

L'EXCEPTION QUI CONFIRME LA RÈGLE.  
CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES PORTRAITS DE PHILIPPE LE BON,  
DUC DE BOURGOGNE <sup>(1)</sup>

Élodie DE ZUTTER  
(Prix-Prijs Simone Bergmans 2014)

**Le Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine**

Dans la collection d'œuvres d'art du Centre Public d'Action Sociale d'Ath est conservée une peinture représentant Philippe le Bon (fig. 1). Le troisième duc de Bourgogne de la maison de Valois y est vu à mi-corps, tourné légèrement de trois-quarts vers la droite et se détachant sur un fond doré. Plusieurs indices permettent d'établir formellement cette identification.

Tout d'abord, les nombreuses représentations du duc de Bourgogne qui nous sont parvenues en enluminure, gravure, sculpture, peinture, tapisserie ou vitrail permettent de reconnaître sans mal sa physionomie. De plus, le personnage arbore le collier de la Toison d'or, ordre que Philippe le Bon a fondé en 1430 à l'occasion de son mariage avec Isabelle de Portugal<sup>(2)</sup>. Il est vêtu entièrement de noir comme il en avait l'habitude depuis l'assassinat de son père, Jean sans Peur (1371-1419). Ensuite, une inscription située sur l'encadrement à volutes, bien que tardive, nomme clairement le sujet<sup>(3)</sup>. Enfin, Georges Chastellain (1405-1475), chroniqueur officiel à la cour de Bourgogne, nous livre une description physiologique du souverain. Elle convient au personnage représenté puisqu'il nous dit notamment que Philippe le Bon

«avoit plus en os qu'en charnure, veines grosses et pleines de sang; portoit le visage de ses pères de séante longueur; brun de couleur et estaint; nez non aquilin, mais long; plein front et ample, non calus; cheveulx entre blond et noir; barbe et sourcils de mesme aux crins; mais avoit gros sourcils et houssus et dont les crins se dressoient comme corne en son ire; portoit bouche en juste compas; lèvres grosses et colorées; les yeux vaires, de fière inspection telle-

- (1) Cette publication constitue l'aboutissement de la recherche menée dans le cadre de notre mémoire de master dirigé par Valentine Henderiks et défendu à l'Université Libre de Bruxelles (voir DE ZUTTER 2012). Cette étude a obtenu en 2012 le Prix Rogier van der Weyden décerné par l'A.I.S.B.L. Rogier de la Pasture-Van der Weyden et le Prix Simone Bergmans décerné par l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. Un résumé des principaux résultats paraîtra également dans les Annales 2014 du Cercle royal d'Archéologie d'Ath.
- (2) Il existe une très abondante littérature sur l'ordre de la Toison d'or. Voir notamment COCKSHAW 1996.
- (3) «Philippe II dit le Bon fonda<sup>r</sup>, de cette maison le 14e avril 1449».

fois, mais coutumièrement amiables; le dedans de son cœur se montrait par son vis, et correspondoient toutes ses mœurs à la tournure de sa face»<sup>(4)</sup>.

La première mention connue de ce *Portrait de Philippe le Bon* remonte à un inventaire<sup>(5)</sup> des œuvres d'art de l'hôpital de la Madeleine à Ath dressé le 31 décembre 1864 par Henri Hannelon (1822-1911), membre de la Commission des hospices en charge de la gestion de l'hôpital<sup>(6)</sup>. Cet inventaire est repris et contextualisé dans un rapport communal de l'année suivante. La localisation de chaque objet dans l'hôpital y est précisée, nous apprenant ainsi que le portrait se trouvait dans la chapelle construite en 1476, avec un *Portement de croix*, un *Couronnement d'épines*, une *Descente de Croix* et une *Adoration des Mages*<sup>(7)</sup>. Ni l'inventaire de 1864, ni le rapport communal de 1865, ni aucun autre document ne nous apprennent quand et comment le *Portrait de Philippe le Bon* est entré dans la collection hospitalière.

Institution méconnue malgré l'importance de son fonds documentaire conservé aux Archives de la ville d'Ath, l'hôpital de la Madeleine n'a suscité que peu d'études<sup>(8)</sup>. La publication la plus complète parue à ce jour évoquant sa fondation et son fonctionnement est un article paru en 1968 dans les *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la région et musées athois*<sup>(9)</sup>. En 1449, Philippe le Bon accorda aux sœurs de la Madeleine une charte de privilèges qui est généralement assimilée à l'acte de fondation de l'hôpital<sup>(10)</sup>. En réalité, cette création est une initiative municipale et la charte de Philippe le Bon une réponse officielle à diverses requêtes émanant des sœurs de la Madeleine<sup>(11)</sup>. Le duc de Bourgogne fut d'ailleurs impliqué à plusieurs occasions dans la résolution des conflits entre les religieuses et les autorités municipales d'Ath quant au contrôle de l'hôpital. Ces désaccords ne cessèrent pas pour autant et, bien après sa mort, les sœurs comme les échevins athois continuèrent à invoquer tour à tour la charte de 1449 pour faire valoir leurs droits. Qu'une effigie du duc Philippe, protecteur de l'institution, se retrouve dans la chapelle n'a donc rien d'étonnant.

Les rares sources, anciennes comme récentes, relatives au portrait du duc de Bourgogne ne nous fournissent que de maigres informations. Après sa reprise dans l'inventaire de 1864, l'œuvre est mentionnée, en 1903, dans *Histoire de la ville d'Ath* de Jules Dewert<sup>(12)</sup>, qui évoque la présence de la peinture dans le parloir de l'hôpital. En 1906, Célestin-Joseph

(4) CHASTELLAIN 1827, p. 22-24.

(5) A.V.A. (pour Archives de la ville d'Ath), *Bienfaisance. État indicatif des tableaux, statues et autres objets d'art appartenant à l'administration des hospices ou du bureau de bienfaisance, à la date du 31 décembre 1864 par Henri Hannelon*.

(6) Sur la collection de l'hôpital de la Madeleine, voir DUBUISSON 2006a.

(7) A.V.A., *Rapport communal*, 1865, A 837 M, p. 75. Ces quatre tableaux sont aujourd'hui conservés au Musée d'Histoire et Folklore d'Ath.

(8) Sur l'hôpital de la Madeleine, voir BERTRAND 1906, p. 382-385; DE BOUSSU 1996, p. 231-244; DEWERT 1903, p. 140-143; HOSSART 1792, p. 301; SANSSEN 1965, p. 59-60; SAUNIER 1987, p. 377; WALTRE 1860, p. 48-49.

(9) CULLUS 1968, p. 46-61.

(10) L'un des exemplaires originaux de la charte provenant de l'hôpital de la Madeleine est aujourd'hui conservé sous verre aux A.V.A.

(11) Les requêtes des sœurs sont publiées dans CULLUS 1968, p. 49-50.

(12) DEWERT 1903, p. 142.



Fig. 1. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du xv<sup>e</sup> siècle-début du xvi<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 32.4 x 21.5 cm (surface peinte), Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement à l'hôpital de la Madeleine). Après restauration.

© KIK-IRPA, Bruxelles

Bertrand qualifie le portrait «d'authentique», terme déjà utilisé par Henri Hanne-ton dans son inventaire<sup>(13)</sup>. Le tableau est ensuite présenté lors de la fameuse *Exposition de la Toison d'or* à Bruges en 1907<sup>(14)</sup>, puis à celle de Charleroi en 1911<sup>(15)</sup>. Il est répertorié en 1912<sup>(16)</sup> et en 1913<sup>(17)</sup> parmi d'autres effigies de Philippe le Bon dans deux monographies consacrées à Rogier van der Weyden. Nous en retrouvons également la trace dans un inventaire des objets d'art des communes de l'arrondissement judiciaire de Tournai en 1925<sup>(18)</sup>. C'est finalement en 1927 que Joseph Hocq lui consacre un article ainsi qu'à un autre panneau de l'hôpital de la Madeleine représentant le *Mariage Mystique de sainte Catherine*<sup>(19)</sup>. Notons également qu'en 1944, Edouard Michel, conservateur au musée du Louvre, cite le panneau athois parmi les «répliques les plus intéressantes» d'un original perdu de Rogier van der Weyden<sup>(20)</sup>. Quelques années plus tôt, l'historien Huizinga jugeait l'œuvre beaucoup plus sévèrement en déclarant que «les remaniements du type représentés par des portraits à Gand et à Ath sont de qualité trop faible pour nous apprendre rien»<sup>(21)</sup>. En 1953, l'œuvre est exposée à Mons<sup>(22)</sup> et en 1961 à l'Hôtel de ville d'Ath<sup>(23)</sup> puis à Bruxelles<sup>(24)</sup>. La peinture est également reprise dans plusieurs publications listant les portraits peints de Philippe le Bon<sup>(25)</sup>. L'œuvre a enfin été citée tout récemment dans une étude consacrée à une autre effigie du duc de Bourgogne conservée au Palacio Real de Madrid<sup>(26)</sup>. En 1966, suite à la création du Musée d'Histoire et Folklore d'Ath, le panneau quitte le parloir de l'hôpital de la Madeleine pour être exposé au musée. Durant les années septante, il est déplacé dans la salle du Conseil du C.P.A.S. pour finalement revenir au musée en 2006.

À l'exception de ces quelques mentions, le *Portrait de Philippe le Bon* n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie. Il faut néanmoins mentionner encore que le catalogue provisoire du Musée d'Ath, réalisé en 1968, attribue le portrait à Rogier van der Weyden en précisant que Paul Lafond<sup>(27)</sup> le considère comme authentique<sup>(28)</sup>. Signalons aussi la contribution de Jeffrey C. Smith en 1979<sup>(29)</sup> qui date l'œuvre des années 1470, sans plus

(13) BERTRAND 1906, p. 385.

(14) DE MONT 1907, p. 17.

(15) *Les arts anciens du Hainaut* 1911, p. 64.

(16) LAFOND 1912, p. 104.

(17) WINKLER 1913, p. 178.

(18) SOIL DE MORIAMÉ 1925, p. 5-6.

(19) HOCQ 1927, p. 45-46. Le *Mariage mystique de sainte Catherine* est aujourd'hui conservé au Musée d'Histoire et Folklore d'Ath.

(20) MICHEL 1944, p. 74.

(21) HUIZINGA 1932, p. 102.

(22) *Trésors d'art du Hainaut* 1953, p. 147.

(23) *Les trésors d'Ath* 1961, peintures et estampes, n° 4 (pas de pagination).

(24) *Collections de l'assistance publique* 1961, p. 49.

(25) JANSSENS DE BISTHOVEN 1959, p. 110. Le lecteur devra lire la notice avec prudence car une erreur de date s'y est introduite. L'auteur remplace la date de 1449 inscrite sur l'encadrement du portrait par celle de 1499. *Flanders in the fifteenth century* 1960, p. 92.

(26) GARCÍA-FRIAS CHECA 2009, p. 171.

(27) Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Pau entre 1900 et 1918. Auteur d'une monographie sur Rogier van der Weyden. LAFOND 1912.

(28) DUCASTELLE *et al.* 1968, p. 10.

(29) SMITH 1979, p. 290.

d'arguments, ainsi que la mention du panneau dans l'étude de Micheline Comblen-Sonkes consacrée au *Portrait de Philippe le Bon* conservé au Musée des Beaux-Arts de Dijon<sup>(30)</sup>. Enfin, Laurent Dubuisson, directeur des musées d'Ath, qui s'intéresse depuis quelque temps déjà au tableau, lui a consacré une page de sa publication dédiée aux collections publiques athoises<sup>(31)</sup>. Dans la foulée de la restauration de l'œuvre qui s'est achevée en 2012 à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA)<sup>(32)</sup>, il a également rédigé, avec Cécile Carlier, un article en décrivant les principaux résultats<sup>(33)</sup>.

Dans ce tableau, affichant comme de coutume sa préférence pour le noir, le duc porte un chaperon à cornette<sup>(34)</sup> dénoué partiellement dans son dos, une robe bordée de fourrure et un pourpoint à col haut et arrondi. L'échancrure de ces deux vêtements laisse entrevoir une chemise blanche. Une paire de lacets noirs assure le maintien de la robe. Un petit bijou cruciforme suspendu à une fine cordelette et incrusté de pierres rouges, vertes et noires se détache sur la chemise blanche. Le collier de la Toison d'or posé sur les épaules de Philippe le Bon est constitué de neuf maillons visibles totalement ou partiellement. Chacun d'eux se compose de deux fusils<sup>(35)</sup> en or affrontés et attachés ensemble par leurs crochets. Chaque couple de fusils est relié au suivant par une pierre à feu étincelante renvoyant à la devise personnelle du duc<sup>(36)</sup>. La toison de bélier, symbole de l'ordre, est reliée par une attache filiforme dorée à l'une des pierres. Les maillons du collier situés au niveau des épaules ont une couleur plus rougeâtre que les autres. La main droite du duc, située en plein centre de la partie inférieure de la composition, se ferme sur un document roulé; seul l'auriculaire reste tendu.

La technique d'exécution du portrait de l'hôpital de la Madeleine présente une certaine finesse dans le rendu des modelés contrastés, aux transitions néanmoins fluides entre les zones d'ombre et de lumière, conférant une grande plasticité au visage (fig. 2). Les traits du visage sont dépeints avec beaucoup de précision, particulièrement l'œil droit du personnage, surmonté d'un fin sourcil qui paraît presque épilé<sup>(37)</sup> et dont l'artiste a pris soin de distin-

(30) COMBLEN-SONKES 1986, p. 221-231.

(31) DUBUISSON 2006a, p. 341.

(32) Le traitement de l'œuvre à l'IRPA a été effectué par Karen Barbosa sous la direction de Livia Depuydt-Elbaum. Pour de plus amples informations sur cette restauration, nous renvoyons le lecteur à l'article qui lui est consacré dans cette même revue. DEPUYDT-ELBAUM & BARBOSA 2014.

(33) DUBUISSON & CARLIER 2012.

(34) La cornette est une étroite bande de tissu qui pend devant l'épaule. Elle constitue l'extrémité de l'étoffe enroulée autour de la tête et formant le chaperon. Cette cornette semble avoir eu une signification politique puisque les Bourguignons la portaient devant l'épaule droite tandis que les Armagnacs la mettaient devant l'épaule gauche. BEAULIEU 1989, p. 256.

(35) Les fusils sont souvent nommés «briquets» dans la littérature. Ce terme est fondamentalement anachronique puisqu'il ne deviendra synonyme de fusil, à savoir une petite pièce d'acier frappant un silex pour obtenir des étincelles, qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Au Moyen Âge, le mot «briquet» qualifie tout objet de petite taille. PASTOUREAU 1996, p. 102.

(36) La devise utilisée dès 1421 par Philippe le Bon est constituée du mot «*Ante ferit quam flamma micel*» associé au fusil. Par la suite, le fusil va être combiné à une pierre à feu et le mot remplacé par «*Aultre n'auray*». Cette nouvelle devise du souverain deviendra aussi celle de l'ordre de la Toison d'or. PASTOUREAU 1996, p. 104.

(37) Ce détail contredit la description de Chastellain qui nous dit que Philippe le Bon «avoit gros sourcils et houssu». Voir *supra*.



Fig. 2. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement à l'hôpital de la Madeleine). Détail du visage après restauration. © KIK-IRPA, Bruxelles

guer chacun des poils<sup>(38)</sup>. Remarquons, en ce qui concerne la bouche, que l'étroitesse de la lèvre supérieure contraste fortement avec l'épaisseur de la lèvre inférieure. Ce phénomène s'observe également sur les autres portraits conservés de Philippe le Bon, témoignant peut-être d'une particularité anatomique du personnage. Le nez est long, sa pointe légèrement plongeante. Son volume est habilement rendu par jeu contrasté d'ombre et de lumière. En revanche, une simple juxtaposition de traits strictement identiques et plats suffit à représenter les cheveux. L'oreille enfin n'est que sommairement esquissée mais s'intègre subtilement au modelé de la joue par une transition ombragée. Quant à la main tenant le document, elle étonne par son traitement fort différent de celui du visage. Elle se superpose au vêtement noir et est donc travaillée davantage en épaisseur<sup>(39)</sup>.

Si l'exécution du modelé du visage est soignée, aucune modulation ou impression de texture dans les drapés n'est actuellement perceptible. Il faut cependant mettre en évidence les effets de plis au sommet de la cornette et la finesse de traitement de la fourrure du col dénotant une recherche de variété dans le rendu des poils par des variations chromatiques. Bien que la brillance fasse défaut au collier de la Toison d'or, il conserve une qualité

(38) Cette précision de la représentation ne s'applique pas à l'œil gauche. Les détails y sont minimes et de fréquents débordements des formes les unes sur les autres donnent l'impression d'une reprise ultérieure.

(39) Voir *infra*.



Fig. 3. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement à l'hôpital de la Madeleine). Radiographie. © KIK-IRPA, Bruxelles

plastique, une souplesse naturelle et une cohérence structurelle. Chaque fusil est contourné d'un trait clair et, à certains endroits, d'un bord brun-rouge qui lui donne du volume. De manière générale, signalons enfin que malgré la monumentalité du personnage par rapport au champ pictural qui lui est alloué, son intégration spatiale est tout à fait harmonieuse.

D'un point de vue technologique, l'œuvre présente toutes les caractéristiques d'une peinture flamande du xv<sup>e</sup> siècle. Elle est réalisée sur un panneau de chêne rectangulaire, constitué d'une seule planche de fil vertical débitée sur quartier<sup>(40)</sup> et embrevée dans un cadre rainuré dont la typologie est caractéristique pour l'époque<sup>(41)</sup>. Le panneau a fait l'objet d'une analyse dendrochronologique à l'IRPA. Le dernier cerne de croissance de l'arbre

(40) Panneau: 34.5 x 23.1 cm. Surface peinte: 32.4 x 21.5 cm.

(41) VEROUGSTRAETE-MARCQ & VAN SCHOUTE 1989, p. 60 et p. 91: «51 cadres moulurés à cavet à baguettes se situent entre 1436 et le dernier quart du xvi<sup>e</sup> siècle. La plupart datent de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle et la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. La traverse inférieure est généralement à talus».



Fig. 4. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement à l'hôpital de la Madeleine). Avant restauration. © KIK-IRPA, Bruxelles

mesuré, un cerne de duramen, date de 1469. Compte tenu de l'absence totale d'aubier, la dendrochronologie fournit uniquement un *terminus post quem* de 1475 pour la confection du panneau et la création de l'œuvre, correspondant aux six cernes d'aubier présents au minimum dans ce type de chêne originaire de la Baltique<sup>(42)</sup>.

La préparation blanche est à base de craie et de colle animale<sup>(43)</sup>. La présence de quatre bords non peints et de barbes atteste que l'œuvre a été peinte dans son encadrement. Des coups de brosse, visibles sur l'image radiographique, témoignent de la présence d'une couche d'impression légèrement chargée en blanc de plomb. Elle est appliquée directement sur la préparation<sup>(44)</sup> (fig. 3).

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge n'a révélé aucun dessin sous-jacent apparent sur ou sous cette couche d'impression, nous privant d'un indice tout à fait essentiel quant au processus de création de l'œuvre ou de l'éventuelle technique de copie utilisée<sup>(45)</sup>.

(42) FRAITURE & LAUW 2012, p. 9-10.

(43) DEPUYDT-ELBAUM & BARBOSA 2014.

(44) DEPUYDT-ELBAUM & BARBOSA 2014.

(45) Sur les techniques de copies, voir notamment DIJKSTRA 1989 et VAN DAALLEN 2003.



Fig. 5. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement à l'hôpital de la Madeleine). Inscription sur le talus du cadre original après dégagement.  
© KIK-IRPA, Bruxelles

Nous pourrions l'expliquer par l'usage d'un matériau non détectable aux rayonnements infrarouges ou par le recours à un dessin préparatoire poussé et indépendant dont l'artiste se serait inspiré pour procéder directement à l'exécution picturale<sup>(46)</sup>. La couche picturale à l'huile est lisse et sans empâtements, à l'exception de quelques rehauts de matière pour structurer les formes dans les bijoux.

La radiographie met en évidence un usage relativement parcimonieux de blanc de plomb, présent en petite quantité dans la couche d'impression pour renforcer la luminosité du modelé et très localement dans les hautes lumières. Les effets lumineux demeurent ainsi principalement internes au modelé via la réflexion de la lumière sur la préparation blanche à travers des couches de glacis translucides. La main et le document qu'elle tient ont une densité plus marquée sur l'image radiographique. Celle-ci a d'ailleurs révélé que la dorure visible dans le fond de l'œuvre avant restauration (fig. 4) se superposait au personnage en plusieurs endroits, lui conférant un aspect étriqué<sup>(47)</sup>. Elle dissimulait en effet toute la partie supérieure du couvre-chef de même qu'une fraction des deux pans du chaperon retombant de part et d'autre du visage. Ces modifications changeaient fortement la découpe de la coiffe. L'extrémité de l'épaule droite était maladroitement raccourcie alors qu'à l'origine elle se déployait jusqu'au cadre. Les photographies en lumière ultraviolette et les analyses stratigraphiques ont également permis aux spécialistes de l'IRPA d'identifier la main et le document roulé qu'elle tient comme un ajout. En effet, elles ont mis en évidence l'existence d'une couche de vernis ancien recouvrant toute la surface picturale, à l'exception de la main et du document qui, eux, s'y superposent<sup>(48)</sup>.

Quant au cadre doré, il est original mais pas la dorure qui le recouvre<sup>(49)</sup>. L'examen en lumière rasante de la traverse inférieure à talus a révélé la présence d'une inscription dissi-

(46) Selon Lorne Campbell, bien que bon nombre de portraits aient été réalisés d'après des dessins, considérer que la majorité des artistes du xv<sup>e</sup> siècle réalisaient un dessin préparatoire préalablement à l'exécution picturale est une généralité qui nécessite d'être relativisée. Les goûts et habitudes de l'artiste de même que la disponibilité du modèle peuvent induire des procédés d'exécution différents. CAMPBELL 1979, p. 63.

(47) Un prélèvement a permis de comptabiliser trois couches de dorure se superposant au fond doré d'origine. Sur la stratigraphie des différents surpeints et le retrait de ceux-ci lors de la restauration, voir DEPUYDT-ELBAUM & BARBOSA 2014, p. ?

(48) Échantillon n°P198.018-C77.024, BARBOSA & DEPUYDT-ELBAUM 2011, p. 17.

(49) Échantillon n°P196.088-C77.012, BARBOSA & DEPUYDT-ELBAUM 2011, p. 17.

mulée par la dorure plus récente. Son dégagement a dévoilé trois mots en lettres gothiques «d...(?) *herttozhe philip*» entourés d'un cartouche rectangulaire avec des excroissances arrondies aux extrémités<sup>(50)</sup> (fig. 5). Un prélèvement a été réalisé afin d'identifier les pigments utilisés. Les résultats montrent qu'une première inscription a été réalisée avec un glacis constitué de laque de garance rouge. On est ensuite repassé ultérieurement par-dessus avec une couleur plus foncée. La présence de laque rouge n'ayant pas été observée sous le cartouche brunâtre au microscope binoculaire, il en découle que celui-ci fut rajouté lorsque l'inscription a été renforcée<sup>(51)</sup>. Il n'est pas permis d'établir ou de rejeter clairement l'originalité de cette inscription, bien que la négligence de son exécution évoque plutôt un ajout. L'étude du cadre original a montré qu'il a été coupé sur ses quatre côtés, sans doute au moment de l'adjonction du nouvel encadrement à volutes. Ce dernier est en bois peint en vert foncé et cerné d'un bord doré. Il porte les armes de Philippe le Bon au sommet et l'inscription «Philippe II dit le Bon, fondat', de cette maison le 14e avril 1449» dans la partie inférieure.

### Sur les traces d'un modèle

Le tableau de l'hôpital de la Madeleine constitue un portrait particulièrement réaliste, détaillé et consciencieux de la physionomie du duc de Bourgogne. L'artiste s'est attaché à rendre toutes les particularités anatomiques du modèle sans chercher à en gommer les aspects les plus disgracieux: les veines puissantes sur les tempes, les cernes relativement prononcées, les joues un peu flasques, la bouche à la morphologie atypique ou encore la verrue dans le cou. Un tel niveau de précision dans la représentation implique qu'il s'agit soit d'une effigie réalisée d'après nature, soit d'une copie d'un portrait particulièrement précis peint sur le vif. La première possibilité étant discréditée par la datation dendrochronologique situant la réalisation du portrait au plus tôt en 1475, soit sept ans après le décès de Philippe le Bon, c'est vers la seconde hypothèse qu'il convient de se tourner. Une quantité importante de portraits du duc peint en buste sur panneau est actuellement conservée au sein de musées et de collections privées. L'un d'eux a-t-il pu servir de modèle à l'effigie athoise?

#### *Philippe le Bon en costume de la Toison d'or*

L'ensemble peut, à quelques exceptions près, être subdivisé en trois catégories principales définies par des variations iconographiques. Le premier groupe est constitué de copies d'après un original perdu de l'artiste dijonnais Jean de Maisoncelles, peint en 1436. Cette œuvre avait été commandée par Philippe le Bon pour prendre place aux côtés des effigies de son grand-père et de son père à la chartreuse de Champmol. Le nombre de versions existantes de ce portrait est difficile à estimer. Les exemplaires les plus représentatifs sont

(50) Nous n'avons retrouvé qu'une seule œuvre portant un cartouche de forme similaire. Il s'agit d'un *Portrait d'homme* du Courtauld Institute de Londres, inv. P.1987.XX.486.

(51) BARBOSA & DEPUYDT-ELBAUM 2011, p. 17.



Fig. 6. Jean de Maisoncelles (d'après),  
*Portrait de Philippe le Bon*, xv<sup>e</sup> siècle  
 (datation MARQ), peinture à l'huile sur bois,  
 38 x 28 cm, Clermont-Ferrand, Musée d'art  
 Roger-Quilliot, inv. 2222.  
 © Ville de Clermont-Ferrand,  
 musée d'art Roger-Quilliot [MARQ]

conservés au Cincinnati Museum of Art (vers 1600)<sup>(52)</sup>, au Musée des châteaux de Versailles et de Trianon (xvi<sup>e</sup> siècle)<sup>(53)</sup>, au Musée des Beaux-Arts de Dijon (xvii<sup>e</sup> siècle)<sup>(54)</sup>, et au Musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand<sup>(55)</sup> (fig. 6). Suivant cette typologie, le duc est représenté de trois-quarts, couronné et portant le manteau<sup>(56)</sup> et le collier de la Toison d'or. Les différences flagrantes d'iconographie et de style entre ces versions et l'effigie athoise permettent d'exclure l'éventualité qu'elle découlerait de ce prototype. Il n'en sera donc plus question ici<sup>(57)</sup>.

(52) Cincinnati, Museum of Art, inv. 1927.409. Le rapprochement avec le prototype de Jean de Maisoncelles a été fait par Charles Sterling. STERLING 1942, p. 46.

(53) Versailles, Musée des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 4011.

(54) Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 507.

(55) Nous n'avons pas trouvé mention dans la littérature de cette œuvre que nous avons repérée lors de nos recherches sur le site internet de la ville de Clermont-Ferrand. Elle est presque identique aux exemplaires de Cincinnati et Versailles. Nous remercions Christelle Meyer, Chargée des collections au Musée d'art Roger-Quilliot, pour la photographie et les informations qu'elle a eu l'amabilité de nous communiquer sur cette œuvre.

(56) Généralement rouge, le manteau de la Toison d'or est bleu-gris dans l'exemplaire de Clermont-Ferrand.

(57) Pour de plus amples informations sur cette typologie, voir SMITH 1982 et JUGIE 1997, p. 70.

*Philippe le Bon au chaperon*

Le second type de portrait présente Philippe le Bon en buste, tourné de trois-quarts vers la droite, se détachant sur un fond neutre foncé (fig. 7 à 13). Il est vêtu d'une robe surmontant un pourpoint à col montant, tous deux noirs et entrouverts jusqu'au milieu du buste sur une chemise blanche<sup>(58)</sup>. Le duc porte un chaperon noir, le collier de la Toison d'or, un pendentif en croix et tient un document roulé en main. Ce signalement correspond sans conteste au plus grand nombre de portraits qui sont parvenus jusqu'à nous. Il rappelle la description retrouvée dans les inventaires de la collection de Marguerite d'Autriche (1480-1530), descendante directe des ducs Valois de Bourgogne, réalisés en 1516 et 1523: «Item, ung aultre tableau de la portraiture de feu Monsgr le duc Philippe, habille de noir et ung chapperon boureler sur sa teste, portant le colier de la Thoison d'or, ayant ung rolet en sa main»<sup>(59)</sup>. Nous ignorons si l'œuvre en question est l'un des exemplaires aujourd'hui conservés. Leur recensement le plus complet effectué à ce jour est dû à Micheline Comblen-Sonkes<sup>(60)</sup> qui n'énumère pas moins de vingt-six portraits peints de ce type.

La très grande majorité des spécialistes considère que cette catégorie de portraits remonte à un original réalisé par Rogier van der Weyden. À notre connaissance, seul Dirk De Vos a avancé une attribution du prototype du *Portrait de Philippe le Bon au chaperon* à Jan van Eyck<sup>(61)</sup>. La typologie globale de ces œuvres caractérisée par un fond de couleur sombre et éclairé d'une lumière uniforme et enveloppante fait effectivement écho aux portraits donnés au peintre officiel de la ville de Bruxelles. En outre, comme l'a souligné Lorne Campbell, Van der Weyden apporte toujours à ses modèles les mêmes types d'adaptations afin de leur conférer une apparence plus noble<sup>(62)</sup>. Cette stylisation des formes, symptomatique de sa vision «subjective», caractérise également ce second groupe. L'ensemble des spécialistes situe la date de réalisation du modèle au milieu du xv<sup>e</sup> siècle. Nous nous rallions à certains d'entre eux qui placent plus précisément sa création avant 1448<sup>(63)</sup> sur la base de la datation du costume. À partir de cette date, le duc de Bourgogne, attentif à l'évolution de la mode, porte systématiquement des «maheutres»<sup>(64)</sup> aux emmanchures de son vêtement. Leur absence sur ces effigies suggère une réalisation du prototype au moins

(58) Pour une définition précise de la robe et du pourpoint, voir BEAULIEU & BAYLÉ 1956, p. 44-46 et p. 50-55.

(59) MICHELANT 1870, p. 68.

(60) COMBLEN-SONKES 1986, p. 225-229.

(61) DE VOS 1982, p. 214-215. Il change d'opinion dans son ouvrage de 1999 dans lequel il considère Van der Weyden comme l'auteur d'un modèle unique tête-nue et auquel l'artiste lui-même aurait ajouté un chaperon. Il situe ce modèle de base vers 1440. DE VOS 1999, p. 373.

(62) CAMPBELL 1979, p. 62: «en agrandissant les yeux, en haussant légèrement les sourcils, en allongeant le nez, en accusant certains traits autour des yeux et des bouches, en donnant aux contours des visages un intérêt linéaire qu'ils ne possédèrent peut-être jamais en réalité, et en mettant l'accent, par le moyen de la tonalité et d'un plus haut degré de finition, sur les espaces autour des yeux et des lèvres inférieures. Le résultat de tout ceci et d'autres petites distorsions est le regard plein de noblesse pieuse [...]».

(63) COMBLEN-SONKES 1986, p. 229; LORENTZ 1997, p. 18; JUGIE 1997, p. 58.

(64) LENOIR 1951, p. 221: «Maheutre/Mahoitre (s.m.): Bourrelet rembourré qui couvrait l'épaule et le haut du bras et qui fut de mode pendant le xv<sup>e</sup> siècle. Ce renforcement des épaules venaient du vêtement militaire. Vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, les maheutres s'aplatirent pour devenir des épauettes».



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 7. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 32.5 x 22.4 cm (surface peinte), Bruges, Groeningemuseum, inv. Gro. 0203.I. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 8. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, xv<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 27.7 x 20 cm, Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, inv. 824. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 9. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois chêne, 31.9 x 22.3 cm (support original), Londres, Windsor Castle, Royal Collections of England, inv. 403440. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 10. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois chêne, 34.5 x 24 cm, Wierde, Collection R. de Kerchove d'Exaerde. © KIK-IRPA, Bruxelles.



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

Fig. 11. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, après 1543, peinture à l'huile sur bois de chêne, 33.4 x 25.9 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. M.I.818. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 12. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, fin xv<sup>e</sup>-début xvi<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 25.7 x 20 cm (support original), Chantilly, Musée Condé, inv. 572. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 13. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, xvi<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 42.5 x 29.8 cm, Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, inv. 771. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 14. Rogier van der Weyden, *Frontispice*, 1447-1448, peinture sur parchemin, 439 x 316 mm (feuille), Jacques de Guise, *Chroniques de Hainaut*, v. 1, f°1, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9242. © KIK-IRPA, Bruxelles

antérieure à la miniature de dédicace des *Chroniques de Hainaut* (fig. 14) où elles sont arborées par l'ensemble de la cour<sup>(65)</sup>. Par contre, le recours à l'âge apparent du sujet comme élément de datation déterminant, argument fréquemment avancé, doit selon nous être envisagé avec beaucoup de prudence. En effet, nous l'avons souligné, Van der Weyden avait tendance à idéaliser ses modèles, ce qui peut fausser quelque peu la perception de l'âge du personnage. En outre, le processus de simplification inhérent à la pratique de la copie induit une distanciation par rapport à la physionomie du sujet et une perte de réalisme qui peut conduire à une sorte de rajeunissement non intentionnel. Enfin, nous considérons que les conditions de vie au Moyen Âge étant plus dures qu'actuellement, y compris dans les plus hautes sphères de la société, elles devaient très certainement jouer sur l'apparence physique des individus, de sorte qu'un trentenaire de l'époque n'avait probablement que peu de choses en commun avec un trentenaire d'aujourd'hui. Il nous paraît dès lors délicat de leur donner un âge, notre appréciation se fondant sur notre perception du vieillissement actuel.

(65) Lorne Campbell, qui n'évoque pas les maheutres, pense que le portrait original fut utilisé par Van der Weyden pour réaliser sa page de dédicace. CAMPBELL 1985, p. 125.



Fig. 15. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 29.6 x 21.3 cm (surface peinte originale), Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 3782. © KIK-IRPA, Bruxelles

Parmi les vingt six exemplaires conservés, seules les versions que nous estimons les plus proches iconographiquement et stylistiquement les unes des autres ont été retenues pour notre étude<sup>(66)</sup>. Elles sont considérées par la critique comme les plus anciennes. Comme l'avait déjà souligné Sophie Jugie<sup>(67)</sup> de manière générale pour les portraits des ducs de Bourgogne, les copies plus tardives présentent un certain degré de transformation dû à la métamorphose des traits physiques par le processus de la copie<sup>(68)</sup>, à la mise au goût du jour de certains éléments vestimentaires<sup>(69)</sup> ou encore à la modification de composantes symboliques<sup>(70)</sup> qui, selon nous, les rendent impropres à la comparaison. Par soucis de clarté, nous proposons de nous pencher plus particulièrement sur le tableau du Musée des Beaux-Arts de Dijon (fig. 15), que nous considérons comme l'exemplaire de meilleure

(66) Nous nous sommes surtout intéressée aux versions de Dijon, Bruges, Lille, Paris, Windsor, Vienne (Kunsthistorisches Museum, inv. 4445), ainsi qu'à l'exemplaire vendu à Berne en 1947 puis à New York chez Christie's en 1995. Localisation actuelle inconnue (provenance: collection Alice Tully, vente Christie's New York 11 janvier 1995).

(67) JUGIE 1997, p. 51.

(68) Voir les versions du Musée Jacquemart-André à Paris (inv. I. 1381) et du Musée Condé à Chantilly (fig. 12).

(69) Voir notamment les deux versions du Musée des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. 3053 et 3054).

(70) Voir la version de la vente Wildenstein (photo IRPA B207856) qui remplace le collier de la Toison d'or par celui de l'Ordre de l'Étoile si l'on en croit Van Luttermvelt. VAN LUTTERVELT 1951, p. 189.

qualité conservé, pour réaliser des comparaisons tout en évoquant les autres portraits si l'argumentation le nécessite.

En étudiant l'organisation d'ensemble de la composition athoise, deux éléments importants peuvent être notés. Premièrement, le duc se détache sur un fond doré. Il s'agit d'un *unicum* parmi toutes les représentations à mi-corps actuellement conservées.

Deuxièmement, l'intégration spatiale du personnage ne correspond pas à celle observée dans les *Portraits de Philippe le Bon au chaperon*. Alors que dans celui de Dijon le duc semble situé dans un espace relativement aéré, il apparaît quelque peu à l'étroit dans la version athoise. Non seulement le déploiement des épaules est interrompu par les limites du champ pictural définies par le cadre, mais la visibilité du fond autour du souverain est minimale. Cet espace resserré contribue à augmenter la monumentalité du sujet. Celle-ci s'explique également, malgré les dimensions presque similaires de la surface peinte des deux œuvres<sup>(71)</sup>, par la différence de taille des personnages. Le visage sur l'exemplaire dijonnais ne mesure qu'un peu plus de 7 cm<sup>(72)</sup> de haut contre 10 cm sur le portrait qui nous occupe. Une différence de taille affecte également le collier de la Toison d'or.

De plus, si le duc est bien tourné vers la droite dans les versions dijonnaise et athoise, nous pouvons néanmoins constater que sa position sur le second panneau est singulière: le visage est figuré entre la vue de trois-quarts et la vue de face, et le buste n'est tourné que très légèrement en oblique vers la droite. Le portrait de Dijon est plus nettement orienté de trois-quarts notamment le visage dont le nez est pratiquement tangent à la limite de la joue gauche qui est donc moins apparente.

Comme nous l'avons vu, l'échantillon prélevé sur la version d'Ath a révélé que la main tenant le parchemin n'est pas originale. Cet élément ne peut donc pas être pris en compte comme argument de rapprochement avec la typologie de *Portrait de Philippe le Bon au chaperon*, l'immense majorité de ceux-ci comprenant des mains<sup>(73)</sup>.

L'étude du vêtement montre que Philippe le Bon ne porte pas de maheutres dans la copie d'Ath, à l'instar des portraits «au chaperon». L'analyse de la coiffe est d'ailleurs des plus intéressantes. Tandis que dans la version de Dijon le duc porte un chaperon amplement noué autour de la tête à l'exception de la «cornette», dans celle d'Ath il est coiffé d'un chaperon nettement plus réduit dont une grande partie du tissu retombe dans son dos. La cornette animée par un mouvement de plissure en son sommet est également disposée devant l'épaule droite du souverain. Une telle représentation du chaperon ne peut qu'étonner, le duc ne portant ce genre de couvre-chef, à notre connaissance, sur aucun autre portrait peint sur panneau. De plus, sur l'exemplaire athois, l'artiste a représenté les cheveux

(71) La surface peinte originale mesure 29.6 x 21.5 cm sur le portrait de Dijon et 32.4 x 21.5 cm sur le portrait de l'hôpital de la Madeleine.

(72) SONKES 1969, p. 149.

(73) Seuls les exemplaires de Lille et d'Anvers (inv. 538) n'en ont pas. Le premier a visiblement été amputé dans sa partie inférieure ne permettant pas d'affirmer qu'il n'en eut jamais. Le second est un exemplaire plus tardif, peut-être inspiré de la version lilloise. Suite à une étude dendrochronologique, Peter Klein propose un *terminus post quem* de 1542 pour la réalisation de l'œuvre anversoise. Nous remercions Peter Klein de nous avoir communiqué cette information dans son courriel du 20 avril 2012.



Fig. 16. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 3782. Détail du visage.  
© KIK-IRPA, Bruxelles

dépassant du couvre-chef. Il s'agit là encore d'une particularité, la chevelure n'apparaissant jamais sur les autres versions.

Le visage du personnage se démarque très clairement également d'un point de vue stylistique. Dans les *Portraits de Philippe le Bon au chaperon*, les traits stéréotypés sont très conventionnels et manquent de précision (fig. 16). Sur l'effigie de la Madeleine, le visage présente un modelé bien contrasté, animé par des jeux de clair-obscur qui confèrent à la figure un volume plastique (fig. 2). Les linéaments sont ainsi fortement mis en évidence et ne participent dès lors aucunement à une tentative d'idéalisation du personnage. Les pommettes sont légèrement rougies, ce qui augmente encore un peu les contrastes et la plasticité. Enfin, les hautes lumières finissent de rendre à la figure toute son illusion de tridimensionnalité. Le peintre représente les traits du visage de manière plus réaliste. Le traitement des yeux est tout à fait éclairant de ce point de vue. En effet, si l'on examine la représentation de l'œil droit sur l'exemplaire de Dijon, on constate d'emblée que bien qu'il soit parfaitement ouvert, la paupière supérieure est presque entièrement visible comme si l'œil était fermé. Particularité qui s'observe dans tous les portraits de Philippe le Bon, cet élément anatomiquement incohérent a été éliminé ici par l'artiste d'Ath qui a choisi de figurer un œil ouvert plus proche de la réalité avec une paupière supérieure moins visible. L'observation de l'œil permet par ailleurs de souligner, une fois encore, le soin avec lequel le peintre s'est attaché à rendre les cils, les sourcils, la caroncule lacrymale et les ridules qui l'entourent. Par comparaison, le traitement de l'œil sur l'exemplaire de Dijon paraît bien simple. Les cernes sont aussi mieux intégrés ici au modelé et ne ressemblent pas aux dessins en forme de demi-lunes renversées figurés dans la plupart des versions de ce groupe.

Quant au nez, il a conservé sa longueur mais paraît être davantage incorporé au visage. Ceci s'explique notamment par son angle d'orientation, moins strictement de trois-quarts, qui permet une représentation plus aplatie et moins exagérément pointue du nez. La représentation du menton est également un élément de comparaison probant. Sur le portrait dijonnais, il est légèrement pointu. La ligne sombre destinée à séparer la limite inférieure du menton et le cou est traitée «en vaguelettes» dans les différentes versions avec chaperon, particulièrement sur la version lilloise. À Ath, le menton est nettement plus puissant. Il est clairement délimité par un trait de contour qui remonte presque à la verticale vers la bouche en s'atténuant progressivement. Cette ligne définit précisément le volume du menton marqué en son centre d'une profonde fossette située entre une zone de haute lumière et une ombre marquée. En somme, le bas du visage est extrêmement travaillé, tant d'un point de vue linéaire que lumineux, lui conférant une incroyable plasticité qui ne s'observe aucunement dans la version dijonnaise.

Une autre différence se marque dans le rendu réaliste de certains détails, comme les bijoux. Le pendentif en croix est représenté soit attaché au lacet du pourpoint, soit flottant curieusement dans le vide. Dans le portrait d'Ath en revanche, il est, de manière tout à fait cohérente, suspendu à un fil. Le traitement du collier de la Toison d'or n'est quant à lui en rien semblable à celui des portraits au chaperon. Dans ces derniers, il est généralement rendu en structurant le ton de base sombre par des traits continus plus clairs qui ne s'y intègrent pas. C'est donc une technique essentiellement graphique et qui ne contribue pas à traduire l'aspect tridimensionnel du collier. À Ath par contre, chaque fusil est rendu par une couleur de base dont les faibles nuances créent de légers jeux d'ombre et de lumière. Le bord brunâtre contournant les fusils leur donne de l'épaisseur, tandis que les hautes lumières viennent indiquer les parties en ressaut. Par ailleurs la typologie diffère fortement. Gilles Docquier, qui a étudié en profondeur les diverses représentations peintes du collier de la Toison d'or<sup>(74)</sup>, décrit celui de Dijon comme particulièrement ouvragé avec les fusils soulignés par deux barres verticales à leur base, décorés de terminaisons tréflées aux boucles entrecroisées et dont le centre est également sommé d'un trèfle. La pierre à feu centrale a la forme d'un cercle entouré de flammes auquel est suspendue la toison par un simple anneau. Celle-ci est d'ailleurs relativement massive. Le collier que porte Philippe le Bon sur l'exemplaire athois relève selon nous d'un autre type identifié par l'auteur et caractérisé par «des fusils courts qui se retiennent l'un à l'autre par leurs crochets, des pierres à feu rondes et noires avec quelques taches blanches, une toison menue fixée au collier par un anneau». D'après Gilles Docquier, ces deux typologies ont été créées à des moments distincts, la version épurée dépeinte sur le portrait d'Ath remontant à la fondation de l'ordre en 1430, celle plus décorative du panneau dijonnais n'apparaissant que dans le deuxième tiers du xv<sup>e</sup> siècle<sup>(75)</sup>.

(74) DOCQUIER 2008, p. 152.

(75) Parmi les colliers de la Toison d'or conservés actuellement, deux seulement sont considérés comme anciens. Le premier est daté du troisième quart du xv<sup>e</sup> siècle et constitue un bel exemple de la typologie «à crochets» (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, inv. WS XIV263). Le second est une potence du roi d'arme de l'ordre dont la base est constituée d'un collier «tréflé». Elle est datée de 1517 (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, inv. DEP. PROT.4).

Au terme de cette comparaison attentive, nous ne pouvons que constater les divergences entre l'œuvre qui nous occupe et le second groupe de portraits. S'il nous paraît clair, par comparaison avec l'exemplaire de Dijon, que ni le prototype de Van der Weyden, ni une de ses copies existantes ne peut prétendre avoir servi de modèle au portrait de l'hôpital de la Madeleine, il est, à notre avis, certain que ce type d'image a inspiré les adaptations subies par l'œuvre au cours de son histoire ultérieure. Nous croyons effectivement que les modifications iconographique appliquées au tableau athois par différents surpeints visaient à le rapprocher esthétiquement des portraits de Philippe le Bon au chaperon et, ainsi, de lui transférer la fonction particulière de ces portraits. Mais quelle est cette fonction?

Six d'entre eux ont été analysés en 1969 par Micheline Comblen-Sonkes. En confrontant leurs dimensions et les images en réflectographie dans l'infrarouge à sa disposition, l'auteur conclut que ces six exemplaires de «portrait au chaperon» pourraient avoir été produits à partir d'un même calque<sup>(76)</sup>. Le recours à un procédé mécanique de reproduction qui facilite l'exécution présume d'un type dévolu à une diffusion à grande échelle. S'inscrivant dans une démarche de propagande et de transmission de l'image du prince, ces portraits devaient provoquer une reconnaissance immédiate de la part du spectateur. C'est pourquoi le duc y est figuré de manière stéréotypée<sup>(77)</sup>, vêtu de son costume noir traditionnel décoré du collier de la Toison d'or. D'ailleurs, selon Jeffrey C. Smith, cette tenue vestimentaire très personnelle permet quasiment à elle seule d'identifier le sujet, autorisant les peintres à être moins attentifs et précis dans la représentation physiognomique de Philippe le Bon<sup>(78)</sup>.

Ces spécificités iconographiques et techniques sont révélatrices, pensons-nous, d'une effigie à caractère officiel<sup>(79)</sup> conçue pour remplir diverses fonctions. Sa principale mission était sans conteste de soutenir la politique de propagande et d'affirmation du pouvoir en place du duc de Bourgogne en ornant les bâtiments publics de ses territoires et en servant de cadeau diplomatique entre cours. Notons que le type de public ciblé principalement composé d'individus n'appartenant pas aux proches directs de Philippe le Bon - de la population sous son gouvernement aux souverains étrangers - autorisait également une représentation moins rigoureusement conforme à sa physiognomie particulière. Comme semble le démontrer la majorité des portraits conservés postérieurs à la mort de Philippe le Bon<sup>(80)</sup>, leur pro-

(76) SONKES 1969. Les versions étudiées par l'auteur sont celles de Bruges, Dijon, Lille, Londres, Paris et Vienne.

(77) SONKES 1969, p. 143: «l'écartement anormalement grand entre l'oreille et l'œil droits, les sourcils légèrement arrondis, les paupières supérieures largement visibles bien que les yeux en amande soient ouverts, les cernes sous les paupières inférieures, le long nez droit, la distance prononcée entre celui-ci et la bouche, les lèvres pincées, les rides et les fossettes aux commissures, le menton limité par une courbe qui s'affaisse, au-delà d'un sillon qui monte haut dans la joue. Le visage n'est presque pas modelé et les traits sont en pleine lumière; seule une ombre légère apparaît sous les arcades sourcilières et sur la joue droite, près de l'oreille».

(78) SMITH 1979, p. 287-288.

(79) Cette notion de «portrait officiel» a déjà été proposée par plusieurs spécialistes sans toutefois définir ce qui différencie du point de vue iconographique un portrait officiel d'un autre. Seuls les auteurs du catalogue *Hel Nederlands Staatsieportret* développent leur opinion dont la nôtre se rapproche. ONG-CORSTEN *et al.* 1973, p. 18-19.

(80) Les datations généralement proposées situent les meilleurs exemplaires au milieu ou dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle (Dijon, Bruges, Windsor, Lille et Vienne). Les autres versions dateraient plutôt

duction s'est poursuivie sous Charles le Téméraire puis Marie de Bourgogne et Maximilien d'Autriche. Cette production tardive s'explique sans doute par une volonté de légitimer la position des descendants qui s'inscrivent dans la continuité du règne long et fastueux du «bon» duc Philippe. D'ailleurs, comme le souligne Gilles Docquier, en digne successeur des ducs Valois de Bourgogne, Maximilien d'Autriche se fait le plus souvent représenter non pas en tant qu'empereur, mais plutôt comme chef de l'ordre de la Toison d'or avec le collier pour seul attribut<sup>(81)</sup>.

Gardant à l'esprit cette notion de portrait officiel et ses caractéristiques, revenons vers l'effigie de l'hôpital de la Madeleine en rappelant certaines modifications subies par l'œuvre: une nouvelle dorure se superposant au fond doré original<sup>(82)</sup> et ne respectant pas les contours du personnage, une main fermée sur un document ajoutée dans la partie inférieure de la composition, un cadre doré dont l'inscription à la laque rouge a été successivement renforcée puis recouverte lors de la pose d'une nouvelle dorure sur le cadre, ainsi que la découpe du cadre en question sur ses quatre côtés en vue de son intégration dans un encadrement plus tardif à volutes<sup>(83)</sup>.

Toutes ces modifications, à l'exception du renforcement de l'inscription rouge, ont probablement été exécutées dans le but de rapprocher cette effigie particulière du portrait officiel de Philippe le Bon au chaperon. Il nous paraît en effet évident que la forme du couvre-chef définie lors de l'application de la nouvelle dorure dans le fond de l'œuvre imite, maladroitement, celle du portrait officiel. La superposition de la dorure sur une partie de l'épaule droite était quant à elle destinée à modifier l'intégration spatiale du personnage en reproduisant la parcelle de fond visible le long du bras droit dans les portraits conventionnels avec chaperon. La main tenant un document est également caractéristique de cette typologie et expliquerait ainsi cette adjonction peu habile. La signification de cet ajout pourrait en outre être directement liée à l'histoire de l'hôpital de la Madeleine, le document en question renvoyant symboliquement dans ce cas à la charte de fondation de Philippe le Bon le 14 avril 1449<sup>(84)</sup>.

Cette interprétation expliquerait l'addition d'un second encadrement qui porte une inscription insistant sur le rôle de fondateur de Philippe le Bon. Ce nouveau cadre renforce par ailleurs le caractère officiel de la représentation par sa forme plus «prestigieuse», son inscription explicite et son décor armorié<sup>(85)</sup> surmonté d'une couronne et ceint du collier

du XVI<sup>e</sup> siècle voire plus tard. La dendrochronologie fournit une date d'abattage de l'arbre en 1533 pour le tableau du Musée du Louvre. L'examen de la version anversoise permet à Peter Klein de donner un *terminus post quem* de 1542.

(81) DOCQUIER 2005, p. 52.

(82) Le fond doré d'origine a fait l'objet de trois surpeints. Seul le dernier modifie les contours du personnage.

(83) Le cadre original a été repolychromé à trois reprises; une fois avant la découpe des côtés et deux fois après.

(84) Hypothèse émise par Hocq et reprise par Dubuisson et Carlier. Nous y adhérons totalement. Hocq 1927, p. 45; DUBUISSON & CARLIER 2012, p. 302.

(85) Les armoiries de Philippe le Bon sont décrites comme suit dans le langage héraldique: «Écartelé: au 1 et au 4, d'azur semé de fleurs de lis d'or, à la bordure componée d'argent et de gueules; au 2, parti: bandé d'or et d'azur à la bordure de gueules, et de sable au lion d'or armé et lampassé de gueules; au 3, parti: bandé d'or et d'azur à la bordure de gueules, et d'argent au lion de gueules à la queue

de l'ordre et de quatre fleurs de lys rouges. Il a nécessité une rénovation de l'encadrement d'origine qui a été entièrement doré, recouvrant ainsi au passage la première inscription pour éviter le double emploi<sup>(86)</sup>. Nous pouvons déduire de la typologie du second cadre inclinant le tableau légèrement vers le bas, que le portrait devait désormais être présenté en hauteur, peut-être au-dessus d'une porte. Le style du cadre à volutes ne nous a pas permis de définir clairement la date précise de ces importantes modifications opérées probablement entre le xv<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle. À ce jour, nous n'avons découvert aucun encadrement comparable permettant une estimation fiable de sa datation.

En l'absence d'information concernant le moment de cette intervention, il convient de s'interroger sur le contexte qui aurait amené ce souhait d'officialisation du portrait athois. Il est possible que l'œuvre ait subi ses remaniements les plus importants au moment de son arrivée à l'hôpital, les sœurs ayant en quelque sorte fait « restaurer » leur nouvelle acquisition. Elles auraient ainsi transformé cette image peu conventionnelle du duc de Bourgogne pour la rapprocher de l'effigie la plus connue de Philippe le Bon: le *Portrait au chaperon* dont, nous l'avons vu, la production s'est maintenue bien après sa mort. L'entrée de l'œuvre dans la collection hospitalière serait dans ce cas relativement tardive, étant donné le style du cadre à volutes ajoutée à cette occasion.

Nous envisageons aussi une autre possibilité liée au contexte historique, plus particulièrement aux tensions permanentes évoquées plus haut entre les sœurs hospitalières et les échevins de la ville quant à la gestion de l'hôpital. Le conflit atteint son apogée au xviii<sup>e</sup> siècle lors d'un procès d'une vingtaine d'années au cours duquel les sœurs n'ont cessé de revendiquer leur droit d'autogestion en se référant à la charte de Philippe le Bon. Il est probable qu'en vue d'appuyer leur plaidoyer par l'image, elles aient décidé d'adapter le portrait du souverain en leur possession, l'atypique effigie athoise devenant un portrait traditionnel du duc de Bourgogne, parfaitement identifiable, tenant en main la charte de fondation de la Madeleine. S'il est peu probable que les sœurs aient à ce moment-là encore eu connaissance du caractère officiel de ce portrait au xv<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire « d'instauré par le gouvernement », c'est néanmoins bel et bien un acte d'officialisation qu'elles posent lorsqu'elles normalisent l'effigie athoise et la dotent d'un cadre plus prestigieux. En effet, le *Portrait au chaperon* ayant été produit en de très nombreux exemplaires, il devait être le plus connu au xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, comme il l'est encore aujourd'hui<sup>(87)</sup>. Cette image devait dès lors

fourchue et passée en sautoir, armé, lampassé et couronné d'or; à l'écusson d'or au lion de sable armé et lampassé de gueules brochant sur le tout». PASTOUREAU 2011, p. 93.

- (86) Selon nous, l'ensemble des interventions servent parfaitement ce rapprochement avec le portrait officiel de Philippe le Bon et laissent donc supposer que la plupart d'entre-elles furent mises en œuvre lors d'une seule intervention. Cependant, les analyses réalisées à l'IRPA ont montré que la composition de l'or et des mixions variait entre le dernier surpeint du fond doré et les surpeints du cadre. Pour Livia Depuydt-Elbaum, ces modifications relèveraient donc d'interventions différentes. Néanmoins, il est possible que l'usage d'une dorure de différente composition pour le cadre et le fond ait été guidé par une volonté esthétique qui jouerait par exemple sur les contrastes entre brillance et matité. Ceci ne peut cependant pas être vérifié sans analyses complémentaires.
- (87) Un portrait daté par l'IRPA entre 1741 et 1760 montre Philippe le Bon coiffé du chaperon, vêtu de noir et tenant un document en main (église Notre-Dame d'Alsemberg, objet IRPA n° 10715). Une version proche est conservée au Château de Beloeil et est datée vers 1500 par l'IRPA (objet IRPA n° 10152679).



Fig. 17. Atelier de Rogier van der Weyden, *Portrait de Philippe le Bon*, vers 1450, peinture à l'huile sur bois de chêne, 42 x 26 cm (surface peinte), Madrid, Palacio Real, inv. 10010172.

© KIK-IRPA, Bruxelles

faire figure d'officielle pour les sœurs et leurs contemporains, car «consacrée par la tradition et faisant autorité à ce moment-là»<sup>(88)</sup>. L'officialisation effectuée serait donc liée à ce qui était perçu comme tel à l'époque de l'adaptation de l'œuvre athoise. Nous considérons qu'il y a adéquation entre le portrait officiel du xv<sup>e</sup> siècle et la perception ultérieure qu'en eurent les générations futures<sup>(89)</sup>.

#### *Philippe le Bon tête nue*

Ne pouvant reconnaître dans cette typologie de portraits officiels le modèle de l'effigie athoise, tournons-nous vers la troisième et dernière catégorie existante de portraits de Philippe le Bon. Elle compte quatre peintures (fig. 17 à 20) dont la plus aboutie est conservée au Palacio Real de Madrid. Le duc, représenté tête nue, y est figuré en buste, sans mains. Les épaules disposées légèrement en oblique, son visage est tourné de trois-quarts vers la droite. Le personnage se détache sur un fond en bois brun clair sur lequel se promène un

(88) Sur les différents sens du mot «officiel», voir le Portail lexical online du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) du CNRS. URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/officiel/substantif> (consulté le 18.04.14).

(89) Le contraire serait étrange. Il faudrait alors envisager que le véritable portrait officiel choisi par Philippe le Bon n'aurait pas été conservé en suffisamment d'exemplaires pour traverser les époques. Après être tombé dans l'oubli, il aurait été remplacé, quelques siècles plus tard, dans la mémoire collective par une autre effigie du xv<sup>e</sup> siècle conservée actuellement en de multiples versions et que nous identifierions, à tort, comme «portrait officiel». Nous croyons plutôt que la politique de propagande du duc de Bourgogne et de ses successeurs s'est avérée d'une redoutable efficacité.



Fig. 18



Fig. 19

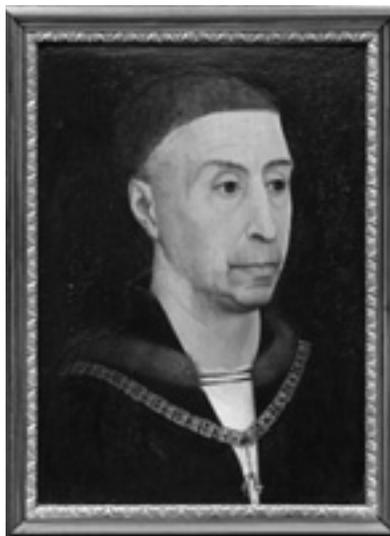


Fig. 20

Fig. 18. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 42 x 26 cm (surface peinte), Paris, Collection Gabriel Fodor. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 19. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 30 x 21 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 397. Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers. © Lukas-Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens — Fig. 20. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, après 1526, peinture à l'huile sur bois de chêne, 29 x 21 cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. 545 A. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 21. Atelier de Rogier van der Weyden, *Portrait de Philippe le Bon*, Madrid, Palacio Real, inv. 10010172. Détail du visage.  
© KIK-IRPA, Bruxelles

cloporte. La lumière vient de droite comme le montre l'ombre portée du souverain sur le fond à main gauche. Max J. Friedländer souligne la bonne qualité de cet exemplaire<sup>(90)</sup>. Nous pouvons y observer de nombreux détails tels que les cils, les sourcils et les cheveux traités de manière différenciée, les ridules du coin de l'œil bien intégrées au modelé, le reflet de la lumière dans les yeux, la pression sanguine au niveau des tempes suggérée par un léger jeu d'ombre, la verrue dans le cou, ou encore le modelé assez subtil en général (fig. 21). En revanche, le caractère stylisé de l'œuvre est flagrant, aussi bien dans la tension linéaire des traits du visage que dans l'élongation de certaines parties du corps comme le cou, ou encore dans le traitement géométrique des yeux en amande et la forme pointue des oreilles. Enfin, le collier de la Toison d'or et le pendentif en croix sont représentés de manière illusionniste et tridimensionnelle en réfléchissant la lumière. S'ils sont tout à fait cohérents d'un point de vue structurel, ils étonnent cependant par leurs proportions massives, par la raideur avec laquelle ils sont posés sur les épaules du personnage et par la froideur de la palette chromatique. Cette dernière ne parvient pas à traduire la couleur chaude d'un collier en or.

(90) FRIEDLÄNDER 1934, p. 137.

Le panneau madrilène et les trois autres versions conservées sont considérés comme des copies d'un portrait original perdu donné à Rogier van der Weyden par la plupart des spécialistes, à l'exception d'Élisabeth Dhanens qui propose d'y voir une composition originale de Jan van Eyck<sup>(91)</sup>. L'hypothèse d'un prototype eyckien, pour l'effigie tête nue comme pour celle au chaperon, n'est pas complètement rejetée par Sophie Jugie<sup>(92)</sup>. Dirk De Vos se rallie dans ce cas-ci à l'attribution à Van der Weyden tout en formulant l'idée que ce dernier se serait peut-être inspiré d'un portrait eyckien<sup>(93)</sup>. Notons enfin que Johan Huizinga<sup>(94)</sup> et Jeffrey Chipps Smith<sup>(95)</sup> notamment formulent l'hypothèse que les deux types de portraits, au chaperon et tête nue, dériveraient d'un seul prototype qu'ils attribuent également à Van der Weyden.

Bien que l'intégration spatiale du personnage et l'absence des mains dans les copies conservées diffèrent des portraits unanimement attribués à Rogier, nous nous rallions à l'avis de la majorité des spécialistes. Le côté très stylisé du tableau de Madrid, considéré par l'ensemble des historiens de l'art comme le plus proche de l'original, rappelle incontestablement la manière de Rogier van der Weyden. Le duc portant des maheutres aux épaules sur les quatre copies, nous considérons également que le prototype original peut avoir été réalisé à la même époque que la miniature de dédicace des *Chroniques de Hainaut*, c'est-à-dire à partir de 1447-1448<sup>(96)</sup>.

En revanche, plusieurs historiens ont invoqué un récit d'Olivier de la Marche (1425-1502), chroniqueur de la cour de Bourgogne, pour dater plus tard cette typologie de portraits<sup>(97)</sup>. Le chroniqueur raconte que Philippe le Bon, suite à une grave maladie qu'il aurait contractée en 1460, aurait dû se faire raser la tête sur ordre de ses médecins et aurait imposé le même traitement à toute sa cour par la promulgation d'un édit:

«En ce temps le duc eut une maladie, et par conseil de ses médecins se fit raire la teste, et oster ses cheveux: et pour n'estre seul rais et dénué de ses cheveux, il fict un édit que tous les nobles hommes se feroient raire leurs testes comme luy: et se trouvèrent plus de cinq cens nobles hommes, qui pour l'amour du duc se firent raire comme luy; et fut aussi ordonné à messire Pierre Vacquembac, et autres, qui, prestement qu'ils veoyent un noble homme, luy ostoyent ses cheveux; et vint ceste chose mal à point, pour la pareure de la maison de Bourgogne»<sup>(98)</sup>.

Se fondant sur ce texte, ils situèrent donc le *Portrait de Philippe le Bon tête nue* après 1460, le duc portant, selon eux, une perruque en écuelle pour cacher sa calvitie. Nous ne pouvons retenir ce critère de datation. Dès 1910, Oswald Rubbrecht avait déjà mis en doute

(91) DHANENS 1980, p. 133.

(92) JUGIE 1997, p. 65.

(93) DE VOS 1982, p. 214.

(94) HUIZINGA 1932, p. 103. L'auteur situe ce prototype unique après la miniature des *Chroniques de Hainaut*, vers 1454, car «il est évident qu'il nous donne le duc dans un âge plus avancé».

(95) SMITH 1979, p. 292.

(96) VANDENBROECK 1985, p. 165.

(97) DE MONT 1907, p. 15; PANOFKY 2010, p. 528; PIPPAL 1987; SMEYERS 1970; LAUREYSSENS 1968, p. 173. *La Toison d'or*, 1962, p. 85; ARMSTRONG 1977, p. 62.

(98) DE LA MARCHE 1616, p. 464.



Fig. 22. Atelier de Rogier van der Weyden, *Portrait d'Isabelle de Portugal*, vers 1450, peinture à l'huile sur bois de chêne, 45.2 x 36 cm (surface peinte), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 78. PB.3.  
© KIK-IRPA, Bruxelles

la fiabilité du récit d'Olivier de la Marche<sup>(99)</sup>. D'ailleurs, comme le souligne Remmet van Luttervelt, la mode des cheveux courts était déjà implantée à la cour de Bourgogne bien avant 1460, comme en atteste la miniature de dédicace des *Chroniques de Hainaut*<sup>(100)</sup>.

Le rôle du portrait «tête nue» n'a pas été clairement défini à ce jour. Quelques auteurs le considèrent simplement comme un autre type de portrait officiel<sup>(101)</sup>. L'exemplaire de Madrid, le plus proche du style de Rogier van der Weyden et probablement réalisé dans son atelier vers 1450<sup>(102)</sup>, comporte un fond illusionniste en imitation bois. Un arrière-plan similaire se retrouve dans le *Portrait d'Isabelle de Portugal* de Los Angeles<sup>(103)</sup>

(99) En effet, selon l'auteur, le chroniqueur a longtemps vécu loin de la cour et ne commença la rédaction de ses *Mémoires* qu'en 1471, soit quatre ans après la mort de Philippe le Bon. La fidélité de son témoignage doit être remise en cause selon Oswald Rubbrecht par le fait qu'Olivier de la Marche fait erreur lorsqu'il place la maladie du duc en 1460. L'auteur affirme que le duc ne tomba malade qu'en février 1462 après le sacre de Louis XI (1423-1483) à Reims, sans toutefois préciser d'où il tire cette information. Ce déroulement des faits semble néanmoins confirmé par les recherches de Paul Bonenfant. Voir BONENFANT 1996, p. 76-77. Oswald Rubbrecht remet également en doute l'existence du prétendu édit de Philippe le Bon imposant à sa cour de se faire raser la tête, édit qui, à notre connaissance, n'a jamais été retrouvé. Il ajoute qu'Olivier de la Marche ne mentionne nulle part que le duc portait une perruque à la place de sa chevelure. Celle-ci serait donc le fruit de l'imagination des historiens ultérieurs. Nous n'en avons effectivement pas trouvé mention dans le récit du chroniqueur. RUBBRECHT 1910, p. 18-19.

(100) VAN LUTTERVELT 1951, p. 191.

(101) LAUREYSSENS 1968, p. 173; MARTENS 1994, p. 145; SMEYERS 1970, p. 154; DE Vos 1999, p. 373.

(102) GARCIA-FRIAS CHECA 2009, p. 175.

(103) Sur ce portrait, voir CAMPBELL 2009a, p. 298 et CAMPBELL & SZAFRAN 2004.

(fig. 22), attribué à l'atelier du maître et rapproché par plusieurs spécialistes du tableau madrilène<sup>(104)</sup>. Si le modèle original du *Portrait de Philippe le Bon tête nue* réalisé par Rogier ou son atelier présentait aussi un tel fond, il s'agirait d'un cas tout à fait exceptionnel dans la production de l'artiste qui utilise généralement des arrière-plans neutres dans ses portraits. Nous n'avons conservé qu'une seule autre version du *Portrait de Philippe le Bon tête nue* sur un fond imitant le bois dans la collection Gabriel Fodor à Paris. Les tableaux d'Anvers et Berlin sont des copies libres plus tardives.

Étant donné le caractère assez personnel et détaillé de la représentation, nous estimons que ce type de portrait n'a pas été créé initialement en vue d'une large diffusion. L'œuvre originale réalisée par Rogier van der Weyden devait être destinée non pas à une production en série, mais plutôt à la sphère privée: soit les collections duciales où elle était peut-être le pendant du *Portrait d'Isabelle de Portugal*<sup>(105)</sup>, soit celles d'un membre de la cour. Quoiqu'il en soit, cette effigie du Grand Duc d'Occident n'était sans doute pas conçue pour être produite en masse, comme semble l'indiquer l'arrière-plan complexe de deux copies et la présence sur celles-ci d'une verrue dans le cou, détail qui ne trouverait pas sa place dans une production en série. Le panneau madrilène pourrait être une copie directe de l'original. L'œuvre de la collection Fodor copie probablement l'exemplaire espagnol dont elle reproduit l'inscription ancienne mais non originale. Dans celles d'Anvers et de Berlin, le modèle tête nue a pu être replacé sur un fond neutre vert foncé similaire à celui des portraits avec chaperon dans le but de créer une variante de la forme officielle du portrait ducal. Ceci expliquerait que le peintre n'ait sans doute pas jugé utile de reproduire la verrue, détail très personnel de la physionomie du duc, pour une œuvre destinée dans ce cas-ci au grand public. Ces deux versions sur fond vert étant actuellement les seules connues, il est possible que cette variante n'ait guère eu de succès.

Cependant, un élément demeure très étonnant dans les œuvres madrilène et parisienne: le caractère extrêmement massif et raide du collier de la Toison d'or et du pendentif en croix (fig. 23). Si la copie de Madrid reproduit assez fidèlement l'effigie originale allant jusqu'à représenter la verrue par souci de justesse, comment expliquer un traitement du collier aussi différent de ceux observables dans les œuvres autographes de Van der Weyden? Si l'on compare le collier en question dans le *Portrait d'Antoine de Bourgogne* de Bruxelles (fig. 24 et 25) à celui de Madrid, la différence de style est frappante. Comment l'expliquer? Il est possible que Rogier van der Weyden ait bel et bien représenté le collier différemment dans l'œuvre originale, datée par la critique entre 1448 et 1450. Celle-ci serait donc antérieure au portrait d'Antoine réalisé entre 1456 et 1464. Ainsi, l'artiste jugeant peut-être ce bijou trop encombrant ou simplement par souci de variété en aurait adapté le style dans ses

(104) CAMPBELL 2009b, p. 296; DE VOS 1999, p. 373. D'autres auteurs rapprochent le portrait d'Isabelle de Portugal du portrait avec chaperon de Philippe le Bon: PANOFSKY 2010, p. 294; HENRY *et al.* 1991, p. 142. Jochen Sander pense que les deux panneaux reproduisent peut-être une composition perdue de Rogier van der Weyden montrant le couple ducal dans une pièce richement décorée et totalement en bois. SANDER 2009.

(105) La représentation des deux personnages, l'homme à droite et la femme à gauche comme le veulent les conventions, devant un fond lambrissé, regardant l'un vers l'autre et éclairés par une lumière venant de droite semble être un argument intéressant pour envisager une présentation originale en pendants ou en diptyque. DE VOS 1999, p. 373.



Fig. 24. Rogier van der Weyden, *Portrait d'Antoine de Bourgogne*, entre 1456 et 1464, peinture à l'huile sur bois de chêne, 38.4 x 28 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1449.

© [Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo: J. Geleyns / Ro scan].

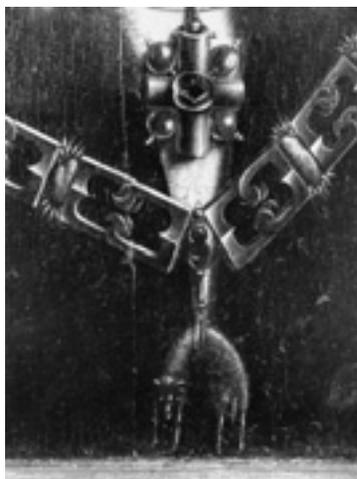


Fig. 23. Atelier de Rogier van der Weyden, *Portrait de Philippe le Bon*, Madrid, Palacio Real, inv. 10010172. Détail des colliers. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 25. Rogier van der Weyden, *Portrait d'Antoine de Bourgogne*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1449, détail du collier de la Toison d'or. © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo : J. Geleyns / Ro scan



Fig. 26. Rogier van der Weyden (?),  
*Portrait de Jean Ier, duc de Clèves*, vers 1460,  
peinture à l'huile sur bois de chêne,  
49.5 x 31.5 cm, Paris, Musée du Louvre,  
inv. 20223 © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 27. Anonyme (d'après Rogier van der  
Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, Anvers,  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 397.  
Détail des colliers. Musée Royal des Beaux-Arts  
d'Anvers. © Lukas-Art in Flanders vzw,  
photo Hugo Maertens

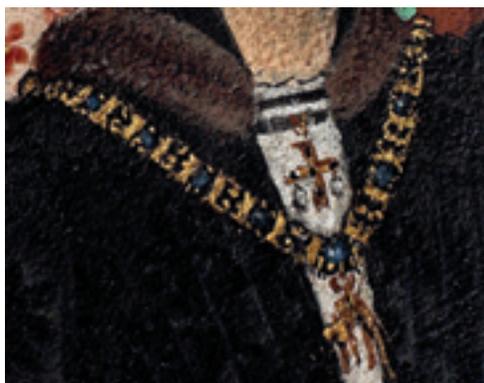


Fig. 28. Rogier van der Weyden,  
*Frontispice des Chroniques de Hainaut*,  
Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique,  
ms. 9242. Détail des colliers de Philippe le Bon.  
© KIK-IRPA, Bruxelles

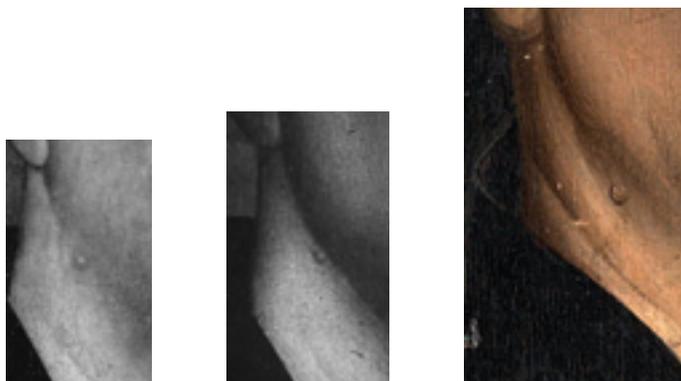


Fig. 29. Détail de la verrue. 1. Madrid, Palacio Real, inv. 10010172.  
2. Paris, Collection Gabriel Fodor. 3. Ath, Musée d'Histoire et Folklore  
(anciennement hôpital de la Madeleine). © KIK-IRPA, Bruxelles

représentations ultérieures. D'ailleurs, le volume du bijou et les effets de lumières qui s'y répercutent relèvent bel et bien de l'esprit rogérien. Une autre possibilité est que le copiste aurait pris la liberté d'en donner une interprétation personnelle. Le premier postulat nous paraît plus probable étant donné la qualité globale de l'œuvre madrilène, que l'on a parfois hésité à attribuer à Van der Weyden lui-même<sup>(106)</sup>. Par ailleurs, il nous semblerait étrange que le copiste se soit appliqué à reproduire le style du maître dans ses moindres détails à l'exception du collier. Nous ne pouvons toutefois pas répondre de manière catégorique à cette question car hormis les différents exemples représentés sur la miniature de dédicace des *Chroniques de Hainaut*, on ne conserve actuellement que deux colliers de la Toison d'or peints sur panneau par Van der Weyden, ceux d'Antoine de Bourgogne (1421-1504) et de Jean Ier duc de Clèves (1419-1481)<sup>(107)</sup> (fig. 26). Les éléments de comparaison sont donc limités. Le bijou dans la copie anversoise est quant à lui quasiment identique à celui reproduit par Rogier sur la page de dédicace des *Chroniques de Hainaut* (fig. 27 et 28).

L'effigie athoise s'inspire-t-elle du type de portrait «tête nue» représenté par le tableau de Madrid? Le cadrage en buste est assez proche dans les deux peintures, quoiqu'un peu plus aéré dans la version espagnole, diminuant l'impression de monumentalité. De même, l'orientation du visage est comparable, moins strictement de trois-quarts que dans l'effigie officielle au chaperon. L'absence de main, à l'origine, à Ath se retrouve dans les représentations sans chaperon. La chevelure dépassant du couvre-chef est subdivisée en différentes mèches qui s'enchaînent selon un «séquençage» quasiment identique à celui des cheveux du souverain sur le portrait de Madrid. Outre ce détail de la chevelure, le peintre a aussi représenté deux éléments qui tendent à rapprocher encore plus étroitement le portrait d'Ath des versions sans chaperon. D'une part les veines sur la tempe droite du personnage que l'on retrouve clairement dans l'exemplaire d'Anvers et qui paraissent suggérées dans ceux de

(106) CAMPBELL 2009b, p. 294.

(107) Cette œuvre est généralement considérée par les spécialistes soit comme un original usé, soit comme une réplique de l'atelier.

Madrid, Fodor et Berlin. D'autre part, la représentation distincte d'une verrue dans le cou visible dans les exemplaires madrilène et parisien (fig. 29). Notons que plusieurs gravures et estampes inspirées de ces portraits ou peut-être de l'original, ne négligent pas la représentation de ce détail fort personnel, contrairement aux autres œuvres peintes<sup>(108)</sup>.

Contrairement au type officiel, le pendentif en croix est, sur les effigies tête nue comme sur celle d'Ath, suspendu à un fil clairement apparent<sup>(109)</sup>. Quant à la Toison d'or, elle relève dans les deux cas du type initial. Ces colliers, bien que de qualités et de styles différents selon les copies, sont traités en volume avec des jeux d'ombres et des hautes lumières au placement bien étudié pour insérer le collier dans l'espace. Celui porté par Philippe le Bon dans l'exemplaire athois doit sans conteste être rattaché à cette dernière catégorie.

Dans ces effigies tête nue, la représentation physionomique du sujet est nettement plus détaillée et moins stéréotypée que dans les portraits officiels, se rapprochant ainsi du réalisme de la version athoise. Elles proposent néanmoins une vision idéalisée du personnage qui les distancie de cette dernière.

En somme, les différentes caractéristiques que nous nous sommes efforcée de souligner rapprochent le *Portrait de Philippe le Bon* de l'hôpital de la Madeleine des effigies tête nue, alors que la présence d'un chaperon et l'absence de maheutres aux épaules semblaient de prime abord éloigner les deux œuvres<sup>(110)</sup>. La disparition des mains, la position du personnage et son intégration spatiale, la représentation des cheveux, le traitement détaillé du visage, les veines de la tempe, la puissance du menton et la typologie du collier de la Toison d'or sont autant d'éléments assimilant la copie athoise au *Portrait de Philippe le Bon tête nue*. Enfin, deux particularités permettent de relier plus étroitement le panneau d'Ath aux exemplaires du Palacio Real de Madrid et de la collection Fodor à Paris: la présence d'une cordelette pour suspendre la croix et la verrue dans le cou du personnage.

### Copie de maître, magistrale copie

En dépit de cette parenté avec les effigies tête nue, il existe dans la version athoise diverses variations qui permettent de la considérer comme un véritable *unicum* et l'éloigne clairement de l'esthétique rogièresque. Parmi elles, la plus perceptible est l'usage d'un fond doré, inaccoutumé dans les portraits du xv<sup>e</sup> siècle. Une autre singularité concerne le costume. La forme du col du pourpoint n'est ni celle des effigies tête nue, ni celle des portraits au chaperon. Dans ces derniers, le chaperon est d'ailleurs bien différent. Enfin, la représentation d'un réalisme non édulcoré est propre au portrait athois. Les oppositions entre ombre et lumière, de même que l'exécution opaque des carnations, procurent plus de plasticité

(108) Parmi celles-ci, voir par exemple la gravure de Nicolas Larmessin publiée dans l'ouvrage d'Elisabeth Dhanens ou celle de Frederick Bouttats publiée par Meyssens. Dans cette dernière, Philippe le Bon porte un chaperon. DHANENS 1980, p. 137; MEYSSENS 1661, f°44.

(109) C'est le cas dans les versions de Madrid et Paris. Dans celle d'Anvers, la croix est attachée au lacet du pourpoint, tandis que dans celle de Berlin elle n'est tout simplement pas présente.

(110) Notons que Laurent Dubuisson avait, de son côté, également repéré quelques éléments de rapprochements avec les portraits tête nue. Il avait consigné ses observations dans une notice non publiée dont nous avons eu connaissance après être arrivée aux mêmes conclusions. DUBUISSON 2006b. Ces observations ont depuis été publiées. DUBUISSON & CARLIER 2012. Nous remercions une fois encore Laurent Dubuisson pour nos échanges d'idées particulièrement enrichissants.

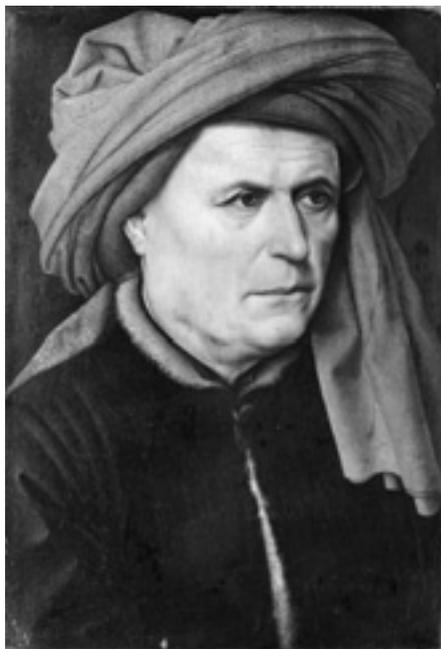


Fig. 30. Maître de Flémalle, *Portrait d'homme et de femme*, vers 1435, peintures à l'huile sur bois de chêne, 41.9 x 29 cm (chacun), Londres, National Gallery, inv. NG.653.1 et NG.653.2. © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 31. Maître de Flémalle, *Portrait d'homme*, 1425-1430, peinture à l'huile sur bois de chêne, 28.5 x 17.7 cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. 537A.

© KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 32. D'après le Maître de Flémalle, *Portrait de Barthélémy Alatriuge*, après 1562, peinture à l'huile sur bois de chêne, 44.5 x 31.5 cm (surface peinte), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. N°406. © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo: Photo d'art Speltdoorn & Fils, Bruxelles

au visage. La position du buste et l'effet de «close-up» provoquent une monumentalisation du personnage dont le volume paraît vouloir repousser les limites du champ pictural. Le manque de place accordée au fond et l'absence de profondeur impliquée par l'usage de l'or accentuent encore cette monumentalité de la figure dont la tridimensionnalité est renforcée par effet de contraste avec le fond strictement bidimensionnel. En résulte une impression de personnage écrasé «entre le *plan-limite* et le *plan de pose*»<sup>(111)</sup>, pour reprendre Paul Philippot au sujet des œuvres du Maître de Flémalle.

Toutes ces observations au sujet du portrait athis se retrouvent précisément chez ce maître anonyme actif dans la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle et considéré comme l'un des fondateurs de la peinture flamande. Les célèbres *Portraits d'homme et de femme* de Londres

(111) PHILIPPOT 1994, p. 32.



Fig. 33. Jan van Eyck, *Portrait d'homme (Leal Souvenir)*, 1432, peinture à l'huile sur bois de chêne, 33.3 x 18.9 cm, Londres, National Gallery, inv. NG290.  
© KIK-IRPA, Bruxelles

et le *Portrait d'homme* de Berlin en sont de parfaits exemples (fig. 30 et 31). Le *Portrait de Barthélémy Alatruye*, copie du xvi<sup>e</sup> siècle d'un original du Maître de Flémalle<sup>(112)</sup> (fig. 32), présente en outre de nombreux points communs avec le *Portrait de Philippe le Bon* qui nous occupe. Le premier est l'usage du fond doré. Si cette copie reproduit bien celui de l'œuvre originale, nous pouvons en conclure que ce maître est l'un des rares à avoir utilisé des fonds dorés dans ses portraits. Cette possibilité est d'autant plus envisageable qu'il recourrait souvent à l'or dans ses compositions narratives<sup>(113)</sup>, certaines encore marquées par le style international<sup>(114)</sup>. L'intégration spatiale des personnages est aussi très similaire, de même que leur position, la tête dirigée de trois-quarts vers la droite et les épaules légèrement

(112) Sur cette copie d'après le Maître de Flémalle et le contexte de sa création, voir STROO & SYFER-D'OLNE 1996.

(113) L'or est en effet abondamment utilisé dans les exemples suivants: *Triptyque de la Mise au tombeau*, Londres, Courtauld Institute of Art, inv. P.1978.PG.253; *Le Christ et la Vierge*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, inv. 332; *Le mauvais larron*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 886; *La Madone au banc recouvert d'herbe*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, cat. no. 1835.

(114) PÉRIER-D'ETEREN 2010, p. 31.

en oblique dans la même direction. Soulignons le traitement plastique des deux visages marqués de veines puissantes au niveau de la tempe droite et terminés par un menton en galoche. Enfin, les couvre-chefs sont apparentés et, bien que de forme moins arrondie chez Barthélémy Alatruye, possèdent dans les deux cas des bandes de tissus retombant en oblique et de manière strictement parallèle de part et d'autre du visage. Ce type de chaperon relève d'une mode antérieure à 1440 caractérisée par une coupe nettement plus étroite autour de la tête avec une grande partie du tissu retombant dans le dos et sur les épaules<sup>(115)</sup>. De tels chaperons sont fréquemment dépeints dans les œuvres des fondateurs, Jan van Eyck (fig. 33) et le Maître de Flémalle, plus rarement chez leurs suiveurs<sup>(116)</sup>.

Étant donné ses particularités de conception, de style et d'iconographie, il nous apparaît difficilement concevable que le portrait athois soit issu du même prototype rogieresque que les effigies tête nue et ce malgré les similitudes précédemment relevées. En effet, il faudrait alors envisager que l'artiste du portrait athois ait appliqué un processus poussé d'archaïsation au modèle tête nue de Van der Weyden. Ainsi, le peintre aurait remplacé le fond illusionniste par un fond doré, tandis que le «look» moderne du duc Philippe aurait été démodé via l'ajout d'un chaperon suranné et la suppression des maheutres. Au-delà d'une archaïsation iconographique, le peintre aurait poussé sa démarche en l'appliquant aussi au style par un retour vers l'esthétique des fondateurs. Nous pourrions alors qualifier le *Portrait de Philippe le Bon* d'Ath de «copie libre», à savoir «une œuvre de compilation où peut intervenir soit une altération de la puissance d'expression initiale, soit au contraire une recreation personnelle»<sup>(117)</sup> ou encore «une copie où se mélange un apport personnel du peintre avec l'imitation d'un modèle»<sup>(118)</sup>. Le modèle en question serait le portrait tête nue de Van der Weyden tandis que l'archaïsme relèverait de l'apport personnel du peintre, témoignant d'une volonté de dépeindre une époque plus ancienne en vue «d'historiciser» la représentation. Cette copie personnalisée s'inscrirait ainsi dans un mouvement qu'Erwin Panofsky appelle «l'archaïsme d'alentours de 1500», caractérisé par une valorisation de l'art des fondateurs de la peinture flamande du xv<sup>e</sup> siècle qui «suscite même des reconstitutions archaïsantes parfois si réussies [...] qu'on peut les prendre pour des répliques *bona fide*, voire pour des originaux.»<sup>(119)</sup>

Si ce scénario reste plausible, le réalisme et le niveau de détail du portrait athois ne s'observent dans aucun exemplaire conservé du *Portrait de Philippe le Bon tête nue*, en ce compris la version madrilène que l'on suppose réalisée dans l'atelier même de Van der Weyden. À notre avis, il est plus probable que les points de convergence s'expliquent par une source d'inspiration commune entre Rogier et le peintre du panneau athois. Étant donné la précision, le réalisme et la cohérence iconographique de ce dernier, nous sommes d'avis

(115) MANE & PIPONNIER 1995, p. 87; LEOIR 1951, p. 81; DE GIAFFERRI 1927, section 33 (pas de pagination).

(116) Remarquons que Lorne Campbell date le *Portrait de Marco Barbarigo* (Londres, National Gallery, inv. NG.696) vers 1449-1450 mais insiste sur le caractère démodé du chaperon porté par le personnage. CAMPBELL 1998, p. 226: «by Netherlandish standards, the costume is rather old fashioned: but Marco is known to have had conservative tastes, at least in hats».

(117) MUND 1983, p. 27.

(118) FRIEDLÄNDER 1969, p. 283.

(119) PANOFSKY 2010, p. 639.

qu'il s'agit probablement d'une copie exacte<sup>(120)</sup> d'un portrait du duc de Bourgogne réalisé d'après nature dans les années 1430-1440 comme le suggère l'iconographie. Dans ce cas-ci, le portrait athois s'inscrirait dans le mouvement archaïsant mais selon une autre perspective, celle de la reproduction à l'identique d'un modèle existant. Le style flémallien de la copie athoise, qui dans le cas d'une copie exacte témoignerait du style de l'original, orienterait l'attribution du modèle vers le Maître de Flémalle<sup>(121)</sup>. Ainsi, le portrait de la Madeleine serait le seul témoignage aujourd'hui conservé de ce portrait flémallien antérieur aux deux prototypes réalisés par Rogier van der Weyden. Quant à ce dernier, nous pourrions imaginer qu'il ait eu recours au même modèle du Maître de Flémalle qu'il aurait modernisé et reformulé selon son propre vocabulaire plastique<sup>(122)</sup>. Il ne serait d'ailleurs pas étonnant que le commanditaire, sans doute le duc de Bourgogne lui-même, ait souhaité cette mise au goût du jour en s'adressant à un artiste inventif comme Van der Weyden. Par contre, le peintre du panneau athois aurait effectué un retour aux sources en copiant le prototype flémallien. Ce mouvement de retour aux fondateurs s'étalant des années 1480 aux années 1520, le panneau athois aura été réalisé dans cette fourchette chronologique, ce que ne dément pas l'examen dendrochronologique.

### Philippe II dit le Bon, fondateur de cette maison le 14 avril 1449

L'effigie ducale serait donc la plus ancienne peinture conservée de la collection hospitalière. Son iconographie est en relation directe avec l'histoire de l'institution puisque le personnage représenté n'est autre que son bienfaiteur principal, le duc de Bourgogne, qui l'institua officiellement et octroya de nombreux privilèges aux sœurs qui en avaient la charge. Comme l'atteste l'inscription peinte sur le second encadrement, Philippe le Bon est même généralement considéré comme le fondateur de l'hôpital.

Cette représentation du «fondateur» porte à croire que le portrait était directement destiné à cette institution. Bien que le *terminus post quem* de 1475 donné par la dendrochronologie ne permette pas d'envisager un cadeau de Philippe le Bon lui-même à l'hôpital

(120) Une copie exacte implique une sorte d'annihilation de la personnalité du copiste au profit du modèle qu'il reproduit le plus fidèlement possible tant du point de vue de l'iconographie que du style. Sur les différents types de copies et leurs caractéristiques, voir MUND 1983.

(121) Notons par ailleurs que le *Portrait de Barthélémy Alatriuge* atteste que le Maître de Flémalle a travaillé pour la haute société bourguignonne et qu'il pourrait ainsi avoir eu l'occasion de peindre le souverain. Il en est de même du *Portrait d'homme* de Berlin, à condition de continuer à identifier le personnage représenté à Robert de Masmynes, chevalier de la Toison d'or. Cette identification, proposée pour la première fois par Georges Hulin de Loo en 1932 par comparaison avec un portrait dessiné du chevalier dans le recueil d'Arras, a été contestée par plusieurs spécialistes. Pour un retour sur ces contestations, voir KEMPERDICK 2009. Stephan Kemperdick la conteste également et considère le *Portrait d'homme* de Berlin comme une œuvre précoce de Rogier van der Weyden ou réalisée dans son entourage immédiat.

(122) L'usage d'un modèle commun par les deux peintres est à l'heure actuelle la seule explication qui nous est apparue pour justifier les similarités iconographiques entre le panneau athois et le portrait tête nue de Rogier. Il en existe très certainement une meilleure. En effet, Van der Weyden ayant travaillé directement pour le duc de Bourgogne, nous ne comprenons pas pourquoi il aurait utilisé un modèle alors qu'il avait sans doute l'opportunité de peindre le sujet sur le vif. Nous ne pouvons cependant pas exclure que l'élève ait souhaité s'inspirer de son illustre maître.

d'Ath, la possibilité d'une commande émanant des sœurs hospitalières désirant honorer leur illustre bienfaiteur semble aller de soi. Dans ce cas, le fond doré du portrait participerait d'une forme de «sacralisation» de la personnalité du fondateur à travers une représentation de type iconique. L'exposition du tableau dans la chapelle conforterait cette hypothèse. D'après Pierre De Spiegeler, la chapelle joue un rôle central au sein des hôpitaux puisqu'elle permet d'une part de commémorer perpétuellement fondateurs et bienfaiteurs, et d'autre part, par les donations qu'elle suscite, elle constitue l'une des principales sources de revenus<sup>(123)</sup>. En outre, notons que cette commande permettait aussi aux sœurs d'exprimer leur volonté d'indépendance par rapport aux autorités échevinales par l'affirmation de leur statut. Par ailleurs, les sœurs auraient pu explicitement demander au peintre d'utiliser un ancien modèle pour en faire un portrait vénérable<sup>(124)</sup>, soit disant présent depuis la fondation de l'hôpital. L'institution ne serait pas la première à avoir passé commande pour remercier le duc de Bourgogne. L'hôpital du Saint-Esprit de Dijon, par exemple, fit réaliser, au milieu du xv<sup>e</sup> siècle, vingt-deux grandes enluminures dans son *Manuscrit des Archives hospitalières de Dijon* en l'honneur de Philippe le Bon qui était intervenu en sa faveur dans le conflit l'opposant à l'hôpital de Besançon et aux frères de Montpellier<sup>(125)</sup>.

Une autre possibilité est que le *Portrait de Philippe le Bon* aurait été commandé pour l'hôpital par un bienfaiteur. Les archives de la Madeleine font état d'un nombre notable de donations à l'institution, mais il s'agit essentiellement de dons en terre ou en argent. Il est vrai qu'on ne trouve pas de mention de don d'un panneau ou d'une autre œuvre d'art dans les archives conservées du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle. Mais, les archives étant assez lacunaires pour cette période, il est tout à fait possible qu'un tel document ait pu disparaître.

Un élément de taille s'oppose cependant à ces deux scénarios: une inscription en néerlandais sur le talus du cadre original du portrait désignant le sujet comme «d[...n] herttooghe Philip»<sup>(126)</sup>. Bien qu'aucun indice ne permette actuellement de certifier son originalité<sup>(127)</sup>, il convient de s'interroger sur la raison de sa présence. Si l'on part du postulat que l'œuvre a été réalisée spécialement pour l'hôpital d'Ath et y serait donc arrivée tout de suite après sa création, il est plutôt improbable que l'artiste y ait apposé une inscription en néerlandais alors qu'Ath est une ville francophone. Que la commande ait été passée par les sœurs ou par un bienfaiteur *lambda*, cela reste difficilement concevable. Cette inscription est donc certainement antérieure à l'entrée du portrait dans la collection de la Madeleine. Nous ne pouvons pas totalement exclure l'éventualité que l'œuvre soit arrivée à l'hôpital dans le trousseau d'une sœur flamande. Mais les archives conservées ne mentionnent pas une seule sœur néerlandophone. Aucune d'elles ne semblait d'ailleurs avoir un statut social justifiant la possession d'un tel panneau<sup>(128)</sup>.

(123) DE SPIEGELER 1987, p. 193-194.

(124) Vénérable (adj.): Qui est l'objet d'un attachement respectueux en raison de ses qualités et de son âge. Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales du CNRS. URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/v%C3%A9n%C3%A9rable/adjectif> (consulté le 27/05/14).

(125) RAYNAUD 1992, p. 71.

(126) «Le duc Philippe» (traduction française). Le premier mot est peut-être «den», mal orthographié.

(127) Son manque de soin et sa position décentrée et de travers sur le talus du cadre permettent de remettre en doute son originalité eu égard à la qualité de l'œuvre.

(128) Informations communiquées oralement par Laurent Dubuisson.

Nous pensons dès lors que l'œuvre aurait été commandée par un membre ou un proche de la cour pour sa collection personnelle, le portrait ayant ensuite éventuellement été transmis par héritage et finalement offert à la Madeleine ou directement acheté par celle-ci entre le début du xvi<sup>e</sup> siècle et 1864, année de la première mention du panneau dans les archives conservées. Le don est peut-être l'option la plus crédible. En effet, la Madeleine était un hôpital modeste avec peu de revenus. Or, l'offrande à une institution de bien commun est un acte de charité reconnu. Peut-être le donateur a-t-il ainsi souhaité préparer le Salut de son âme en encourageant sœurs, pauvres et malades à prier pour lui. Les donations foncières et pécuniaires faites à la Madeleine participent sans aucun doute de cette même démarche comme l'illustre la condition clairement exprimée dans la donation d'Antoine de Jauche-Mastaing que les sœurs soient chargées de «dire et lire les 7 psaulmes de requiem la nuit de Noël pour le salut de M. Antoine de Jauche»<sup>(129)</sup>. Par ailleurs, comme le rappelle très justement Nicole Veronee-Verhaegen, «Saint Pierre n'écrivit-il pas que "la charité couvre une multitude de péchés"?»<sup>(130)</sup>.

Enfin, précisons que l'éventualité selon laquelle le panneau serait entré à l'hôpital parmi les biens d'un malade et lui aurait été transféré après le décès de celui-ci est peu probable étant donné qu'un hôpital au Moyen Âge est avant tout un lieu d'hébergement et de soin pour les pauvres. Les personnes plus aisées se faisaient soigner chez elles. Elle ne peut cependant pas être tout à fait écartée car nous savons que dès le xiii<sup>e</sup> siècle certains hôpitaux donnaient des places destinées initialement aux pauvres à des bourgeois, comme à l'hôpital Saint-Jean de Bruges notamment. Griet Maréchal explique ce phénomène par une «rencontre d'intérêts des institutions et des personnes aisées». En effet, cela permettait à l'hôpital de faire rentrer de l'argent et au bourgeois isolé de s'assurer d'être logé et soigné jusqu'à la fin de ses jours<sup>(131)</sup>. Nous ne savons pas si ce genre de pratique avait cours à l'hôpital de la Madeleine. La poursuite du dépouillement des archives pourrait peut-être répondre à cette question.

Le *Portrait de Philippe le Bon*, dans un état de conservation remarquable, est une œuvre exceptionnelle à plus d'un titre. Son style comme son iconographie semblent révéler l'existence d'un portrait du duc de Bourgogne réalisé dans les anciens Pays-Bas méridionaux avant les deux prototypes de Rogier van der Weyden. Ce panneau d'exception permet également, à travers le processus de normalisation qu'il a subi, de confirmer la règle, c'est-à-dire d'identifier clairement le second groupe de portraits de Philippe le Bon au chapeçon comme le type officiel. Nous espérons effectivement avoir pu démontrer, par contraste avec la version athenaise très individualisée, que ces représentations «au chapeçon» sont des effigies stéréotypées, selon une formule symptomatique de leur fonction officielle de propagande. Dans la plupart de ces œuvres, le double processus de schématisation et d'idéalisation appliqué à la physionomie du personnage est justifié par le caractère public du portrait destiné essentiellement à véhiculer l'idée d'un souverain bienveillant travaillant à la gestion de ses territoires. Au contraire, le tableau d'Ath, comme son modèle, doit être issu

(129) A.V.A., *Bienfaisance*, chartrier de l'hôpital de La Madeleine, 23/12/1512. Nous remercions Laurent Dubuisson pour cette référence.

(130) VERONEE-VERHAEGEN 1973, p. 52.

(131) MARÉCHAL 2007, p. 93.

d'un contexte privé, commandé par quelqu'un de proche du souverain qui aurait souhaité en posséder un portrait fidèle. L'intervention ultérieure pratiquée sur l'œuvre, comprenant notamment différents surpeints, ambitionnait de lui appliquer le schéma de la représentation publique de Philippe le Bon, ce qui semble confirmer le succès et la portée symbolique de la formule «au chaperon».

### Remerciements

Quelle meilleure conclusion que celle rendant grâce à celles et ceux m'ayant apporté aide et soutien dans le cadre de cette étude.

Tout d'abord, merci aux membres du jury du Prix Simone Bergmans de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique d'avoir récompensé ce travail d'un prix qui me procure fierté et bonheur.

Je tiens à témoigner ici de ma plus sincère gratitude à Valentine Henderiks, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, qui a dirigé le mémoire de master à l'origine de la présente publication. Sa disponibilité, ses précieux conseils et ses encouragements ont été un moteur essentiel dans mon travail. Je la remercie également pour sa relecture pointue du manuscrit.

Je remercie tout spécialement les restaurateurs de peintures de l'Institut royal du Patrimoine artistique, plus particulièrement Livia Depuydt, chef de l'atelier, et Karen Barbosa, stagiaire, pour m'avoir fait partager leurs connaissances, m'avoir communiqué toutes les informations techniques recueillies au cours de la restauration du *Portrait de Philippe le Bon* (Ath) et pour m'avoir reçue si souvent à l'Institut.

Je suis très reconnaissante également envers Laurent Dubuisson, directeur des musées d'Ath, qui a eu l'amabilité de me consacrer du temps pour échanger des informations et débattre de mes hypothèses. Son regard critique et ses observations pertinentes auront sans conteste été bénéfiques à ma réflexion.

Je sais particulièrement gré aux personnes qui m'ont accueillie lors de mes déplacements et qui ont tenté de répondre au mieux à mes interrogations: Hélène Lobir, (Lille, Musée de l'Hospice Comtesse), Véronique Bucken, (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), Carmen Garcia-Frias Checa (Madrid, Palacio Real), Nicolas Sainte Fare Garnot (Paris, Musée Jacquemart-André) et le personnel du département d'études documentaires du C2RMF.

Que soient également remerciés pour les données qu'ils m'ont très aimablement transmises Peter Klein, Roland Bossard, Delphine Dubois, Karl Schütz, Christelle Meyer, Cécile Carlier et Adrien Dupont.

Je profite également de l'occasion qui m'est donnée ici pour remercier mes proches pour leur aide, leur soutien et leur confiance sans faille à mon égard.

Enfin, un très grand merci à Dominique Vanwijnsberghe et Mathieu De Gand qui ont eu la gentillesse d'assumer la tâche ingrate de la relecture du texte.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARMSTRONG 1977 = C.A.J. ARMSTRONG, The Golden age of burgundy-dukes that outdid kings, in AG. DICKENS (éd.), *The courts of Europe, politics, patronage and royalty 1400-1800*, Londres, p. 55-75.
- BARBOSA & DEPUYDT-ELBAUM 2011 = K. BARBOSA & L. DEPUYDT-ELBAUM, *Rapport d'examen. D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, Dossier 2L-43-DI 2006.09058*, Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles (non publié).
- BEAULIEU 1989 = M. BEAULIEU, Le costume français, miroir de la sensibilité (1350-1500), *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, Cahiers du Léopard d'or 1, Paris.
- BEAULIEU & BAYLÉ 1956 = M. BEAULIEU & J. BAYLÉ, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire (1364-1477)*, Paris.
- BERTRAND 1906 = C.-J. BERTRAND, Histoire de la ville d'Ath documentée par ses archives, *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut* 6e série, 8.
- BONENFANT 1996 = P. BONENFANT, *Philippe le Bon. Sa politique, son action*, études présentées par A.-M. Bonenfant- Feytmans, Bibliothèque du Moyen Age 9, Bruxelles.
- CAMPBELL 1979 = L. CAMPBELL, L'art du portrait dans l'œuvre de Van der Weyden, in *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne, 6 octobre-18 novembre 1979, Bruxelles, Maison du Roi*, (cat.d'expos.), Bruxelles.
- CAMPBELL 1985 = L. CAMPBELL, *The Early Flemish pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, New-York & Melbourne.
- CAMPBELL 1998 = L. CAMPBELL, *The fifteenth century netherlandish school. National Gallery catalogues*, Londres.
- CAMPBELL 2009a = L. CAMPBELL, Portrait of Isabelle of Portugal, Duchess of Burgundy, in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 297-299.
- CAMPBELL 2009b = L. CAMPBELL, Portrait of Philip the Good without headgear, in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 294-296.
- CAMPBELL & SZAFRAN 2004 = L. CAMPBELL & Y. SZAFRAN, The portrait of Isabelle of Portugal, Duchess of Burgundy in the J. Paul Getty Museum, *The Burlington Magazine* 146, 1212, p. 148-157.
- CHASTELLAIN 1827 = G. CHASTELLAIN, *Chronique des ducs de Bourgogne*, 1, Paris.
- COMBLEN-SONKES 1986 = M. COMBLEN-SONKES (avec la collaboration de N. VERONEE-VERHAEGEN), *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon, Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 14, Bruxelles.
- CULLUS 1968 = P. CULLUS, Les institutions hospitalières d'Ath au xv<sup>e</sup> siècle, *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la région et musées athois* 41 (1964-1966), p. 33-92.
- DE BOUSSU 1996 = G.-J. DE BOUSSU, *Histoire de la ville d'Ath*, Mons, (réédition par les Archives générales du Royaume et les Archives de l'État dans les provinces).
- DE GIAFFERRI 1927 = P.-L. DE GIAFFERRI, *Histoire du costume masculin français de l'an 420 à l'an 1870*, Paris.
- DE LA MARCHE 1616 = O. DE LA MARCHE, *Mémoires*, 3e éd. revue et augmentée, Bruxelles.
- DE MONT 1907 = P. DE MONT, Peintures, in *Exposition de la Toison d'or à Bruges*, p. 13-84.

- DEPUYDT-ELBAUM & BARBOSA 2014 = L. DEPUYDT-ELBAUM & K. BARBOSA, Étude et traitement de conservation et restauration du Portrait de Philippe le Bon. Les missions de l'IRPA: sauvegarde, documentation, étude et restauration, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art* 83, p. 51-65.
- DE SPIEGELER 1987 = P. DE SPIEGELER, *Les hôpitaux et d'assistance à Liège (x<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles). Aspects institutionnels et sociaux*, Paris.
- DE VOS 1982 = D. DE VOS, *Bruges. Musées communaux. Catalogue des tableaux des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles*, Bruges.
- DE VOS 1999 = D. DE VOS, *Rogier Van der Weyden. L'oeuvre complet*, Paris.
- DEWERT 1903 = J. DEWERT, *Histoire de la ville d'Ath*, Renaix.
- DE ZUTTER 2012 = É. DE ZUTTER, *Étude historique, iconographique, stylistique et technologique du Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine à Ath*, mémoire de master, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles (non publié).
- DHANENS 1980 = É. DHANENS, *Hubert et Jan Van Eyck*, Bruxelles.
- DIJKSTRA 1989 = J. DIJKSTRA, Methods for the copying of paintings in the Southern Netherlands in the 15th and the early 16th centuries, in R. VAN SCHOUTE & H. VEROUGSTRAETE-MARCO (éd.), *Dessin sous-jacent et copies, Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VIII, Louvain-la-Neuve, 8-10 septembre 1989, Louvain-la-Neuve* [1991], p. 67-76.
- DOCQUIER 2008 = G. DOCQUIER, Le collier de l'ordre de la Toison d'or et ses représentations dans la peinture des Primitifs flamands (xv<sup>e</sup> et première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle), *La Bourgogne au xv<sup>e</sup> siècle: La cour et la ville*, tiré à part des *Annales de Bourgogne* 80, fasc. 1-2, p. 125-162.
- DOCQUIER 2005 = G. DOCQUIER, *Une «Affaire de collier» avant la lettre? Réflexions et hypothèses sur le collier de l'Ordre de la Toison d'or et sa représentation dans la peinture de portrait chez les Primitifs Flamands (xv<sup>e</sup> et première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle)*, mémoire de master, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve (non publié).
- DUBUISSON & CARLIER 2012 = L. DUBUISSON & C. CARLIER, L'étude et la restauration du Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine (Ath), *Cercle royal d'histoire et d'archéologie d'Ath. Bulletin bimestriel* 269, p. 288-304.
- DUBUISSON 2006a = L. DUBUISSON, Le patrimoine artistique dans les collections publiques athoises: inventarisation, restauration, étude et valorisation, *Le Patrimoine du Pays d'Ath, un deuxième jalon (1976-2006), Études et documents du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath* 19, p. 328-353.
- DUBUISSON 2006b = L. DUBUISSON, *Portrait de Philippe le Bon. Rogier van der Weyden (d'après)*, Ath (non publié).
- DUCASTELLE *et al.* 1968 = J-P. DUCASTELLE, R. SANSSEN, H. VERBECHELTE & J. VLEMINCK, *Catalogue provisoire du Musée d'Ath*, Ath.
- FRAITURE & LAUW 2012 = P. FRAITURE & A. LAUW, *Rapport d'analyse dendrochronologique. Peinture sur panneau. D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, Institut royal du Patrimoine artistique, dossiers
- FRIEDLÄNDER 1934 = M.J. FRIEDLÄNDER, *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Die Altniederländische Malerei, v. 2, Leiden.
- FRIEDLÄNDER 1969 = M.J. FRIEDLÄNDER, *De l'art et du connaisseur*, Paris (édition française).
- GARCÍA-FRIAS CHECA 2009 = C. GARCÍA-FRIAS CHECA, Some artistic and technical considerations on the 'Portrait of Philip the Good' in the Royal Palace of Madrid after its restoration,

- in *Rogier van der Weyden in context, Underdrawing and technology in painting, Symposium 17, Louvain, 22-24 octobre 2009, Louvain* [2012], p. 168-176.
- HOCQ 1927 = J. HOCQ, Deux tableaux de l'hôpital de la Madeleine à Ath, *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la région et musées althois* 13, p. 45-46.
- HOSSART 1792 = P. HOSSART, *Histoire ecclésiastique et profane du Hainaut*, 2, Mons.
- HUIZINGA 1932 = J. HUIZINGA, La physionomie morale de Philippe le Bon, *Annales de Bourgogne* 4, p. 101-129.
- JANSENS DE BISTHOVEN 1959 = A. JANSENS DE BISTHOVEN, *Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges, Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 1, 2e éd., Anvers.
- JUGIE 1997 = S. JUGIE, Les portraits des ducs de Bourgogne, in *Images et représentations princières et nobiliaires dans les Pays-Bas Bourguignons et quelques régions voisines (XIV<sup>ème</sup>-XVI<sup>ème</sup> siècles). Rencontres de Nivelles-Bruxelles (26 au 29 septembre 1996)*, Publication du Centre européen d'études bourguignonnes XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, 37, Neuchâtel.
- KEMPERDICK 2009 = S. KEMPERDICK, Master of Flémalle (Rogier van der Weyden?), Portrait of a stout man, in KEMPERDICK & SANDER 2009, p. 265-268.
- LAFOND 1912 = P. LAFOND, *Rogier van der Weyden*, Bruxelles & Paris.
- LAUREYSSENS 1968 = W. LAUREYSSENS, Portraits princiers, in J. LEJEUNE (dir.), *Liège et Bourgogne, octobre-novembre 1968, Liège, Musée de l'art wallon* (cat. expos.), p. 172-175.
- LELOIR 1951 = M. LELOIR, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris.
- LORENTZ 1997 = P. LORENTZ, D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, in J.-R. PIERRETTE (éd.), *Graveurs en taille-douce des anciens Pays-Bas 1430/1440-1555 dans la collection Edmond de Rothschild, 3 octobre 1997-5 janvier 1998, Paris, Musée du Louvre* (cat. expos.), Paris.
- MANE & PIPONNIER 1995 = P. MANE & F. PIPONNIER, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris.
- MARÉCHAL 2007 = G. MARÉCHAL, Naissance et développement des premiers hôpitaux urbains, in *Hôpitaux du Moyen Âge et des Temps Modernes, Actes Archaeologia Medievalis (14-16 mars 2002, Bruxelles/Gand/Namur)*, 25, p. 91-100.
- MARTENS 1994 = M. P. J. MARTENS, La clientèle du peintre, in B. DE PATOUL & R. VAN SCHOUTE (dir.), *Les Primitifs Flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, p. 142-179.
- MEYSSENS 1661 = J. MEYSSENS, *Les pourtraicts de tous les souverains, princes et ducs de Brabant*, Anvers.
- MICHEL 1944 = E. MICHEL, *L'école flamande du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles.
- MICHELANT 1870 = H. MICHELANT, Inventaire des vaiselles, bijoux, tapisseries, peintures, manuscrits etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523, *Compte-rendu des séances de la Commission royale d'Histoire*, 3e série, 12, Bruxelles.
- MUND 1983 = H. MUND, Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles* V, p. 19-31.
- PANOFSKY 2010 = E. PANOFSKY, *Les Primitifs flamands*, Paris.
- PASTOUREAU 2011 = M. PASTOUREAU, Armoiries, devises, emblèmes. Usages et décors héraldiques à la cour de Bourgogne et dans les Pays-Bas méridionaux au XV<sup>e</sup> siècle, in B. BOUSMANNE

- & T. DELCOURT (dir.), *Miniatures flamandes 1404-1482, 30 septembre 2011-30 décembre 2011, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 6 mars 2012-10 juin 2012, Paris, Bibliothèque nationale de France* (cat. expos.), Bruxelles, p. 89-102.
- PASTOUREAU 1996 = M. PASTOUREAU, Emblèmes et symboles de la Toison d'or, in COCKSHAW 1996, p. 99-106.
- PÉRIER-D'ETEREN 2010 = C. PÉRIER-D'ETEREN, Les expositions Van der Weyden – Flémalle: Avancées, reculs, tergiversations, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 79, p. 3-35.
- PHILIPPOT 1994 = P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas, xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris.
- PIPPAL 1987 = M. PIPPAL, Portrait du duc Philippe le Bon, in *Trésors de la Toison d'Or. Europaalia Autriche, 16 septembre-16 décembre 1987, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts*, (cat.d'expos.), Bruxelles, p. 53.
- RAYNAUD 1992 = C. RAYNAUD, Le pape, le duc et l'hôpital du Saint-Esprit de Dijon, in *Medievales* 22-23, p. 71-90.
- RUBBRECHT 1910 = O. RUBBRECHT, *L'origine du type familial de la maison de Habsbourg*, Bruxelles.
- SANDER 2009 = J. SANDER, Copy after Rogier van der Weyden, Portrait of Philip the Good, in KEMPERDICK & SANDER 2009, p. 374.
- SANSEN 1965 = R. SANSEN, *Ath d'autrefois*, Lessines.
- SAUNIER 1987 = A. SAUNIER, Gérard de Perfontaines et la fondation de l'hôtel-Dieu de Valenciennes, *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 94 (Clercs et changements matériels. Travail et cadre de vie (xv<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles)), p. 370-379.
- SMEYERS 1970 = M. SMEYERS, Portret van Filips de Goede, in *Johannes Ockeghem en zijn tijd, 14 novembre-6 décembre 1970, Dendermonde, het Stadhuis* (cat. expos.), Dendermonde, p. 154.
- SMITH 1982 = J.C. SMITH, Jean de Maisoncelles' Portrait of Philippe le Bon for the Chartreuse de Champmol – A Study in Burgundian Political Symbolism, *Gazette des Beaux-Arts* 124, XCIX, p. 7-12.
- SMITH 1979 = J.C. SMITH, *The artistic patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419-1467)*, thèse de doctorat, Columbia University, New-York (non publié).
- SOIL DE MORIAMÉ 1925 = E. J. SOIL DE MORIAMÉ, *Inventaire des Objets d'Art & d'Antiquité existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, t. 4: Arrondissement d'Ath, Charleroi.
- SONKES 1969 = M. SONKES, Note sur les procédés de copie en usage chez les Primitifs Flamands, *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* 11, Bruxelles, p. 142-152.
- STERLING 1942 = C. STERLING, *La peinture française. Les peintres du moyen âge*, Paris.
- STROO & SYFER-D'OLNE 1996 = C. STROO & P. SYFER-D'OLNE, Portraits of Barthélémy Alatruey and Marie de Pacy, in *The Flemish Primitives. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden groups*, Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium, 1, Bruxelles, p. 85-95.
- VAN DAALLEN 2003 = C.M. VAN DAALLEN, Preparations and materials: Methods of compositional transfer, in J. COUVERT et H. VEROUSTRÆTE (éd.), *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches, Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XV, Bruges, 11-13 septembre 2003, Louvain* [2006], p. 212-217.
- VANDENBROECK 1985 = P. VANDENBROECK, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderijen 14de en 15de eeuw*, Anvers.

VAN LUTTERVELT 1951 = R. VAN LUTTERVELT, Les portraits de Philippe le Bon, *Les Arts plastiques* 3, p. 182-198.

VEROUGSTRAETE-MARCQ & VAN SCHOUTE 1989 = H. VEROUGSTRAETE-MARCQ & R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, Heure-le-Romain.

VERONEE-VERHAEGEN 1973 = N. VERONEE-VERHAEGEN, *L'Hôtel-Dieu de Beaune*, Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la peinture flamande des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 13, Bruxelles.

WALTRE 1860 = E. WALTRE, *Histoire de la ville d'Ath*, Tournai.

WINKLER 1913 = F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier Van der Weyden: Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Strasbourg.

### CATALOGUES D'EXPOSITION

CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009 = L. CAMPBELL & J. VAN DER STOCK (éd.), *Rogier van der Weyden, 1400-1464. Master of passions, 20 septembre-6 décembre 2009*, Louvain, M Museum, Louvain.

COCKSHAW 1996 = P. COCKSHAW (dir.), *L'ordre de la Toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505): idéal ou reflet d'une société?*, 27 septembre-14 décembre 1996, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles & Turnhout.

*Collections de l'assistance publique 1961, 18 novembre-25 décembre 1961*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

*Flanders in the fifteenth century 1960 = Flanders in the fifteenth century: Art and Civilization. Masterpieces of Flemish Art: Van Eyck to Bosch, october-december 1960*, Detroit, Institute of Arts, Detroit.

HENRY *et al.* 1991 = M. HENRY, C. LEMAIRE & A. ROUZET, *Isabelle de Portugal. Duchesse de Bourgogne (1397-1471)*, 5 octobre-23 novembre 1991, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Chapelle de Nassau, Bruxelles.

KEMPERDICK & SANDER 2009 = S. KEMPERDICK & J. SANDER (éd.), *The Master of Flémalle and Rogier Van der Weyden, 22 novembre 2008-22 février 2009*, Francfort am Main, Städel Museum, 20 mars-21 juin 2009, Berlin, Staatliche Museen, Berlin & Frankfurt am Main.

*La Toison d'or 1962 = La Toison d'or. Cinq siècles d'art et d'histoire, 14 juillet-30 septembre 1962*, Bruges, Groeningemuseum, Bruges.

*Les arts anciens du Hainaut 1911 = Les arts anciens du Hainaut, mai-novembre 1911*, Charleroi, Salon d'art moderne, Bruxelles.

*Les trésors d'Ath 1961 = Les trésors d'Ath, 26 août-10 septembre 1961*, Ath, Hôtel de ville, Ath.

ONG-CORSTEN *et al.* 1973 = M.-J. ONG-CORSTEN & Werkgroep Staatsieportret Nijmegen, *Het Nederlands Staatsieportret, 1-28 februari 1973*, Maastricht, Bonnefanten Museum, 9 maart-13 mei 1973, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 19 mei-24 juni 1973, Eindhoven, Philips Ontspannings Centrum, 8 september-7 oktober 1973, Apeldoorn, Gemeentelijke Van Reekum Galerij, La Haye.

*Trésors d'art du Hainaut 1953 = Trésors d'art du Hainaut 17 mai-13 juillet 1953*, Mons, Chapelle Saint-Georges, cloître des visitandines, Mons.

## SAMENVATTING

De uitzondering die de regel bevestigt. Bijdrage tot de studie van de portretten van Filips de Goede, hertog van Bourgondië

Dit artikel is gewijd aan de studie van portretten op paneel van de buste van Filips de Goede, hertog van Bourgondië. Een grondige analyse van een vrijwel onbekend portret, uit het voormalige Hôpital de la Madeleine te Ath, nu bewaard in het plaatselijke Musée d'Histoire et Folklore, werpt een nieuw licht op de rest van het corpus. Parallel met een kort overzicht van de stand van zaken van het onderzoek van de portretten van Filips de Goede, wordt een gedetailleerde vergelijking gemaakt tussen deze portretten en het portret van Ath, dat een unicum blijkt te zijn. Hieruit kunnen niet eerder gepubliceerde conclusies getrokken worden. Dit onderzoek probeert alle iconografische, stilistische en contextuele criteria te definiëren om zo tot een beter begrip van het schilderij te komen. De recente restauratie in het KIK bood daarenboven de mogelijkheid om technologische informatie te verwerven die als basis dient voor een reeks hypothesen met betrekking tot de datering, de toewijzing, de functie en de materiële geschiedenis ervan.

De technische gegevens over de uitvoering en de voortgang van de restauratie worden behandeld in een begeleidend artikel door Livia Depuydt-Elbaum (IRPA, hoofd van het restauratieatelier van de schilderkunst).

## SUMMARY

The exception that proves the rule. Contribution to the study of portraits of Philip the Good, Duke of Burgundy

This article studies portraits painted on panel of the bust of Philip the Good, Duke of Burgundy. The in-depth analysis of a virtually unknown effigy, from the old Hôpital de la Madeleine in Ath, now kept in the local Musée d'Histoire et Folklore, sheds a new light on the rest of the corpus. Along with a brief summary of the research on the portraits of the duke, a detailed comparison is made between these and the panel from Ath, which turned out to be a real unicum inciting unpublished observations. This article aims to define all the iconographic, stylistic and contextual criteria allowing a better understanding of the painting. Its recent restoration by the IRPA made available technical data that are used as a starting point for a series of assumptions on dating, attribution, function and material history.

Technical data on the restoration are the subject of a companion article written by Livia Depuydt-Elbaum (IRPA, Head of the painting workshop).