorise la dissémination des savoirs. Les images qui accompagnent les nouveaux ouvrages sont devenues fonctionnelles. Il s'agit de nouvelles représentations d'après nature, réalistes, exécutées par de vrais artistes pour une meilleure compréhension des formes et des fonctions. Cette renaissance de l'ouvrage botanique est conduite dans les pays germaniques.

On doit à Otto Brunfels (1488-1534) une première somme du genre. Son *Herbarium vivae eicones ad naturae imitationem...*, paru à Strasbourg entre 1530 et 1536, rassemble en trois volumes une nouvelle documentation visuelle constituée par le peintre Hans Weiditz, un collaborateur de Dürer, sur plusieurs centaines d'espèces végétales (fig. 10). Le *New Kreuter Buch* compilé par Hieronimus Bock (1498-1554) et publié par Wendel Rihel en 1539 connaîtra une réédition illustrée de 465 planches



par David Kandel en 1546. L'illustration gagne encore en qualité dans l'ouvrage de Leonhart Fuchs (1501-1566). Publié en 1542, *De Historia stirpium commentarii insignes* compte 511 illustrations pleine page dessinées par Albrecht Meyer, transférées sur bois par Heinrich Füllmaurer et gravées par Rudolf Speckle, une collaboration immortalisée par une gravure de l'ouvrage¹⁴.

Ces ouvrages fondent une renaissance des savoirs botaniques qui reposent en grande partie sur la mise au point d'une iconographie scientifique, fruit d'une étroite collaboration entre peintres, graveurs et hommes de sciences.

Les tapisseries des *Chasses* coïncident avec la parution de ces premiers traités modernes. La plupart des plantes présentées dans les tapisseries y sont d'ailleurs illustrées. Une rapide comparaison entre les portraits de la flore des *Chasses* et les illustrations des plantes correspondantes dans le traité de Fuch, par exemple, révèle les premières étonnamment proches des secondes. Les illustrations de la bryone dioïque par exemple, trahissent une même observation attentive des moindres détails de la plante : les vrilles permettant à la plante de s'accrocher, ses curieuses feuilles alternes, à nervation palmée, aux lobes plus ou moins découpés,

¹⁴ L'ouvrage connaît de nombreuses traductions, dont une édition en allemand sous le titre de *New Kreüterbuch* en 1543.

Fig. 11
Bryone, L. Fuchs, *New Kreüterbuch*, pl. 45



↑↑ Fig. 12
Bouillon blanc,
L. Fuchs,
*De historia stirpium
commentarii insignes*,
1542. Italie, Turin,
Biblioteca Nazionale
Universitaria (s.n),
Getty image

↑ Fig. 13
Clématite fausse
vigne, L. Fuchs, *New
Kreüterbuch*, pl.52

la forme et la couleur des fruits (fig. 11). On peut faire un constat semblable en comparant les représentations du plant de bouillon blanc à celle de la tapisserie (fig. 12) ou encore celles de la clématite fausse vigne (fig. 13).

De cette brève tentative de contextualisation, il apparaît que le caractère parfaitement réaliste de la représentation de la flore dans la tenture des *Chasses* doit être considéré comme un aspect remarquable à l'époque de la conception des tapisseries. Il nous apparaît, à ce stade, comme un manifeste de connaissances botaniques dont on doit encore évaluer les implications pour l'étude des *Chasses*.

Bibliographie

Anonyme, *Avec Charles Quint en Soignes d'après les tapisseries des Chasses dites de Maximilien. Textes*. Exposition organisée par l'asbl Conseil de Trois Fontaines du 11 mai au 17 novembre 1985 au Château des Trois Fontaines à Auderghem, Auderghem, 1985.

Arnout Balis, Krista De Jonge, Guy Delmarcel, Amaury Lefébure, *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993.

Claire Billen et Sabine Van Sprang, « Les Chasses de Maximilien parlent en français : réévaluation d'une tenture à la gloire de la dynastie des Habsbourg, in : E. Crouzet-Pavant et J.-C. Maire Vigueur (dir.), *L'art au service du prince, Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, Rome, 2015.

Ian Buchanan, *Habsburg tapestries. Studies in Western Tapestry 4*, Brepols, 2015.

Giulia Caneva, *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche, Affreschi di Giovanni da Udine alla Farnesina. Piante dal Vecchio Mondo e dall' America*, Accademia Nazionale dei Lincei, 1992 (réédition 1998).

Tom Campbell (éd.), *Tapestry in the Renaissance : Art and Magnificence*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2002.

Jan De Koning (éd.), *Drawn after nature : the complete botanical watercolours of the 16th-century Libri Picturati*, KNNV publication, 2008.

Francine De Nave et Dirk Imhof (éd.), *Botany in the Low countries : end of the 15th century-ca. 1650 : Plantin-Moretus museum exhibition*, [Antwerp, 13 March-13 June 1993], the Plantin-Moretus museum and the Stedelijk Prentenkabinet Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993.

Celia Fisher, plant diagrams appendix III, in Ian Buchanan, *Habsburg tapestries. Studies in Western Tapestry 4*, Brepols, 2015, p. 313-320.

Cecilia Paredes, « Le jardin dans le château, Imaginaire et réalité du verger de Pomone dans une série de tapisseries bruxelloises », in *Le château, autour et alentours XIV-XVI siècles. Paysage, parc, jardin et domaine*, sous la direction de J.-M. Cauchies et J. Guisset, Actes du colloque international organisé au Château fort d'Ecaussinnes-Lalaing, les 18, 19 et 20 mai 2006, Brepols publishers, 2008.

Victoria Salley, *Nature's Artist, Plants and animals by Albrecht Dürer*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York, 2003.

Vázquez, Francisco Maria & Ruiz Téllez, Trinidad & Alonso, David & Blanco Salas, José & Márquez, Francisco & José, María & Barrena, Guerra & Ignacio, López-Guillamón. (2016). Aproximación al conocimiento de la flora en los tapices flamencos de la Catedral de Badajoz. *Revista de estudios extremeños*.

Martin Tanghe, *La Flore de la Forêt de Soignes d'après les tapisseries des « Chasses de Maximilien »*, Adoxa, n° 67, février 2011, p. 1-11.

Le développement architectural du prieuré de Rouge-Cloître entre 1450 et 1550

Patrice Gautier

Archéologue – Musées royaux d'Art et d'Histoire

Fondé durant la seconde moitié du XIV^e siècle, le prieuré de Rouge-Cloître¹ n'a cessé de se développer et de s'agrandir jusqu'à sa suppression à la fin du XVIII^e siècle. Au départ d'une première église construite en pierre et en brique (1381-1385) et de premiers bâtiments claustraux, d'énormes chantiers s'échelonnent entre 1450 et 1550 pour donner au prieuré la silhouette que l'on lui connaît sur les deux gravures publiées dans l'ouvrage d'Antoine Sanderus en 1659². Ces chantiers bouleversent la configuration de ce modeste prieuré de chanoines réguliers de saint Augustin dont le site actuel est l'héritier. Les modifications les plus importantes sont localisées autour du cloître, noyau de la vie communautaire. Ainsi, en moins d'un siècle, les bâtiments « primitifs » sont englobés dans un nouveau dispositif de plus grande dimension qui préfigure les nouvelles campagnes de construction du grand cloître, notamment, à la fin XVII^e siècle. Nous évoquerons successivement trois chantiers : ceux de l'aile occidentale du cloître – seule aile du dispositif aujourd'hui conservée, du nouveau chœur de l'église et du nouveau réfectoire (fig. 1).

L'archéologie est le premier biais permettant de documenter ces travaux. Depuis les recherches archéologiques réalisées par Sylvianne Modrie

1 Voir notice de l'*Atlas du sous-sol archéologique de la Région de Bruxelles* (Auderghem). Meganck et Guillaume, 2010, p. 69-85.

2 Les deux gravures de Luc Vorstermans intitulées *Canonica Rubae Vallis vulgo Roodde Clooster* – l'une représente le prieuré de Rouge-Cloître vu depuis le nord, l'autre depuis l'est. Voir Sanderus, 1659. Un catalogue des plans et vues de Rouge-Cloître a été édité dans le catalogue de l'exposition *Europalia 87 Österreich: La forêt de Soignes. Art et histoire des origines au XVIII^e siècle*. Maes et Maziers, 1987, p. 213 à 224.



© urban.brussels-
MRAH 2018

en 1997³ jusqu'aux interventions menées par les Musées royaux d'Art et d'Histoire entre 2012 et 2015 préalablement aux travaux de restauration, les données engrangées permettent d'affiner la vision globale du site⁴.

L'iconographie offre également une clé de compréhension, d'interprétation et de datation de ces chantiers. Clé qui, mise en parallèle avec les conclusions archéologiques, permet de restituer la dynamique qui prévalut à l'extension du prieuré. C'est notamment la plus ancienne vue connue de Rouge-Cloître qui complète les observations : le dessin préparatoire au carton de la suite de tapisseries des *Chasses de Charles Quint* réalisé dans l'atelier de Bernard van Orley, sous sa supervision, représentant le *mois de juillet*. Ce dessin conservé au Musée du Louvre à Paris⁵ présente en arrière-plan le site de Rouge-Cloître depuis les étangs en aval

Fig. 1
Vue panoramique
du Prieuré de
Rouge-Cloître
depuis le nord.

3 Un encadré de l'atlas est consacré aux recherches archéologiques sur le site du prieuré de Rouge-Cloître. Modrie, 2010, p. 86-93.

4 Plusieurs missions d'archéologie du bâtiment menées sur la *Maison du prieur* du prieuré de Rouge-Cloître à Auderghem ont été confiées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire entre 2012 et 2015 (Patrice Gautier et Antoine Baudry). Ces opérations archéologiques ont été réalisées en collaboration avec Pascale Fraiture, Sarah Crémer et Armelle Weitz (IRPA) pour l'étude dendrochronologique, Éric Goemaere (IRScNB) pour l'étude géologique des matériaux lithiques, Mark Van Strydonck et Mathieu Boudin (IRPA) pour les datations radiocarbone, Bram Vannieuwenhuyze (Caldenberga) pour l'étude historique. Ces résultats ont été compilés dans : Gautier P. et Baudry A., *Etude d'archéologie du bâtiment de la « Maison du Prieur », l'aile orientale du cloître du prieuré de Saint-Paul en Soignes à Auderghem (Rouge-Cloître) - AU004*, Bruxelles, 2015. Rapport inédit. Que toutes ces personnes soient ici chaleureusement remerciées pour leur travail, ainsi que Sylvianne Modrie (Bruxelles Urbanisme et Patrimoine) qui encadra nos travaux et Vincent Vanhamme, Olivia Bassem (Centre d'Art de Rouge-Cloître), Louise Hardenne (MAH), Marc Meganck, Sylvianne Modrie, Stéphane Demeter (BUP) et Marie Verbeek (AWAP) pour les relectures du présent article.

5 Voir référence en couverture 2

du prieuré. Il est daté approximativement de 1530 (entre 1528 et 1533, date attestée de l'élaboration de la tenture).

Le dispositif primitif (fin XIV^e – début XV^e siècle)

Nous ignorons la silhouette précise qu'arborait le prieuré de Rouge-Cloître à l'aube du XV^e siècle. Les fouilles archéologiques de 2008⁶ ont permis de mettre au jour une partie des fondations de la première église construite sur le site⁷ (fig. 2-A). La première pierre de cette église édifée en pierre et en brique est posée le 31 mai 1381, sous le priorat de Guillaume Daneels (1374 à 1392)⁸ en présence de maître Adam Gherys⁹, architecte de la duchesse Jeanne de Brabant, de maître Jean Boyens, charpentier, et d'Arnould de Cobbehem, futur maçon du couvent. Cette nouvelle église est consacrée quatre ans plus tard, le 26 février 1385¹⁰. Elle est implantée dans la partie nord-est de l'enclos prieural, le long du *Roodklosterbeek*, et imprimera l'axe privilégié d'implantation des bâtiments sur le site tout au long de son histoire. Cet édifice est le plus ancien bâtiment attesté sur le site. Il s'agit d'une église mononef d'environ 33 m de long sur 9,70 m de large, clôturée par une abside à trois pans¹¹.

Au sud¹² de l'église se développent les bâtiments réguliers. En l'absence de vestiges visibles, la chronologie de cette partie du prieuré est confuse. Les archives nous aident à y voir plus clair et évoquent dès 1382 la construction d'un « premier volume », dans le prolongement d'une sacristie accolée au lieu de culte¹³. Les travaux se poursuivent sous le priorat de Guillaume Brocke (1396 à 1405). Quelques années plus tard, sous le priorat de Gérard Ludolfz (1430 à 1435), les travaux du cloître sont entamés¹⁴.

6 Ces fouilles, menées sous la direction de Sylvianne Modrie (BUP), ont mis au jour l'angle nord-est de cet édifice. (Modrie, 2010, p. 89)

7 Meganck et Guillaume, 2010, p. 69.

8 Pour les dates des différents priorats, voir Persoons, 1970, p. 1096-1099.

9 Sur l'œuvre d'Adam Gherys, lire Coomans, 2009, p. 21.

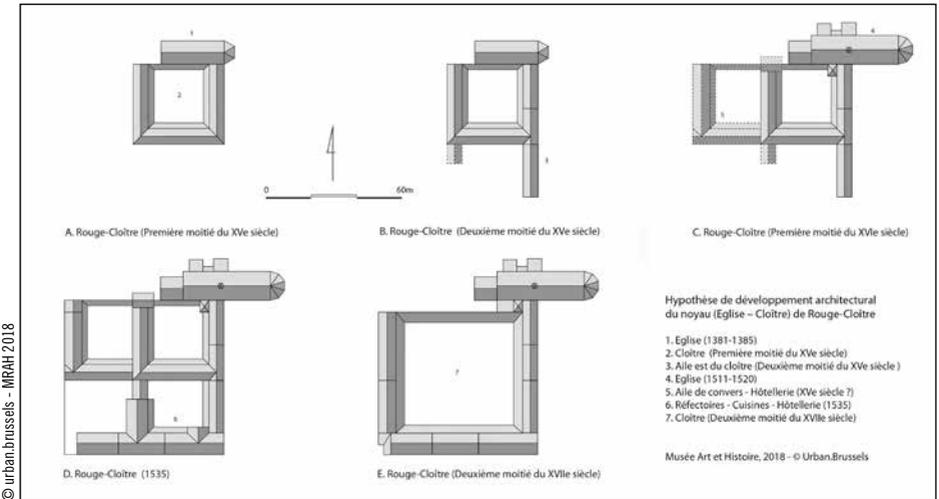
10 Persoons, 1970, p. 1096-1097; Wauters 1973, p. 199.

11 Cette église de style gothique sera en grande partie détruite lors de la construction du nouveau chœur entre 1511 et 1520. Modrie, 2010, p. 89.

12 Afin de faciliter la compréhension, nous avons rectifié le nord de quelques degrés afin que le chœur de l'église soit rigoureusement orienté à l'est.

13 Smeyers *et al*, 1977, p. 153.

14 Meganck et Guillaume, 2010, p. 73-74.



© urban.brussels - MRAH 2018

Ainsi, d'après ces mentions, existent dès le premier tiers du XV^e siècle une église et un lieu de vie pour les chanoines (premier cloître, tout ou en partie réalisé au sud de l'église) (fig. 2-A). La campagne d'archéologie du bâtiment menée entre 2012 et 2015 sur le dernier bâtiment du cloître encore conservé (appelé Maison du prieur), préventivement à sa rénovation, a permis de mettre au jour quelques vestiges en élévation de ce premier dispositif (fig. 3). Il s'agit d'un mur en briques de gros calibre, jouant le rôle de mur-gouttereau de la salle capitulaire et séparant celle-ci de la galerie du cloître. Il est percé d'une grande baie sous arc, de niches et d'une armoire murale. Les traces d'anciens culots recevant les retombées des arcs de la galerie du cloître sont encore visibles sur le parement de la maçonnerie tourné vers la galerie du cloître.

La reconstruction de l'aile orientale du cloître (deuxième moitié du XV^e siècle)

Vers le milieu du XV^e siècle, le carré claustral semble acquérir une nouvelle dimension. Les premiers agrandissements voient le jour. Un nouveau long volume de quelque 59 m de long sur 7,50 m de large est construit sur le site au sud de l'église (fig. 2-B). Il apparaît clairement qu'il englobe l'aile est du cloître primitif, évoqué plus haut. Ce long volume – aujourd'hui appelé *Maison du prieur* – est en réalité une reconstruction de l'aile orientale du cloître dont l'extrémité méridionale

Fig. 2
a. Église (1381-1385) ;
b. Cloître primitif (première moitié du XV^e siècle) ;
c. Aile est du cloître (deuxième moitié du XV^e siècle)



© urban.brussels

Fig. 3
Maison du prieur.
Vue depuis le
nord-est.

est bâtie largement au-delà du carré claustral. Traditionnellement, dans l'architecture monastique médiévale, cette salle – plus ou moins grande – abrite au rez-de-chaussée la salle des moines ou des chanoines (selon l'ordre monastique) et peut abriter le noviciat ou le scriptorium¹⁵. Le parement extérieur en pierre de cette salle situé au-delà du cloître a été dégagé lors de l'intervention archéologique de 2012. Construit en moellons de pierre de provenance locale (grès ou calcaire du Bruxellien)¹⁶, il est percé d'une suite de baies sous arcs de décharge. Au-dessus de la galerie du cloître du XVII^e siècle, une suite de fenêtres à traverses perce l'étage, dédié au logement des religieux (fig. 4).

Bien que remanié au XVIII^e siècle, ce bâtiment a conservé sa charpente primitive¹⁷ (fig. 5). Les fermes principales, composées d'une superposition de deux portiques trapézoïdaux, sont identiques. Elles se divisent en trois groupes distincts : elles sont numérotées respectivement du sud au nord de II à VII (fermes formant la partie au-delà du cloître), de I à V et enfin à nouveau de I à V. Entre les fermes principales, des fermes secondaires formées de chevrons-arbalétriers reliés entre eux par un faux-entrait complètent la structure (fig. 6). Elles sont également numérotées. Le chantier démarre au sud et se poursuit jusqu'à l'église, englobant un

¹⁵ Kinder, 1997, p. 269-270.

¹⁶ Identification : Goemaere É., *Analyse macro-, meso - et microscopique de matériaux lithiques provenant du Rouge-Cloître (Bruxelles)*, Bruxelles, 2013. Rapport IRScNB inédit.

¹⁷ La charpente de la Maison du prieur est de type : « *Charpentes à chevrons formant fermes. Alternance de fermes principales et secondaires, avec un, deux ou trois étages de portiques en trapèze, contreventés par des pannes seules* », d'après Hoffsummer P. et Weitz A., *Typologie de la charpente en région bruxelloise. Rapport d'analyse* (version 1.2 du 29 mars 2017), p. 22-25. Rapport inédit ULg – IRPA.

volume préexistant. Les études dendrochronologiques (IRPA)¹⁸ menées sur les charpentes du bâtiment n'ont malheureusement pas permis de proposer une chronologie satisfaisante en raison de la mauvaise qualité dendrochronologique des bois d'œuvre.

D'un point de vue typologique, la charpente est à rapprocher de celles « à chevrons formant fermes » des transepts de l'église Notre-Dame du Sablon, dont l'abattage des bois est daté par dendrochronologie (IRPA) de 1452 (sud) et 1477 (nord)¹⁹.

Cette aile du cloître daterait vraisemblablement de la seconde moitié du XV^e siècle. Ces travaux sont peut-être à rapprocher de la mention de construction en 1454 d'un nouveau dortoir pour les religieux sous le priorat de Jean Veron (1454 à 1455)²⁰.

Sur le dessin de Rouge-Cloître attribué à l'atelier de Bernard van Orley (fig. 7), un petit clocheton est visible au centre de l'aile orientale du cloître. Cette aile n'ayant jamais compté une telle structure, celle-ci correspond plus que vraisemblablement au clocheton du réfectoire primitif couronnant l'aile perpendiculaire (sud)²¹ – emplacement traditionnellement dévolu à cette fonction. Le dessin, couplé à l'étude de terrain, apporte donc les clés de compréhension du dispositif du XV^e siècle en identifiant bien la partie sud de l'aile orientale du cloître comme construite au-delà de celui-ci et l'identification précise du carré claustral primitif avec son réfectoire logé dans l'aile sud²² (fig. 2-B).

À côté du cloître et de l'église de la fin du XIV^e siècle, la première moitié du XV^e siècle voit le prieuré de Rouge-Cloître se doter de toute l'infrastructure nécessaire à la vie canoniale. Les sources textuelles rapportent, entre autres, la construction de la porterie en 1430-1435, de

¹⁸ Fraiture P., Crémer S. et Weitz A., *Rapport d'analyse dendrochronologique. La Maison du prieur. Prieuré de Rouge-Cloître à Auderghem*, Bruxelles, 2014. Rapport IRPA inédit (dossier P527).

¹⁹ Hoffsummer, *et al* 2017, p. 88-90. Une datation C14 (IRPA) du cœur d'un des bois de charpente de Rouge-Cloître indique une fourchette chronologique à 95 % entre 1410 et 1500, à laquelle il faut ajouter au minimum les 25 ans de cernes de l'arbre.

²⁰ Meganck et Guillaume, 2010, p. 74.

²¹ Depuis la position du dessinateur, cette aile se trouve « derrière » l'aile orientale.

²² L'amorce de l'aile sud a été identifiée au centre de l'aile orientale du cloître (Maison du prieur) durant la campagne archéologique de 2012-2015.

la *Maison des dames* en 1433, de l'infirmerie sous le priorat de Jean de Doyenberg (1441 à 1454 et 1467 à 1475), bâtie sur le pertuis voûté traversant le site d'est en ouest, et de la brasserie en 1443²³. La construction du mur de clôture du prieuré sera réalisée en deux phases, entre les années 1430 et 1460²⁴. Dès la seconde moitié du XV^e siècle, ces bâtiments primitifs semblent également avoir été rénovés, agrandis, voire reconstruits.

Le chœur de l'église (1511-1520)

À peine installés dans leurs « quatre murs », les chanoines de Rouge-Cloître – sous l'impulsion de leur prieur Jean Rampart – décident de programmer de nouveaux travaux de grande envergure. Dès le début du XVI^e siècle, ils mettent en route le chantier de reconstruction du chœur de l'église, afin de l'amplifier (vers l'est) (fig. 2-C). Ce nouveau chœur apparaît comme un espace allongé en parement de brique à l'intérieur et de pierre de taille à l'extérieur²⁵, d'environ 43 m de longueur sur 12 m de large²⁶. Il compte sept travées – chacune percée d'une haute fenêtre à remplage – et est clôturé par une abside à pans. La maçonnerie est raidie par des contreforts à retraites²⁷ (fig. 8 et 9). Sa silhouette est connue par de nombreux dessins et gravures du XVI^e au XIX^e siècle: un campanile couronné d'une haute flèche, contemporain du nouveau chœur, était implanté au nord du vaisseau et deux petites chapelles animaient le flanc nord de l'église (fig. 8 et 10). La nouvelle construction détruira en grande partie l'église construite dans les années 1380. Seule l'extrémité occidentale²⁸ est préservée et intégrée au nouvel édifice.

L'agrandissement du chœur de l'église est daté avec précision par le récit

23 Meganck et Guillaume, 2010, p. 78-80.

24 Demeter, 2000, p. 92-95.

25 Une travée de cette église encadrée d'un contrefort et de la base du campanile est encore conservée aujourd'hui. Cette travée sert de mur-pignon nord à la Maison du prieur.

26 Le plan de l'église est connu par le plan du prieuré de Rouge-Cloître dressé par P. R. Culp, 1786 - AGR, *Cartes et plans manuscrits*, n° 603.

27 Pour plus de renseignements sur le nouveau chœur de l'église de Rouge-Cloître, lire Gautier e.a., 2014, p. 45-58 et Maes, 1998. Plusieurs sondages archéologiques ont mis au jour les fondations de ce nouveau chœur lors de la campagne de 2008: Modrie, 2010, p. 89.

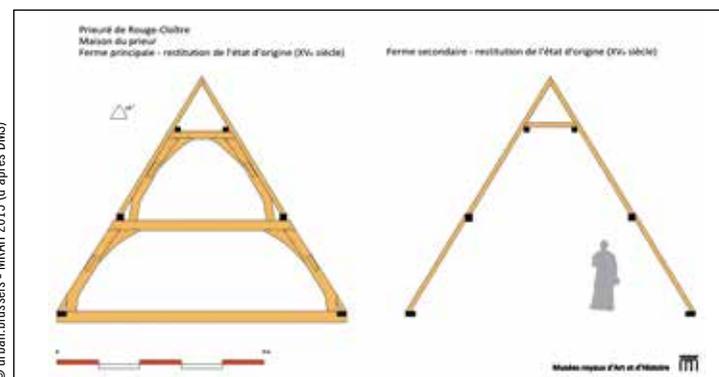
28 Volume bas sous bâtière, précédant l'église à l'ouest et visible sur les gravures du prieuré (1659, 1727) vu depuis le nord.



© urban.brussels - MRAH 2018

←←

Fig. 4 Fenêtre à traverse perçant le premier étage de la façade ouest de l'aile orientale du cloître (dortoir), aujourd'hui obturée par la nouvelle galerie de cloître de la fin du XVII^e siècle



© urban.brussels - MRAH 2015 (d'après DNS)

↖↖

Fig. 5 Combles de la *Maison du prieur*. Vue sur la charpente du XV^e siècle

de Gaspard Ofhuys, témoin direct des travaux²⁹. Il relate en détail le déroulé du chantier de construction, de la genèse du projet à la construction proprement dite, en passant par l'enfoncement des pieux pour les fondations et la pose de la première pierre³⁰. Les travaux se concentrent durant la deuxième décennie du XVI^e siècle, sous le priorat de Jean Rampart (1494 à 1521). La première pierre est posée le 22 avril 1512 et le toit en 1520³¹. Le dessin de Bernard van Orley (ca 1530) présente cette église avec son campanile une dizaine d'années seulement après son édification (fig. 07).

↖

Fig. 6 Relevé archéologique d'une ferme principale et d'une ferme secondaire de la charpente du XV^e siècle de la *Maison du prieur*

À partir de 1524, les fenêtres de l'église sont progressivement ornées de vitraux de grande qualité. L'empereur Charles Quint et plus largement la famille impériale – dont la régente, Marguerite d'Autriche et Ferdinand I^{er} – rejoints par quelques hauts dignitaires, offrent aux chanoines des verrières armoriées. Par ailleurs, l'octroi de ces généreuses donations à Rouge-Cloître témoigne de la grande importance accordée par la Cour au prieuré au début du XVI^e siècle³².

29 Gielemans, 1895, p. 303-329.

30 La traduction d'une grande partie de ce récit vivant, écrit par un témoin direct du chantier, est publiée dans Gautier *et al.*, 2014, p. 45-58.

31 Persoons, 1970, p. 1099.

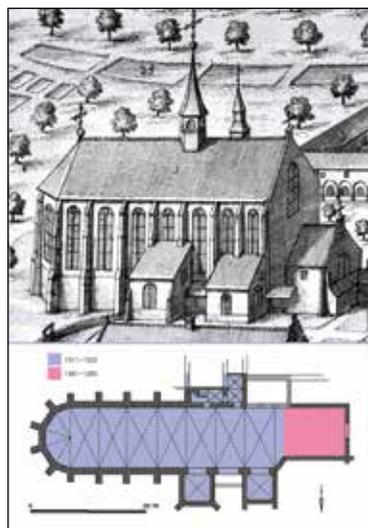
32 Balis, 1993, p. 96, Maes, 1998, p. 21 et Pinchart, 1881, p. 221-223.

Fig. 7
Détail du dessin
(cf. couverture 2)
attribué à Bernard
van Orley (ca 1530)
pour la tapisserie
du *Mois de juillet*
des « *Chasses de
Charles Quint* ».
Le prieuré de
Rouge-Cloître vu
depuis l'est



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage

Fig. 8
L'église du prieuré
de Rouge-Cloître.
Gravure de
L. Vorstermans le
Jeune, publiée en
1659, et plan de
l'église d'après le
plan Culp de 1786



AGR, Cartes et plans manuscrits, n° 603



© urban.brussels - MRAH 2018

→
Fig. 9
Vue sur le contrefort
de l'église (1511-
1520) situé dans
l'axe de la façade
ouest de la *Maison
du prieur*

La construction des nouveaux réfectoires et cuisines (ca 1535)

Une nouvelle longue aile implantée au sud du cloître et orientée est-ouest apparaît pour la première fois sur une gravure anonyme parue en 1606 dans l'ouvrage de Jean-Baptiste Gramaye³³. Le volume – bien qu'également de deux niveaux – y apparaît plus haut que celui du XV^e

³³ Gramaye, 1606. Maes et Maziers, 1987, p. 216. KBR, *Cabinet des Estampes*, IV 30275.



© KBR, Cabinet des estampes, S. II 23617

Fig. 10
Dessins de P.
Vitzthumb (1802).
L'église de Rouge-
Cloître depuis le
sud-est.
T. II, pl. 21

siècle, implanté perpendiculairement. Un pignon à gradins couronne l'édifice à l'est (fig.11). La documentation archivistique³⁴ nous renseigne qu'au rez-de-chaussée, ce long volume était occupé principalement par un grand réfectoire d'été, un plus petit d'hiver (avec une cheminée) et les cuisines. Les gravures de 1659³⁵ montrent bien qu'un petit clocheton coiffe ces nouveaux réfectoires³⁶ (fig. 12 et 13). Sur les mêmes documents, une galerie court le long du volume face aux réfectoires jusqu'au bâtiment perpendiculaire. La partie sur caves – autrefois en lien avec les cuisines – de cette longue aile est encore aujourd'hui partiellement conservée (fig. 1). Elle a été profondément remaniée aux XIX^e et XX^e siècles et se présente sous la forme d'un volume bas dont le parement côté cloître est construit en pierre de taille.

Sur la tapisserie des *Chasses de Charles Quint* (exécutée vers 1530) représentant le prieuré de Rouge-Cloître pour illustrer le *Mois de juillet*, les nouveaux édifices n'apparaissent pas encore. En revanche, ces nou-

³⁴ Lieux indiqués d'après la légende du plan Culp de 1786 (AGR, *Cartes et plans manuscrits*, n° 603). Sur ce plan, l'extrémité occidentale de cette suite de volumes est occupée par la laverie et le quartier des hôtes. Cette dernière se poursuit dans l'aile ouest du cloître du XVII^e siècle.

³⁵ Il en va de même pour la gravure de 1606 publiée dans l'ouvrage de J.-B. Gramaye ou celle de W. Hollar de 1648 (d'après P. van Avont). Maes et Maziers, 1987, p. 216-217.

³⁶ Les légendes des gravures de 1659 identifient bien le bâtiment: *Refectorium* (3 ou c).

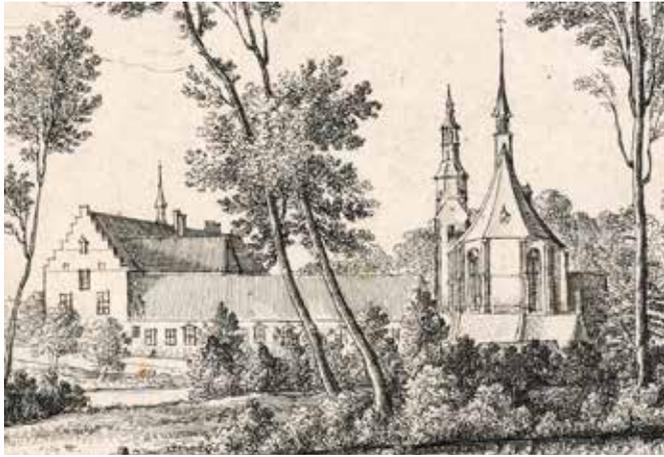


Fig. 11
Gravure du prieuré
de Rouge-Cloître
de W. Hollar d'après
P. van Avont,
en 1648. Détail de
l'aile est du cloître
et du chœur
de l'église

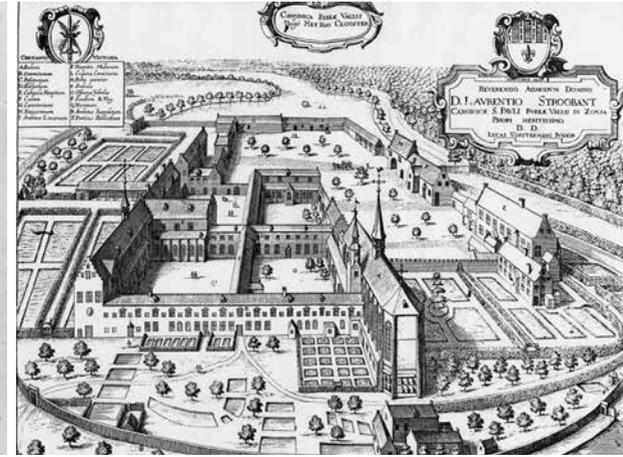
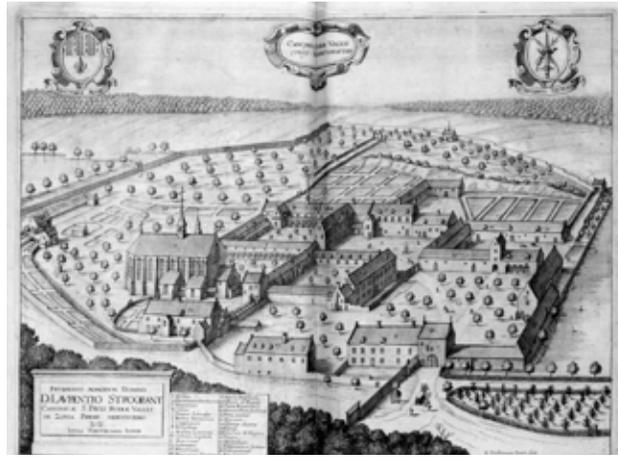
veaux volumes ont été ajoutés à la mine de plomb sur le dessin conservé au Louvre (fig. 7). La date de l'exécution du dessin constitue donc un *terminus post quem*³⁷ pour la construction des nouveaux volumes. Cette nouvelle aile, exécutée sous le priorat de Hubert de Wise (1528 à 1556)³⁸, ne serait postérieure que de quelques années au dessin et date vraisemblablement de *ca* 1535³⁹. Bien qu'elle ne soit pas datée précisément, cette « mise à jour » du dessin préparatoire n'est cependant pas unique. Le dessin du *Mois de mars* de la même suite de tapisseries représentant en arrière-plan le palais du Coudenberg a également été actualisé après la construction de la chapelle (à partir de 1524)⁴⁰ accolée à l'Aula Magna de Philippe le Bon.

³⁷ *Terminus post quem* (TPQ) : dans le cas présent, date avant laquelle le bâtiment du réfectoire et cuisines n'a pas pu être édifié, puisqu'il n'apparaît pas sur le dessin.

³⁸ Persoons, 1970, p. 1100.

³⁹ Dans son *Histoire des environs de Bruxelles*, A. Wauters précise, que ces nouveaux volumes (nouveau réfectoire, cuisines, maison des étrangers) sont postérieurs au décès d'Antoine de Walhain (1532) – généreux donateur. Il indique qu'en 1535, la *Maison de Savoie* est bâtie : Wauters, 1973, p. 200. D'après G. Fricx dans sa description de la ville de Bruxelles, la *Maison de Savoie* constitue la totalité de l'aile (avec le réfectoire, la cuisine et un grand office aussi voûté) et est longue de 300 pieds. Il indique que l'étage accueille les appartements de religieux étrangers. Fricx, 1743, p. 216.

⁴⁰ La nouvelle chapelle du palais est construite en deux phases entre 1524 et 1553, avec un temps d'arrêt entre 1538 et 1548. Heymans, 2014, p. 107.



←←
Fig. 12
Gravure du prieuré
de Rouge-Cloître
de L. Vorstermans
le Jeune publiée en
1659. Vue depuis
le nord

←
Fig. 13
Gravure du prieuré
de Rouge-Cloître
de L. Vorstermans
le Jeune publiée en
1659. Vue depuis
l'est

Avec la construction de ce nouveau complexe⁴¹ (fig. 2-D), on observe un glissement des fonctions de l'aile sud du cloître primitif (réfectoire et cuisine) vers la nouvelle aile sud. Ce dispositif préfigure le « grand cloître » du XVII^e siècle. L'aile sud du « petit cloître » est quant à elle réaffectée. Elle est définie sur la gravure de 1659 (vue depuis l'est) comme *Porticus Bibliotheca* menant à la bibliothèque implantée dans l'aile ouest du cloître (fig. 13).

Une dernière aile attenant à ce complexe est visible sur les gravures de Luc Vorstermans le Jeune (fig. 13 et 14). Le volume principal flanqué d'une galerie est dénommé *Cubicula Hospitum* sur la légende⁴². Il est placé entre le cloître primitif et les nouvelles cuisines. Il est contemporain (*ca* 1535)⁴³ de la nouvelle aile des réfectoires et cuisines et sera détruit lors de la création du cloître « baroque » vers 1680⁴⁴ (fig. 2-E) sous le priorat de Gilles De Roy (1670 à 1683)⁴⁵, soit environ 150 ans après sa construction.

⁴¹ Ce nouveau complexe de bâtiments s'est développé vers le sud, car vers l'ouest, d'autres bâtiments (dortoir des convers et hôtellerie ?) existaient déjà. Ils sont visibles sur les gravures de 1659. Nous ignorons la chronologie précise de ces bâtiments situés à l'ouest du cloître.

⁴² Il pourrait donc s'agir de l'hôtellerie du prieuré (gravure publiée dans l'ouvrage de A. Sanderus, 1659), Sanderus, 1659.

⁴³ Wauters, 1973, p. 200.

⁴⁴ Meganck et Guillaume, 2010, p. 73-74.

⁴⁵ Clérin et Gautier, 2012, p. 54 et note 15.

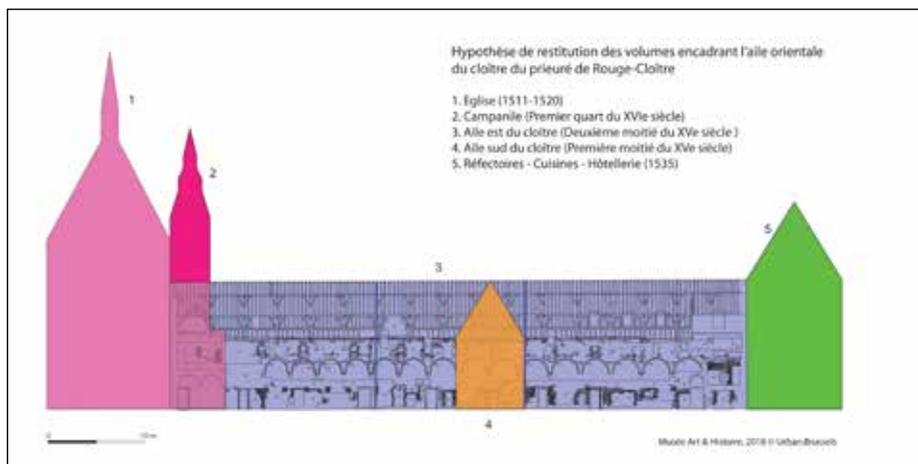


Fig. 14
Restitution
volumétrique des
volumes disparus
encadrant l'aile
orientale du cloître

Conclusion

Au-delà des mentions textuelles et des nombreuses images présentant l'ancien prieuré de Rouge-Cloître, les différentes campagnes archéologiques menées à l'initiative de la Direction de Bruxelles Urbanisme et Patrimoine (Région de Bruxelles-Capitale) ces dernières années ont permis de poser les premiers jalons d'une compréhension globale du développement du noyau (cloître et église) du prieuré de Rouge-Cloître depuis la construction de la première église (1381-1385) jusqu'à l'aube des Temps modernes (1535) (fig. 14). Les campagnes d'agrandissements, de constructions ou reconstructions, engendrant parfois un glissement de fonctions, avaient brouillé les pistes de la localisation de certains bâtiments et la chronologie de ceux-ci. L'identification du carré claustral « primitif » au sud de l'église – grâce notamment au dessin de Bernard van Orley – permet de redéfinir le point de départ de l'évolution du cloître et de ses fonctions, avant les travaux d'envergure de la fin du XVII^e siècle et la création d'un cloître de très grandes dimensions. Les perspectives sont donc nombreuses mais, en l'absence de fouilles archéologiques de grande ampleur, beaucoup de zones d'ombre subsistent. Une relecture des sources – sur base des hypothèses d'agrandissement du cloître entre 1450 et 1550 énoncées plus haut – entraînera assurément une meilleure compréhension du développement architectural de Rouge-Cloître durant cette période, ainsi que les intentions des chanoines et des prieurs qui se sont succédé sur le site.

Bibliographie

- Balis A., De Jongew K., Delmarcel G. et LeFebure A., *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993.
- Demeter S., « Le mur d'enceinte de l'ancien prieuré de Rouge-Cloître à Auderghem (Br.) », in *Archaeologia Mediaevalis*, 23, 2000, p. 92-95.
- Clérin H. et Gautier P., « La documentation historique du patrimoine. Le cas de Rouge-Cloître », in *Thema et Collecta*, 2, *Documentation du Patrimoine*, 2012, p. 52-61.
- Coomans, Th., *Entre France et Empire: l'architecture dans le duché de Brabant au temps de Jeanne de Brabant et Wenceslas de Luxembourg (1355-1406)*, in *Revue de l'art*, n° 166, 2009, p. 9-25.
- Doperé F., *Dater les édifices du Moyen Âge par la pierre taillée*, Bruxelles, 2018.
- Fricx G., *Description de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1743.
- Gautier P., Baudry A., Henne Ph. et Vannieuwenhuyze B., « De constructione ecclesiae Rubeae Vallis anno 1511. La construction de l'église du prieuré de Rouge-Cloître (Auderghem, Bruxelles) au début du XVI^e siècle selon Gaspar Othuy », in *Mélanges de Science religieuse*, tome 71, n°4, 2014, Lille, p. 45-58.
- Gielemans J., *Ancedota ex codicibus hagiographicis Iohannis Gielemans canonici regularis in Rubea Valle prope Bruxellas*, Bruxelles, 1895, p. 303-329.
- Gramaye J.-B., *Antiquitates illustrissimi Ducatus Brabantiae*, Bruxelles, 1606 (-1610).
- Heymans V. (dir.), *Le Palais du Coudenberg à Bruxelles. Du château médiéval au site archéologique*, Bruxelles, 2014.
- Hoffsummer P., Weitz A., Charruadas P., Crémier S., Fraiture P., Modrie S. Maggi Ch. et Sosnowska Ph., « Du nouveau à propos de la typo-chronologie des charpentes médiévales

en région de Bruxelles-Capitale (RBC) », in *Archaeologia Mediaevalis*, 40, 2017, p. 88-90.

Kinder T. N., *L'Europe cistercienne*, La Pierre-qui-Vire, 1997.

Maes A., *Notes sur l'église disparue de Rouge-Cloître*, Bruxelles, 1998.

Maes A. et Maziers M., « Le prieuré de Rouge-Cloître », in *La forêt de Soignes. Art et Histoire des origines au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1987, p. 213-230.

Meganck M. et Guillaume A., *Atlas du sous-sol archéologique de la Région de Bruxelles*. Auderghem, 21, Bruxelles, 2010.

Modrie S., « Les recherches archéologiques sur le site du prieuré de Rouge-Cloître », in Meganck M. et Guillaume A., *Atlas du sous-sol archéologique de la Région de Bruxelles*, Auderghem, 21, Bruxelles, 2010, p. 86-93.

Persoons E., « Prieuré de Rouge-Cloître », in *Monasticon belge*, t. IV, vol. 4, 1970, p. 1089-1103.

Pinchart A., *Archives des sciences, des arts et des lettres*, II, Gand, 1881.

Sanderus A., *Chorographia sacra Brabantiae sive celebrium aliquot in ea Provincia ecclesiarum et coenobiorum descriptio (...)*, [1^{ère} éd.], Bruxelles, 1659.

Sanderus A., *Chorographia sacra Brabantiae sive celebrium aliquot in ea Provincia abbatiarum, coenobiorum, monasteriorum, ecclesiarum, piarumque fundationum descriptio (...)* [2^e éd.], t. II, La Haye, 1727.

Smeyers M. Persoons E., Haverals M. et Van den Auweele D., « Windesheimse kloosters in Brabant. Bijdrage tot de bouwgeschiedenis », in *Arca Lovaniensis*, 5, 1977, p. 113-219.

Wauters A., *Histoire des environs de Bruxelles*, Bruxelles, 9, 1973 (nouvelle édition du texte de 1855).

Avant-garde picturale à Rouge-Cloître :

l'influence de frère Hugo sur l'art de Bernard van Orley au tournant du XVI^e siècle

Valentine Henderiks

Docteure en histoire de l'art et archéologie, chargée de cours,
Université Libre de Bruxelles

Dans la quiétude d'une promenade paisible à Rouge-Cloître, le promeneur attentif n'aura pas manqué d'observer sur la façade de l'ancien prieuré l'inscription rappelant la présence d'Hugo van der Goes en ces lieux mémoriaux. Le peintre s'y retira en effet au milieu de l'année 1475, comme *Frater conversus*. En tant que novice, il fit vœux de chasteté, de pauvreté et d'obéissance à la règle de saint Augustin suivie par les chanoines réguliers du prieuré. Ces derniers avaient rejoint, en 1412, la Congrégation de Windesheim, dans le diocèse d'Utrecht, qui appartenait au mouvement spirituel des Frères et Sœurs de la Vie commune, disciples de Geert Groote (1340-1384), fondateur du mouvement spirituel de la *Devotio moderna*¹.

Frère Hugo reçut l'autorisation des chanoines de poursuivre son activité de peintre et disposait d'un atelier à Rouge-Cloître. Celui qui avait été admis comme franc-maître à la Guilde des peintres de Gand le 5 mai 1467 et qui fut doyen de la même corporation entre 1473 et 1475 ne souhaitait donc pas lâcher la proie pour l'ombre !

Il n'en fit rien, comme en témoignent les tableaux qu'il peignit durant son séjour au prieuré, parmi lesquels la célèbre *Mort de la Vierge*² (fig. 1) aujourd'hui au Groeningemuseum de Bruges. Le peintre y reçut également de prestigieuses visites

1 Sur la vie et l'œuvre d'Hugo van der Goes, voir: Elisabeth Dhaenens, *Hugo van der Goes*, Anvers, 1998 ; sur sa relation avec le courant de la *Devotio moderna*, voir Margaret L. Koster, *Hugo van der Goes and the Procedures of Art and Salvation*, Turnhout, 2008, pp. 9-25.

2 Hugo van der Goes, *Mort de la Vierge*, c. 1480, huile sur panneau, 122,5 x 147,8 cm, Bruges, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0204.I.

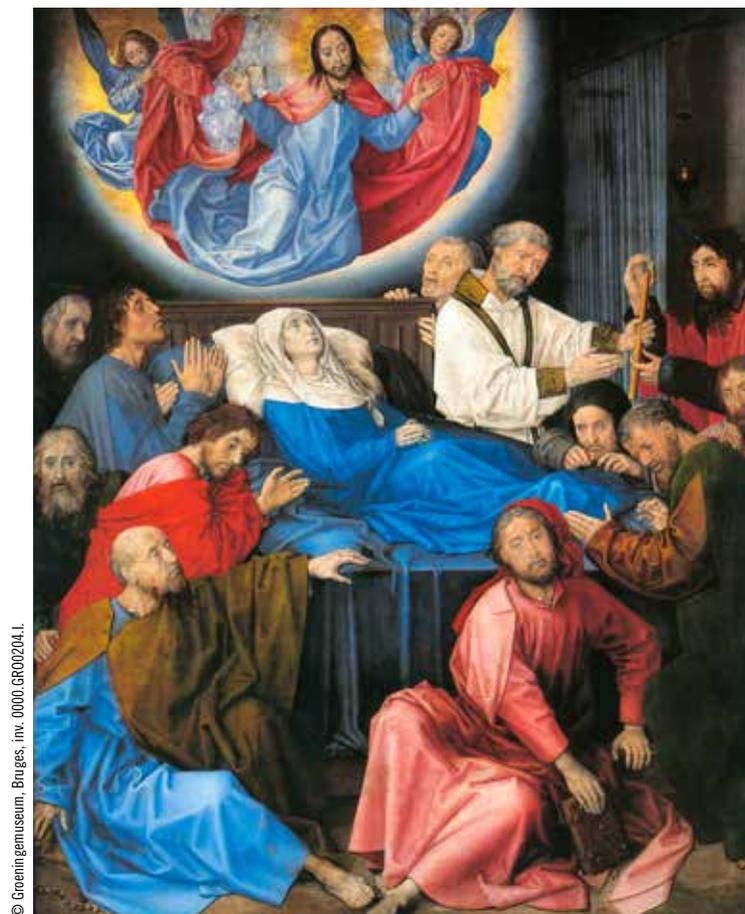


Fig. 1
Hugo van der Goes,
Mort de la Vierge,
c. 1480, huile sur
panneau,
122,5 x 147,8 cm.

© Groeningemuseum, Bruges, inv. 0000.GRO0204.I.

dont celle de l'archiduc Maximilien d'Autriche. Ces faits nous sont connus grâce à la Chronique rédigée vers 1510 par Gaspard Ofhuys, un novice contemporain du maître à Rouge-Cloître³. Dans son récit, Ofhuys, que l'on sait aujourd'hui envieux des privilèges accordés à Van der Goes, insiste sur les épisodes de démence et la fragilité mentale du peintre. Il décrit ainsi la crise de folie qui s'empara de lui lors du court voyage qu'ils firent à Cologne, en compagnie de son demi-frère, Nicolaus de Goes, *Frater donatus* au même monastère. Il est aujourd'hui établi que ces descriptions de la maladie d'Hugo puisent leur inspiration dans

3 Voir Margaret L. Koster, *op. cit.*, pp. 12-16.

la notice sur la folie rédigée au XIII^e siècle par Bartholomaeus Anglicus dans son *De proprietatibus rerum*⁴. Quoi qu'il en soit, la personnalité du maître et, par extension, son œuvre pictural, ont été largement conditionnés par les propos d'Ofhuys. Les historiens de l'art ont ainsi toujours vu dans les personnages tourmentés qui animent les compositions picturales visionnaires de Van der Goes, le reflet de ses propres tourments. Le lien est évident, mais il demeure impossible de se prononcer sur le sens dans lequel il s'est opéré. Est-ce la sensibilité hors norme du peintre qui a conditionné ses figures angoissées ou le poids de son génie pictural qui l'a tourmenté au point qu'il se retire du monde pour s'isoler au prieuré de Rouge-Cloître ? Ofhuys ne nous éclaire pas sur la question, mais relate l'anxiété d'Hugo quant à l'achèvement de ses tableaux. Le chroniqueur reconnaît en outre que la renommée du maître était telle que personne ne pouvait rivaliser avec lui de « ce côté des Alpes »⁵.

On ne sait malheureusement rien de la jeunesse et de la formation de Van der Goes avant son arrivée à Gand et aucun contrat de commande pour ses œuvres ne nous est parvenu. Les sources nous apprennent par contre qu'il participa, en 1468, aux décors des festivités pour le mariage de Charles le Téméraire et Marguerite d'York à Gand. En 1468-1469, il fut juré de la Gilde des peintres et on conserve plusieurs paiements pour des armoiries faits à Hugo entre 1468 et 1474.

Enfin, Giorgio Vasari, dans ses *Vite*, mentionne, en 1550, Hugo d'Anvers – *Vgo d'Anversa* – comme auteur d'un tableau conservé à Santa Maria Nuova à Florence.

Il s'agit du *Triptyque Portinari*⁶ (fig. 2), peint par le maître pour Tommaso Portinari, directeur de la succursale de la banque Médicis à Bruges, figuré avec son épouse et leurs enfants sur les volets du retable. En mai 1483, le triptyque ornait le maître autel de la chapelle Sant' Egidio à Santa Maria Nuova et il est aujourd'hui conservé au musée des Offices⁷. En analysant cet *opus magnus*, Erwin Panofsky qualifie avec justesse Hugo van der Goes de premier artiste moderne, au sens de la « Renaissance » dans les anciens Pays-Bas, par la dimension profondément personnelle et donc « humaniste » qu'il introduit dans son œuvre⁸. Tous les historiens de l'art reconnaissent

4 Lorne Campbell, «Hugo van der Goes et Bruxelles», dans: *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, cat. d'exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013, p. 37.

5 Margaret L. Koster, *op. cit.*, pp. 13-14.

6 Hugo van der Goes, *Triptyque Portinari*, c. 1473-1478, huile sur panneau, 253 x 304 cm (panneau central), 253 x 141 cm (volets), Florence, Gallerie degli Uffizi, inv./cat.nr 3191-3193.

7 Margaret L. Koster, *op. cit.*, p. 38.

8 Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Tours, 2003, p. 602.



© GBSU, Prints and Drawings Department of the Uffizi Gallery, Florence, Inv./cat.nr 3191-3193

qu'il fut le premier à rompre avec l'immobilisme qui présidait les compositions de ses prédécesseurs. Si Rogier van der Weyden, avant lui, avait tenté d'insuffler un rythme et une émotion à ses personnages, comme dans la célèbre *Descente de Croix du Prado*⁹, ils demeuraient néanmoins figés par le poids de la liturgie. Van der Goes se libère de cette tradition en plaçant ses figures au sein d'une action non plus contenue, mais entièrement vécue et dynamique. C'est au service de cette théâtralité nouvelle que le peintre usera d'une série d'artifices compositionnels dont tous les auteurs ont souligné la modernité : compositions circulaires, diagonales ascendantes, architectures en oblique, différences d'échelles, plasticité des corps, usage de clair-obscur, actions dynamiques... Autant d'innovations sans cesse psalmodiées par les spécialistes qui reconnaissent en lui un artiste visionnaire dont le tempérament hors norme a conditionné la vision du monde tel qu'il la retranscrit magistralement dans ses œuvres¹⁰. Sa sensibilité et l'influence exercée sur lui par le théâtre des Mystères, genre théâtral du XV^e siècle, ont toujours été revendiquées pour justifier ces innovations et le caractère scénique de ses compositions. Dans la suite de Panofsky, Valentin Denis¹¹ insiste encore davantage sur le véritable rôle d'Hugo van der Goes en tant que précurseur de la Renaissance.

9 Rogier van der Weyden, *Descente de croix*, avant 1443, huile sur panneau, 220 x 262 cm, Madrid, Museo del Prado, Poo2825.

10 Voir Margaret L. Koster, *op. cit.*, pp. 27-34.

11 Valentin Denis, *Hugo van der Goes*, Bruxelles, 1956.

Fig. 2 Hugo van der Goes, *Triptyque Portinari*, c. 1473-1478, huile sur panneau, 253 x 304 cm (panneau central), 253 x 141 cm (volets)



Fig. 3
Hugo van der Goes,
Retable Montforte,
c. 1470, huile sur
panneau,
147 x 242 cm

L'historien de l'art note ainsi que « même l'Italie n'adoptera que bien plus tard certains principes de composition que son esprit chercheur lui a permis de découvrir »¹² et d'ajouter qu'« il parvient même à découvrir quelques règles fondamentales de l'art baroque ! »¹³. Rappelons à ce titre que sa célèbre *Adoration des Mages* (fig. 3), aujourd'hui à la Gemäldegalerie de Berlin¹⁴, était à l'origine conservée dans le couvent des Escolapios à Montforte, où elle était exposée comme une œuvre de Rubens¹⁵ !

Plus récemment, Lorne Campbell a brillamment démontré le rôle majeur joué par l'installation de Van der Goes à Rouge-Cloître sur les peintres bruxellois au tournant du XV^e siècle¹⁶. L'auteur suggère ainsi qu'à la mort du maître en 1482 ou au début de l'année 1483, ses études

¹² *Ibidem*, p. 15.

¹³ *Ibidem*, p. 17.

¹⁴ Hugo van der Goes, *Retable Montforte*, c. 1470, huile sur panneau, 147 x 242 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cat. 1718.

¹⁵ Voir Emile Bertaux, «La grande Adoration des mages de Hugo van der Goes», dans : *Revue de l'art ancien et moderne*, 29, 1911, p. 19-30.

¹⁶ Lorne Campbell, *op. cit.*, pp. 36-47.

préparatoires et le contenu de son atelier furent sans doute légués à ses héritiers. Néanmoins, certains assistants qui l'aiderent dans son atelier au prieuré ont sans doute emporté avec eux des archives, dont des études pour des œuvres inachevées, et certainement des copies de ses tableaux peints. C'est à travers eux et sans doute aussi par les nombreuses visites qu'il reçut à Rouge-Cloître que l'influence d'Hugo s'exerça sur la ville de Bruxelles. En témoignent notamment les œuvres peintes par le Maître de la Vie de Joseph et Aert van den Bossche. Le rayonnement de Van der Goes ne s'est toutefois pas limité aux seuls peintres bruxellois, puisque des parallèles sont justement proposés par Campbell avec des concepteurs de tapisseries, comme le célèbre Jan van Roome qui s'inspira manifestement de la *Mort de la Vierge* d'Hugo pour sa tapisserie de la *Légende d'Herkenbald* conçue en 1513. C'est le même tableau qui inspira Bernard van Orley, peu après 1518, pour concevoir une scène du cycle de tapisseries de *Notre-Dame du Sablon* (Saint-Petersbourg, Ermitage) et, deux ans plus tard, le panneau central du *Polyptyque de la Vierge*¹⁷. En s'appuyant principalement sur les compositions préparatoires aux tapisseries de l'*Histoire de Jacob*, Campbell démontre à quel point Van Orley fut redevable à l'art d'Hugo van der Goes. Il note ainsi que, dans la dixième tapisserie figurant Joseph et Jacob réunis, « Van Orley élargit la composition circulaire de Hugo [connue à travers le rondel attribué à un suiveur du maître et conservé en Angleterre (Begbroke, Saint Michael's Church)], mais ses personnages sont disposés de la même manière, selon des formes analogues et leurs mouvements et leurs gestes sont très semblables »¹⁸. Ce faisant, l'auteur ouvre une brèche dans les possibilités de comparaisons entre les deux peintres. Jusqu'ici, l'influence du maître gantois sur son homologue bruxellois n'avait été que fébrilement avancée par les auteurs. Alexandre Galand¹⁹, dans son récent ouvrage sur Bernard van Orley, souligne à quelques reprises l'influence d'Hugo dans les compositions du maître bruxellois.

Dans le panneau central du *Triptyque Haneton*²⁰ (fig. 4), il relève ainsi l'usage du gros plan narratif, largement exploité par Van der Goes, et l'agencement des personnages suivant une diagonale ascendante, à l'instar de la *Lamentation* de Vienne

¹⁷ Bernard van Orley, *Polyptyque de la Mort de la Vierge*, 1520, huile sur panneau, 105 x 153 cm, Bruxelles, Musée du Centre public d'action sociale, cat. 1/3.

¹⁸ Lorne Campbell, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹ Alexandre Galand, *The Flemish Primitives VI. The Bernard van Orley Group. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, Turnhout, 2013.

²⁰ Bernard van Orley, *Triptyque Haneton*, c. 1520, huile sur panneau, 87,4 x 108 cm (panneau central), 87 x 48 cm (volets), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 358.



Fig. 4
Bernard van Orley,
Triptyque Haneton,
c. 1520, huile sur
panneau,
87,4 x 108 cm
(panneau central),
87 x 48 cm (volets)

(fig. 5)²¹. Tout en insistant sur l'ancrage de Van Orley dans la tradition picturale des Primitifs flamands, l'auteur se concentre, comme la plupart de ses prédécesseurs, sur l'influence de l'art italien dans son œuvre, notamment à travers l'arrivée à Bruxelles des cartons de tapisseries des *Actes des Apôtres* de Raphaël en 1517. On ne peut que légitimer une telle démarche puisqu'il est clair que des peintres comme Raphaël, Péruugin, Mantegna, Signorelli ou encore Léonard de Vinci ont largement conditionné les innovations de Van Orley. Ses compositions regorgent d'emprunts aux répertoires de ces artistes, qu'il s'agisse de l'expressivité des personnages, de leurs corps athlétiques ou encore des motifs décoratifs et architecturaux. De la même manière, l'influence d'Albrecht Dürer sera déterminante sur le maître, suite à leur rencontre à Bruxelles en 1520. Tout l'œuvre de Van Orley à partir de ces années repose sur ces piliers qu'il combine à la tradition picturale flamande pour façonner ses créations profondément novatrices. Les composantes italiennes et düreriennes de son art ont amplement focalisé l'attention des chercheurs, sans doute un peu au détriment de l'influence flamande et en particulier

21 Alexandre Galand, *op.cit.*, p. 93 et p. 240. Hugo van der Goes, *Lamentation*, après 1479, huile sur panneau, 33,8 x 22,9 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 945.



Fig. 5
Hugo van der Goes,
Lamentation, après 1479,
huile sur panneau,
33,8 x 22,9 cm

celle de Van der Goes. Il faudra donc attendre 2013 avec l'article visionnaire de Campbell pour que celle-ci soit enfin avancée. L'auteur se concentre néanmoins, nous l'avons vu, sur l'influence du maître gantois sur les projets de tapisseries de Van Orley. Or, une œuvre magistrale du peintre bruxellois doit être ajoutée à ce répertoire : le panneau central du *Polyptyque de Job et de Lazare* peint en 1521 et aujourd'hui conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (fig. 6)²².

22 Bernard van Orley, *Polyptyque de Lazare et Job*, 1521, huile sur panneau, 1276 x 184 cm (panneau central), 174 x 80 cm, (volets), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1822.



↑
Fig. 6
Bernard van Orley,
*Polyptyque de
Lazare et Job*, 1521,
huile sur panneau,
176 x 184 cm
(panneau central),
174 x 80 cm, volets

Comme nombre d'historiens de l'art avant lui, Alexandre Galand relève l'influence de l'art italien dans le tableau et note :

En termes de style, le mouvement donné à la composition du panneau central est une innovation introduite par Van Orley comparé à ses œuvres antérieures et aux peintures flamandes du XV^e et du début du XVI^e siècle. Les personnages imposants et le dynamisme des figures sont inspirés de l'art italien. La recherche de tension dramatique, sans précédent dans son œuvre, montre encore des maladresses, en particulier dans la position anatomique de certaines figures²³.



23 Alexandre Galand, *op. cit.*, p. 230.

↓ Fig. 8-9
Hugo van der Goes,
*Adoration des
bergers*, c. 1480,
détail des deux
bergers / Bernard van
Orley, *Polyptyque de
Lazare et Job*, 1521,
panneau central,
détail du personnage
vêtu de rouge



© bpk-Bildagentur – Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin, cat. 1622A



© MRB&B/AMSKB

Certes, la présence italienne est particulièrement manifeste dans le polyptyque, tant au niveau du vocabulaire architectural et décoratif que dans l'anatomie et les attitudes des personnages ou encore dans la rigoureuse construction géométrique de la composition. Toutefois, même le plus éminent italianiste peinera à trouver des représentations comparables de personnages figurés en pleine course, les bras en l'air, à l'instar de l'homme au vêtement rouge au premier plan ou de celui qui s'élançait, à droite, derrière lui. Ces deux figures en particulier semblent jaillir vers l'extérieur du bâtiment pour échapper à sa destruction.

Hugo van der Goes, nous l'avons souligné, est le seul peintre flamand du siècle précédent qui est parvenu à défier l'immobilisme des compositions, notamment en faisant surgir ses personnages dans l'espace du tableau. Ainsi, dans le *Triptyque Portinari* (fig. 2), mais surtout dans la prédelle de l'*Adoration des bergers de Berlin* (fig. 7)²⁴, les bergers font véritablement irruption dans une course effrénée au sein de la composition.

La position des corps, en particulier des jambes pliées et des bras relevés, est tout à fait comparable chez les deux peintres (fig. 8-9). Certes, les

24 Hugo van der Goes, *Adoration des bergers*, c. 1480, huile sur panneau, 97 x 245 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cat. 1622A.

auteurs ont souligné l'influence du théâtre des Mystères sur le *Polyptyque de Job et de Lazare*, comme cela avait déjà été relevé dans l'œuvre de Van der Goes. L'intérêt des deux peintres pour le caractère scénique et théâtral des compositions ne peut toutefois expliquer à lui seul les analogies saisissantes dans les attitudes dynamiques des personnages. À cela s'ajoutent, dans le polyptyque de Van Orley, l'usage de diagonales et le rendu des architectures en oblique, les différences d'échelles et la plasticité des corps autant de conceptions novatrices apparues, nous l'avons vu, pour la première fois au XV^e siècle dans l'œuvre visionnaire d'Hugo van der Goes.

Il semble donc évident que Bernard van Orley a dû entrer en contact avec les œuvres de son génial prédécesseur, sans doute au travers d'un foyer artistique bruxellois perpétuant, d'une manière ou d'une autre, les innovations goesiennes. La piste reste encore à être davantage développée, mais la filiation entre les peintres se trouve désormais renforcée d'une comparaison qui s'apparente presque, selon nous, à un hommage de Van Orley à Van der Goes et qui avait pourtant jusqu'à ce jour échappé au regard acéré des spécialistes de la peinture des anciens Pays-Bas au XV^e et dans la première moitié du XVI^e siècle.

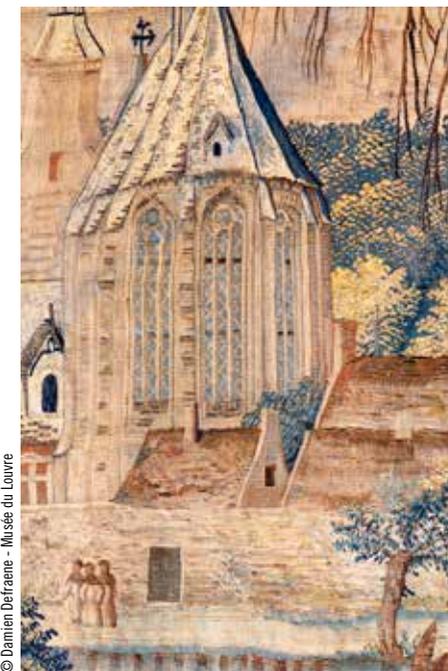
Emile Wauters,
La folie d'Hugo van der Goes,
huile sur toile,
186 x 275 cm,
1872



© MRBAE/KMSKB



© Damien Defraene - Musée du Louvre



© Damien Defraene - Musée du Louvre

Détails - *Mois de juillet* (Lion),
Les Chasses de Charles Quint,
c. 1531-1533,
4,30 x 5,70 m,
OA7318

Bibliographie :

- Emile Bertaux, « La grande Adoration des mages de Hugo van der Goes », dans : *Revue de l'art ancien et moderne*, 29, 1911, pp. 19-30.
- Lorne Campbell, « Hugo van der Goes et Bruxelles », dans : *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, cat. d'ex., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013, pp. 36-47.
- Valentin Denis, *Hugo van der Goes*, Bruxelles, 1956.
- Elisabeth Dhaenens, *Hugo van der Goes*, Anvers, 1998.
- Alexandre Galand, *The Flemish Primitives VI. The Bernard van Orley Group. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, Turnhout, 2013.
- Margaret L. Koster ; *Hugo van der Goes and the Procedures of Art and Salvation*, Turnhout, 2008.
- Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Tours, 2003.

Remerciements

La commissaire de l'exposition et les autres membres de l'équipe scientifique du Centre d'Art de Rouge-Cloître remercient chaleureusement Mesdames Véronique Bücken, co-commissaire de l'exposition *Bernard van Orley. Bruxelles et la Renaissance* et cheffe de section peinture ancienne des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Valentine Henderiks, docteure en histoire de l'art et archéologie et chargée de cours à l'Université libre de Bruxelles et Cecilia Paredes, collaboratrice scientifique (ULB) – attachée à la Direction Patrimoine culturel de Bruxelles Urbanisme et Patrimoine, Messieurs Patrice Gautier, archéologue aux Musées royaux d'Art et d'Histoire et Martin Tanghe, professeur émérite de l'Université libre de Bruxelles, auteurs des textes de la brochure *Bernard van Orley. Rouge-Cloître et la forêt de Soignes au XVI^e siècle* pour leurs recherches scientifiques, leurs connaissances mises à notre service et leur disponibilité, Madame Cecilia Paredes, et Monsieur Stéphane Demeter, Attachés à la Direction Patrimoine culturel de Bruxelles Urbanisme et Patrimoine, et en particulier Monsieur Stéphane Demeter et à nouveau Madame Cecilia Paredes pour leur grande disponibilité, leur générosité et leur précieuse aide tout au long de ce projet, Madame Ann Degraeve et la cellule archéologie de Bruxelles Urbanisme et Patrimoine pour la mise à disposition des objets archéologiques. Nous tenons à exprimer notre gratitude à Mesdames Christine Duvauchelle et Marie-Hélène de Ribou ainsi qu'à leur équipe du Musée du Louvre à Paris pour leur accueil et les moyens mis à disposition au cours de la réalisation des prises de vue *in situ*, à Madame Nathalie Dioh et l'équipe de documentalistes de la Réunion des Musées Nationaux à Paris, à Messieurs Antoine Hulot et Thierry Bruffaerts de Bruxelles Environnement, à Madame Catherine Meeùs pour ses relectures, à Monsieur Damien Defraene, photographe et enfin à Madame Colette Houyoux, graphiste, pour la réalisation des supports visuels de l'exposition et de l'ouvrage.

Du 11 mai au 17 novembre 1985, se tenait l'exposition *Avec Charles Quint en Soignes*, réalisée par le Conseil de Trois-Fontaines dont feu Michel Maziers, historien et passionné de la série des *Chasses*. Par la présente exposition, la Commune d'Auderghem et le Centre d'Art de Rouge-Cloître entendent poursuivre cette réflexion dans un esprit de continuité.



Le Centre d'Art de Rouge-Cloître

La politique d'exposition du Centre d'Art comporte une ligne directrice principale, à savoir les rapports entre écriture et image, entre art et graphie.

Cette thématique se traduit par l'accueil d'œuvres d'illustrateurs, d'auteurs de bandes dessinées ou encore de graphistes et publicistes.

À cette ligne directrice s'ajoutent deux pôles complémentaires :

- la mise à l'honneur d'artistes belges ou de mouvements artistiques belges par le biais de rétrospectives scientifiques,
- la promotion de la création contemporaine via, entre autres, le Prix Découverte, concours bisannuel qui vise la découverte et la promotion de talents artistiques prometteurs.

Pour tout renseignement sur le programme du Centre d'Art de Rouge-Cloître consultez notre site www.rouge-cloitre.be ou téléphonez au 02 660 55 97



Le service éducatif du Centre d'Art

Le service éducatif du Centre d'Art propose des animations pour découvrir l'histoire du site de Rouge-Cloître et son patrimoine culturel ainsi que les différentes expositions présentées au Centre d'Art.

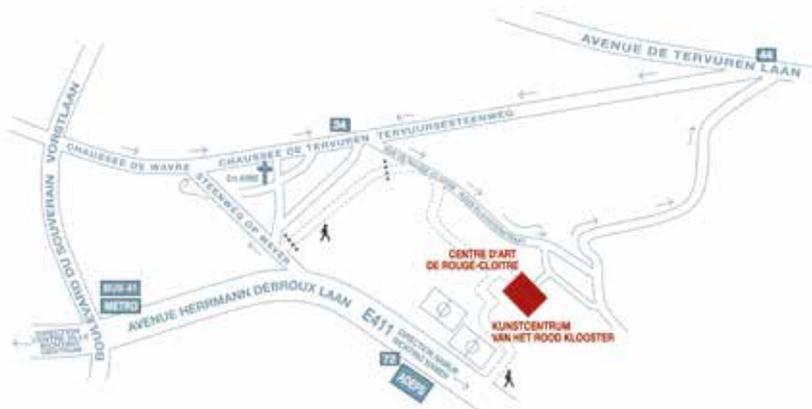
Des visites guidées pour les écoles secondaires et les adultes sont aussi au programme.

Tous les premiers dimanches du mois, une visite guidée historique du site est offerte aux visiteurs.

Renseignements :
Emilie Debauve,
responsable du service éducatif,
tél. 02 660 55 97.
Courriel :
edurougecloitre@gmail.com



Rue du Rouge-Cloître 4
1160 Bruxelles
Tél. 02 660 55 97
info@rouge-cloitre.be
www.rouge-cloitre.be



BERNARD VAN ORLEY. **Rouge-Cloître et la forêt de Soignes au XVI^e siècle**

Textes : Véronique Bücken (Cheffe de section peinture ancienne, MRBAB) ; Cecilia Paredes (Collaboratrice scientifique, ULB ; Direction Patrimoine culturel) ; Martin Tanghe (Professeur émérite, ULB) ; Patrice Gautier (Archéologue, MRAH) ; Valentine Henderiks (Docteure en Histoire de l'art et archéologie ; Chargée de cours, ULB)

Commissariat scientifique de l'exposition et du présent ouvrage : Olivia Bassem
Graphisme : Colette Houyoux

CENTRE D'ART DE ROUGE-CLOÎTRE

Directeur : Vincent Vanhamme

Collaboratrice : Olivia Bassem

Responsable du Service éducatif :
Emilie Debauxe

Merci à la Direction Patrimoine culturel de Bruxelles Urbanisme et Patrimoine pour sa précieuse collaboration et son soutien.
Cette brochure et l'exposition associée ont été réalisées à l'occasion de l'année Bruegel.

Cover : Détail, B. van Orley, *Les Chasses de Charles Quint (Mois de juillet)*, c. 1531-1533. OA7318. © Damien Defraene - Musée du Louvre

Cet exemplaire est distribué gratuitement - Ne peut être vendu.