



LES RETABLES DE JEAN BELLEGAMBE AU MUSEE DE LA CHARTREUSE

Etude didactique

Par Frédéric Cossart, professeur détaché
au Musée de la Chartreuse



INTRODUCTION

Né vers 1470 et mort autour de 1535, exact contemporain des maîtres de la haute Renaissance italienne (Raphaël, Léonard de Vinci, Michel-Ange) et nordique (Dürer, Cranach, Holbein), le peintre douaisien Jean Bellegambe ne peut certes rivaliser avec ces grands noms dont la connaissance constitue l'essentiel de la culture artistique des élèves. Les deux retables de sa main conservés au musée de la Chartreuse peuvent pourtant être intégrés avec profit à l'étude de la quatrième partie du programme d'histoire de seconde (« Humanisme et Renaissance »), dans le cadre d'une visite d'une heure.

Bellegambe occupe une position bien particulière dans l'histoire de l'art. Héritier de la tradition de la peinture flamande, il apparaît comme un peintre de transition, plus proche finalement d'un Van Eyck, qui le précède pourtant de près d'un siècle, que des maniéristes anversoises, ses contemporains, dont l'influence ne se fera vraiment sentir que dans ses tableaux les plus tardifs. Passer au cours d'une heure de visite du polyptyque de la *Trinité* (réalisée dans les années 1510) au *Martyre de Sainte Barbe* (qui date de 1528), permettra donc de valider les connaissances acquises au moment de l'étude du foyer flamand de la Renaissance et d'observer les évolutions sensibles dans l'œuvre d'un peintre, ce qui est rarement possible dans le cadre du cours.

Au-delà des interprétations artistiques de ses tableaux, Bellegambe nous parle de son temps. N'ayant peint que des sujets religieux, répondant souvent à des commandes passées par de puissantes institutions monastiques, il apparaît comme le peintre d'un catholicisme serein et sûr de lui. Si le thème du salut de l'âme est central dans le retable de *La Trinité*¹, contemporain des *Quatre-Vingt-Quinze Thèses* de Luther, on en reste à une vision optimiste, à la fois respectueuse et confiante en l'autorité de l'Eglise, très éloignée en définitive des convulsions pré réformatrices sensibles chez un Bosch ou un Grünewald. Quant au retable Pottier, il figure l'Eglise unanime à célébrer la doctrine de l'Immaculée Conception. Une étude des polyptyques de Bellegambe mettra en lumière ce catholicisme triomphant à la veille de la remise en cause protestante qui va sous peu déferler en Europe.

On peut terminer en précisant que le polyptyque d'Anchin sort d'une longue campagne de restauration (2001-2006) : la Chartreuse a retrouvé un ensemble magnifique, par lequel se trouvent pleinement justifiés aux yeux de nos contemporains les élogieuses mentions dont était accompagné au XVIe siècle le nom de Jean Bellegambe : « maître des couleurs », « peintre excellent ». Evoquant les ornements et les orfèvreries réalisés par le peintre, un érudit du XIXe siècle écrivait : « *Quand le tableau n'avait pas encore subi les outrages de la Révolution [...], ces ors et ces pierreries devaient avoir un éclat singulier.* »² Eh bien c'est cette *Trinité* rêvée par les auteurs anciens que nos élèves auront sous les yeux. Si l'on ajoute que le retable Pottier a bénéficié d'une restauration en 1996, on voit que la visite repose essentiellement sur deux chefs-d'œuvre débarrassés des vernis et des repeints accumulés au cours des siècles, et qui apparaissent presque dans leur fraîcheur originelle, tels que Bellegambe les avait conçus dans son atelier douaisien, et tels que leurs commanditaires les ont découverts à leur livraison. Nul doute que les élèves seront sensibles au chatoyement des couleurs, à la précision des motifs, à la profusion des détails qu'ont permis de retrouver ces restaurations récentes.

Ce travail doit beaucoup à la disponibilité et au savoir de Madame Marie-Paule Botte, du service éducatif du musée de la Chartreuse, et du Père José Van-Oost, curé de Douai ; à la documentation fournie par Monsieur André Bigotte, documentaliste au lycée Corot ; au savoir-faire de Mesdames Carole Decock et Elisabeth Latona, secrétaires du musée. Qu'ils soient tous chaleureusement remerciés.

¹ On l'appellera aussi polyptyque d'Anchin, de même qu'on usera indifféremment des appellations retable Pottier ou triptyque de l'*Immaculée Conception*.

² Henri Potez, « Jean Bellegambe de Douai et son œuvre », *La Revue du Nord*, n° XIII, juillet 1895, p. 21.

DESCRIPTION DES DEUX RETABLES DE JEAN BELLEGAMBE

Polyptyque d'Anchin (vers 1511-1520)

« Le polyptyque d'Anchin est un retable à transformations qui offrait initialement aux fidèles trois visions successives, par la combinaison de ses sept panneaux peints et du reliquaire du XIII^e siècle, aujourd'hui perdu. Dans le retable fermé, deux panneaux fixes peints sur une seule face encadrent deux volets mobiles pivotant sur leurs charnières, peints sur leurs deux faces, et alors rabattus sur la partie centrale. On voyait alors le Christ et la Vierge, des deux volets centraux, encadrés à gauche par l'abbé Coguin présenté par Charlemagne, à droite par la communauté d'Anchin présentée par saint Benoît.

Dans le retable ouvert, les revers des deux volets mobiles déjà cités, et présentant les apôtres et les vierges, à gauche, et les martyrs et confesseurs à droite, encadrent une partie centrale. Cette partie centrale se divise elle-même en trois panneaux peints sur une seule face : à gauche la Vierge, à droite Jean-Baptiste, en deux volets fixes, encadrent la Trinité, qui cache alors le reliquaire.

Dans une ultime ouverture, en enlevant ce panneau médian de la Trinité, on faisait apparaître le reliquaire constituant le cœur de tout ce dispositif. »

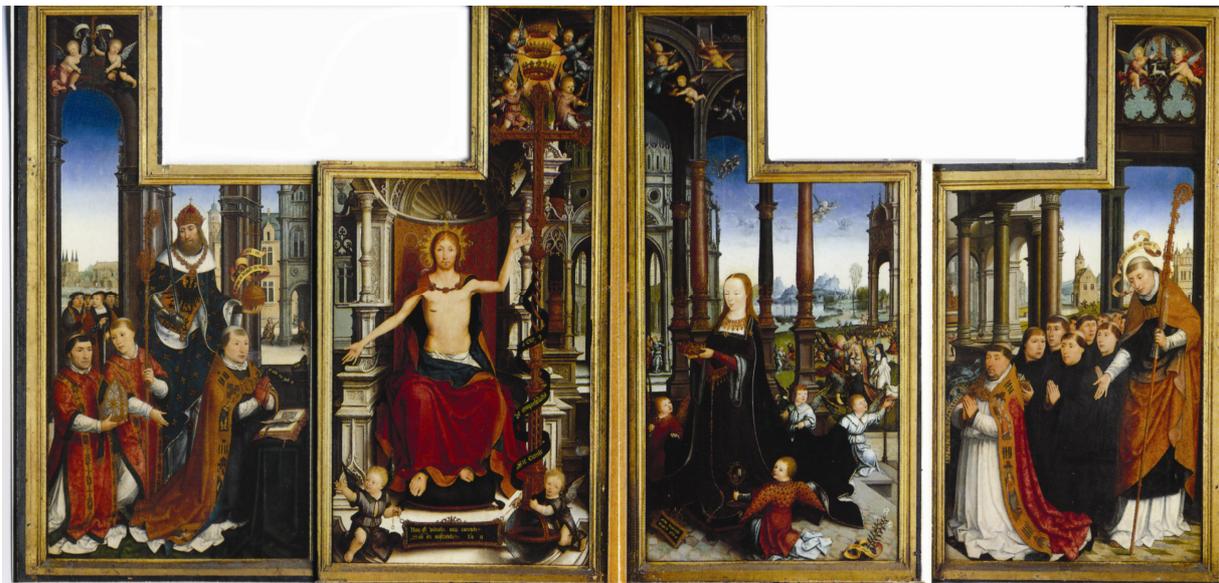
C. Heck, H. Boëdec, D. Adams et A. Bollut, *Collections du Nord-Pas-de-Calais. La peinture de Flandre et de France du Nord au XVe et au début du XVI^e siècle*, p. 49.

Triptyque de l'Immaculée Conception (1526)

« La face externe (retable fermé), en grisaille, représente des scènes de la vie de sainte Anne et de saint Joachim : sur le volet gauche, Saint Joachim repoussé par le grand prêtre Issachar à cause de la stérilité de sa femme, sur le volet droit, Sainte Anne distribuant des aumônes aux pauvres. [...]

La face interne, polychrome, représente l'Eglise et les donateurs glorifiant l'Immaculée Conception. Sur l'un des volets, sont représentés la pape Sixte IV et les docteurs de l'Eglise : saint Augustin tenant un cœur enflammé, saint Jérôme et son lion, saint Ambroise portant le fouet et le livre des Homélies. Sur l'autre volet, au premier plan, la famille Pottier se compose de Jean Pottier, de sa femme Marguerite, de leur fils Jean et de leurs filles Marguerite et Catherine. Ils sont présentés par un ange qui tient une inscription expliquant le geste de la donatrice. Derrière eux, les sept docteurs de la faculté de théologie de Paris. [...] Sur la gauche, un franciscain et un dominicain participent à l'affirmation du dogme. Dans le paysage, est figuré le beffroi de Douai antérieur à l'incendie de 1471. Rien ne permet de décrire le panneau central manquant. »

F. Baligand : « Jean Bellegambe au musée de Douai », in *Revue du Nord*, tome LXXIV, n^{os} 297-298, juillet-décembre 1992, p. 765-766.



Le Polyptyque d'Anchin fermé



Le Polyptyque d'Anchin ouvert

« Il faudrait faire un livre tout entier si l'on voulait décrire ce prodigieux tableau, rappeler les innombrables détails d'architecture, décrire tous les groupes, dire tous les épisodes, toutes les merveilles qui le remplissent. On ne comprend pas qu'un homme ait réuni une puissance de génie assez grande, une science assez multiple dans toutes les parties de son art, et une ferveur de patience assez infatigable pour concevoir, exécuter et mener à fin une œuvre aussi considérable. »

E. A. Escallier, *L'Abbaye d'Anchin (1079-1792)*, 1852, p. 245.



*Le triptyque de l'Immaculée Conception
(face extérieure des volets)*



*Le triptyque de l'Immaculée Conception
(face intérieure des volets)*

UN ARTISTE DOUAIISIEN DE LA RENAISSANCE

Si elle doit aux hasards de l'histoire, aux coups de chance et à la générosité des collectionneurs du XIXe siècle, plus tard à la cohérence des politiques d'acquisition du musée, la place éminente que Jean Bellegambe occupe à la Chartreuse paraît d'abord être le fruit naturel de l'enracinement de toute une vie. Difficile en effet de trouver plus douaisien que cet artiste-là.

Un peintre riche et considéré

Les premières mentions de la famille datent du milieu du XIVe siècle, et les générations successives de Bellegambe ont, par le commerce, patiemment grimpé les échelons de la fortune et de la notabilité douaisienne. Les livres de compte de la collégiale Saint-Amé font mention d'un Georges Bellegambe, artisan spécialisé dans les métiers du bois, à qui a été confiée au début du XVIe siècle la fabrication des colonnes du jubé de l'église. Il s'agit du père de Jean, qui tenait boutique rue du Fossé-Maugart, dans un quartier où résidaient plusieurs peintres, tapissiers ou verriers. Jean Bellegambe a donc été élevé dans un milieu mitoyen de l'artisanat et de l'art, dans une famille qui tirait son aisance du goût du beau et du travail bien fait.

La fréquentation des voisins artistes a-t-elle déclenché une vocation chez le jeune homme ? On ne peut répondre à cette question, car les citations dans les archives restent rares jusqu'à la maturité artistique de Jean (on ignore jusqu'à son année de naissance exacte, et c'est par recoupement qu'on estime qu'il est né aux alentours de 1470). Des années de formation, nul renseignement ne nous est parvenu, mais on connaît bien les étapes qui menaient à la maîtrise. Probablement a-t-il trouvé un maître à Douai, grâce aux relations de son père. Fils de bourgeois, il a été exempté du droit que tout apprenti étranger devait à la corporation de la ville. Et puis, après trois années d'apprentissage sanctionnées par la réalisation d'un chef-d'œuvre, la recherche d'un atelier hors de la ville natale, pour se perfectionner auprès d'un maître réputé, peut-être dans l'un des grands centres de l'art flamand, Bruges, Gand ou Anvers, à moins qu'il ne se soit dirigé vers le Sud, vers cette France avec laquelle les relations au XVIe siècle sont moins fréquentes.³ Une chose est certaine : s'il a séjourné au moins une fois à Anvers, il n'a pas fait le voyage en Italie, encore peu courant à cette époque et qui ne commença à devenir une habitude qu'à partir de la génération suivante. Ce qui, plus tard, dénotera une influence italienne dans son œuvre ne sera jamais que la réplique ou l'adaptation de choses vues (des éléments d'architecture notamment) dans des gravures.

L'acte le plus ancien le mentionnant date de 1504, et à cette époque il est déjà marié à Marguerite Lemaire, fille de marchands d'huile et de blé sans doute plus riches que les Bellegambe, qui lui donnera cinq enfants. La maison acquise en 1506 au 7 de la rue Saint-Pierre abrite l'atelier où rapidement, le talent de Jean Bellegambe lui vaut réputation et fortune. La ville de Douai, de grandes familles échevinales, les plus grandes institutions religieuses de la région multiplient les commandes. Autour du maître, des compagnons et des apprentis le secondent et réalisent quelques commandes, comme ce Jacquet d'Anvers qui, en 1512, décore et enlumine un antiphonaire pour l'abbaye cistercienne de Flines. Qu'un jeune peintre venu de l'un des plus grands centres de l'école flamande vienne se former auprès de lui montre assez l'étendue de la réputation de Bellegambe. Plus tard, Martin, le deuxième fils, fera carrière dans l'atelier avant de prendre la succession de son père.

³ Selon Françoise Baligand, « l'analyse de sa peinture laisse supposer qu'il s'est formé à Valenciennes auprès de Simon Marmion ou Jan Prévost et qu'il a connu les maîtres de Bruges, Tournai et Anvers », *Catalogue du musée de la Chartreuse*, 1999, p. 38. Son nom pourtant ne figure dans aucun registre de corporations des villes de Flandre.

Des commanditaires prestigieux figurant sur les tableaux

Son art amène Bellegambe à entretenir des relations étroites et suivies avec des clients importants, particulièrement avec les plus hautes autorités ecclésiastiques de la région. Les églises de Douai, la cathédrale de Cambrai, les grandes abbayes du Val de Scarpe (Flines, Marchiennes, Anchin) font appel à lui pour tous leurs travaux de décoration importants. A cette époque, l'œuvre commandée fait l'objet d'un contrat en bonne et due forme, où sont précisés le choix du sujet, la taille du tableau, les pigments employés, et pour les œuvres les plus complexes, comme celles qu'on se propose de faire découvrir aux élèves, ce qu'on pourrait appeler le programme théologique. Dans la peinture religieuse flamande, il est aussi fréquent que le commanditaire demande à apparaître dans le tableau, aux côtés des personnages sacrés, ce qui offre souvent un surprenant contraste entre le rendu réaliste du premier et le traitement idéalisé des seconds – les œuvres de Van Eyck en sont un exemple marquant et fréquemment étudié en classe.

Les polyptyques de Bellegambe ne dérogent pas à la tradition. Ainsi, le retable de la *Trinité* est une commande de Charles Coguin, abbé de la communauté bénédictine d'Anchin entre 1511 et 1547, probablement peu de temps après sa prise de fonction⁴ : celui-ci figure à la droite du trône du Christ⁵, somptueusement revêtu d'une chape de brocart et suivi de deux acolytes portant la crosse et la mitre, symboles de sa dignité d'abbé. Le portrait est doublé en haut à gauche d'un écu aux armes de ce puissant personnage. Un autre clerc éminent présente des traits nettement individualisés : il s'agit du prieur⁶, c'est-à-dire le second de l'abbaye, à la tête de ses moines, et revêtant lui aussi de riches habits sacerdotaux. Au-dessus d'eux, deux angelots portent les armoiries de l'abbaye d'Anchin. On a dit aussi, mais ce fait est loin d'être avéré, que Charlemagne, saint patron de Coguin situé juste derrière lui et représentant ici la puissance temporelle de l'Eglise, était représenté sous les traits de l'empereur Maximilien, héritier par sa femme Marie de Bourgogne de la Flandre, qu'il dirige jusqu'à sa mort en 1519. Notons encore que certains critiques ont vu dans le personnage à toque rouge regardant vers le spectateur un autoportrait de Bellegambe. Voilà qui ne manquera pas de rappeler aux élèves le Raphaël de *L'École d'Athènes*, et illustre le prestige de l'artiste à la Renaissance, qui, s'il ne signe pas toujours ses œuvres – et Bellegambe en effet ne les a jamais signées, ce qui a posé beaucoup de problèmes d'attribution –, se distingue désormais tant de l'artisan qu'il n'hésite pas à figurer, même de façon anecdotique, sur sa propre œuvre.

Les personnages sacrés, eux, sont stylisés. Le visage de la Vierge, particulièrement, répond à des critères en usage depuis plus d'un siècle : cheveux longs laissant le front dégagé, yeux baissés, petite bouche, sont autant de preuves de la pureté et de l'humilité de la mère de Jésus. Les vêtements dont elle est revêtue en revanche, cette longue robe brune serrée à la taille par une ceinture dorée d'où pend une cordelière, sont ceux d'une grande dame de la cour de Bourgogne au XVI^e siècle. On peut faire la même remarque concernant sainte Catherine, à l'extrême droite du retable ouvert, reconnaissable à la roue de son supplice et vêtue d'un bustier orné de perles et d'une robe de brocart. L'identification avec ces modèles de sainteté devait être plus facile, sans doute, si les personnages arboraient des vêtements contemporains.

Ce commerce qu'entretiennent vivants et personnages sacrés en se partageant le même espace pictural présente malgré tout une différence par rapport à la tradition illustrée par Van Eyck : ils ne sont pas simplement placés face à face en une sorte de conversation sacrée⁷, mais, puisqu'il s'agit, on le verra, de représenter sur les panneaux extérieurs du retable l'Eglise entière répondant à l'appel du Christ sauveur, Charles Coguin et les moines de l'abbaye, tous représentés en orants (mains jointes et à genoux devant la croix) sont en quelque sorte intégrés au sens général de l'œuvre, on pourrait dire à l'action si la composition n'était pas aussi statique.

⁴ La question de la date de la commande et de la datation du retable n'a jamais été définitivement tranchée. Pour un exposé exhaustif de l'état de la question, cf. C. Heck et alii, *Collections du Nord-Pas-de-Calais. La peinture de Flandre et de France du Nord au XVe et au début du XVIe siècle*, p. 70-73.

⁵ Panneau extérieur gauche du retable en position fermée.

⁶ Panneau extérieur droit du retable fermé, en position symétrique par rapport à celle de Coguin.

⁷ Comme dans *la Vierge au chancelier Rolin* (1435) ou *la Vierge au chanoine Van der Paele* (1436)

Le triptyque de *L'Immaculée Conception*, dont seuls deux volets nous sont parvenus (le panneau central semble avoir disparu au cours du XVIII^e siècle), est une commande privée émanant d'une riche famille échevinale de Douai, une dizaine d'années après la commande de Coquin. L'histoire en est bien connue : « *Il fut commandé en 1521 par Jean Pottier et Marguerite Muret conformément aux dernières volontés de leur fille Marguerite, morte peu avant son mariage, le 14 avril 1521. Celle-ci avait en effet demandé que l'argent de sa dot servît à la réalisation d'un tableau destiné à l'autel de la chapelle [de l'Immaculée Conception, au couvent des Récollets-Wallons] où elle devait être inhumée. Le retable [...] fut achevé en 1526.* »⁸ Expression de la douleur familiale et du souvenir, il n'en est pas moins une marque de puissance et de richesse, en même temps qu'une œuvre destinée à assurer le salut de la famille. Celle-ci apparaît au premier plan du volet droit, présentée par un ange, les mains jointes en une prière. Le père est suivi de sa femme et des trois enfants, la jeune morte se tenant derrière sa mère. Même le chien de la famille a été représenté. A leurs côtés, un pape mort depuis plus de quarante ans, les pères de l'Église latine, des saints, différents théologiens. On pense ici au triptyque Portinari de Van der Goes, qui, vers 1475, figure la famille de ce représentant de la banque Médicis à Bruges au milieu de figures de saints et autour d'une *Adoration des Bergers*.

Bellegambe, continuateur tardif de la tradition flamande

Alors même que la toile commence, notamment en Italie, à devenir d'un usage plus fréquent, Bellegambe travaille à une forme archaïque de la peinture sur bois : le retable à transformations. Nous sommes ici en présence de deux types de retables, l'un, celui de Pottier, simple, puisque composé d'un panneau central sur lequel se refermaient deux volets mobiles, l'autre constitué de sept panneaux, cinq peints sur une seule face, deux peints sur leurs deux faces, et donc d'une structure beaucoup plus complexe.

L'essence utilisée est le chêne, dont les lourds panneaux ont vieilli pendant des années, subissant toutes les intempéries imaginables pour ne pas se déformer une fois peints. Ils sont ensuite polis et apprêtés au blanc de céruse mélangé à de la colle animale : un enduit blanc, imperméable et très lisse recouvre alors la surface à peindre, sur laquelle l'artiste trace un dessin succinct. Il utilise ensuite la technique, prédominante depuis Van Eyck, de la peinture à l'huile, encore que la récente restauration de la *Trinité* ait fait apparaître quelques zones peintes à tempera (les pigments ont été délayés dans l'œuf et non dans l'huile). Le mélange, propre à chaque atelier, des pigments, de l'huile et d'une essence végétale donne une substance extrêmement fluide que l'artiste peut superposer en glacis pour obtenir de subtiles modulations chromatiques, et appliquer au pinceau de martre très fin (et à la loupe) pour peindre les détails minuscules.

● Précision et profusion des détails

C'est ainsi le savoir-faire des artistes flamands depuis un siècle qu'on va retrouver chez Bellegambe, notamment dans le réalisme avec lequel les matières sont rendues. Les orfrois et les agrafes des vêtements liturgiques sur les deux œuvres sont, par exemple, d'une telle précision qu'on y lit sans effort – c'est d'ailleurs un exercice qu'on pourrait proposer aux élèves – les scènes religieuses qui les décorent. Voyons le soin avec lequel ont été détaillés la crosse et la mitre de Coquin, l'éclat et la précision des orfèvreries – les quatre bâtons pastoraux, crosses ou croix, du volet gauche de *L'Immaculée Conception* – la délicatesse des voiles les plus légers – la pièce de tissu qui enveloppe le corps du Christ dans le groupe de la Trinité, ou l'impalpable *sudarium* qui flotte autour de la crosse de l'abbé d'Anchin – ou à l'inverse la lourdeur des drapés à plis cassés, grande tradition flamande liée à l'exaltation des tissus dont la région s'est fait une spécialité, particulièrement spectaculaire lorsque l'étoffe est rouge : la chape de Dieu le Père et le manteau de saint Jean-Baptiste sur le premier retable, l'habit de cardinal de saint Jérôme sur le second. Rien ne manque de la grammaire du style flamand, pas même le jeu de la lumière sur les globes en cristal qu'on trouve aux pieds du Christ sur le volet mobile gauche comme sur le panneau central.

⁸ C. Heck et alii : *op. cit.*, p. 99.

- Des retables à transformations à l'organisation très classique

On retrouve également l'économie générale des couleurs propres aux retables flamands, les volets extérieurs étant peints dans des teintes sobres de gris ou de brun, tandis que les parties les plus colorées sont à l'intérieur. En-dehors des fêtes religieuses, les retables sont fermés : c'est le temps ordinaire de vies difficiles marquées par la misère et la mort ; c'est aussi le temps de l'attente et de l'espoir du monde meilleur qui respandit de couleurs les jours de fêtes. Cette lecture vaut évidemment pour le retable Pottier, dont les faces externes présentent des scènes de la vie de sainte Anne et de son époux Joachim en grisaille⁹. Elle est pertinente aussi pour le polyptyque d'Anchin, qui par simple rotation des panneaux mobiles, et sans que la forme de l'ensemble en soit modifiée, fait apparaître deux scènes dont tous les auteurs soulignent le contraste : « *Ici, c'est le crépuscule, là le matin le plus brillant, ici c'est la terre, là le ciel.* »¹⁰ L'emploi de la feuille d'or pour rendre cette clarté merveilleuse ne saurait être pris pour un archaïsme : il s'agit d'utiliser le pouvoir déréalisateur de l'or pour traduire la transcendance de la Trinité, et celle-ci en effet semble flotter devant son grand trône d'or à l'architecture exubérante.

- Corps hiératiques, scènes réalistes

Il est enfin un aspect de sa peinture qui témoigne de la fidélité de Bellegambe à la leçon de ses prédécesseurs, c'est la représentation des corps. Presque tous, sur les deux polyptyques, sont présentés de trois-quarts, ce qui souligne leur volume. Tributaire de sa formation exclusivement flamande, Bellegambe n'a qu'une connaissance extérieure du corps humain, qu'il ne peint pas dans le respect de l'anatomie, comme l'aurait fait un Italien de son époque – on observera par exemple les proportions graciles du Christ de la Trinité. Le docteur Escallier écrit : « *Le Fils de Dieu fait homme est reproduit ici avec les formes languettes, et selon le type transmis par l'école de Byzance ; les artistes alors, surtout dans la Flandre, n'avaient pas encore osé s'écarter du modèle consacré comme étant la portraiture exacte et fidèle de Notre-Seigneur Jésus-Christ.* »¹¹

Les corps sont aussi extrêmement statiques : la position la plus fréquente dans la *Trinité* est celle de la prière, et les anges sont bien les seuls à introduire un peu de mouvement dans le tableau, notamment sur la face interne du volet mobile droit. Bellegambe a mis entre leurs mains les jeux auxquels, peut-être, ses propres enfants jouaient alors – un moulinet monté sur une noix, une paille pour faire des bulles, un bâton à tête de cheval, des échasses –, et ce réalisme introduit une touche de légèreté dans cet ensemble malgré tout très austère.

C'est ce même réalisme, mais appliqué à une scène bien plus dramatique, qui fait l'intérêt du volet externe droit du retable Pottier, *Sainte Anne distribuant des aumônes aux pauvres*. Point de touchants jeux d'enfants, ici, mais des corps meurtris, des bouches édentées, des regards implorants, des vêtements déchirés : la misère bien contemporaine que l'artiste pouvait voir aux portes des établissements charitables de sa ville même.

- Organisation de l'espace, paysages

Ce qui frappe dans les deux retables, c'est l'extrême occupation de l'espace, la profusion des personnages (254 sur *La Trinité*). C'est que traduire et glorifier une idée théologique par la peinture induit le recours à des moyens très lourds. Charles Coguin et le conseiller religieux de Jean Pottier – car on ne peut imaginer que ce laïc qui commande l'œuvre à la demande et en mémoire de sa fille soit un spécialiste de la difficile question de l'Immaculée Conception – ont des exigences qui imposent une composition complexe. Il est difficile alors – et c'est notamment vrai des neuf panneaux de la *Trinité* – de soumettre l'ensemble aux rigueurs d'une perspective de type mathématique : l'impression

⁹ On notera l'insertion de deux autres scènes de la vie de sainte Anne sur le panneau qui lui est consacré : l'Annonciation à sainte Anne et la rencontre d'Anne et de Joachim aux portes de la ville après l'Annonciation. Ce procédé, typiquement flamand, a souvent été utilisé par Bellegambe, notamment dans *Sainte Anne concevant la Vierge* et dans *Le Martyre de sainte Barbe*, deux tableaux que les élèves pourront aussi voir à la Chartreuse.

¹⁰ C. Dehaisnes, *La Vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, Lille 1890, p. 84.

¹¹ E. A. Escallier, *L'Abbaye d'Anchin (1079-1792)*, Lille, 1852, p. 245. C'est à lui qu'on doit la reconstitution dans les années 1830 du retable démembré à la Révolution

de profondeur est ici liée à des moyens empiriques. Le même problème se pose pour le retable Pottier : « *La complexité du programme iconographique est contraignante : la multitude des personnages à représenter oblige [le peintre] à adopter une perspective étagée et les figures des donateurs restent figées dans des attitudes traditionnelles.* »¹²

Comme souvent dans la peinture flamande, la perspective débouche sur un paysage à l'arrière-plan. Dans le polyptyque d'Anchin, un paysage synthétique mêle éléments imaginaires et édifices ayant réellement existé. En position fermée, l'arrière-plan derrière la Vierge représente un lac sur fond de montagnes, baigné d'une douce lumière crépusculaire. Sur les bords du tableau, sont figurés à gauche l'abbaye d'Anchin, reconnaissable à ses quatre clochers, à droite un ensemble d'édifices dans lesquels certains auteurs ont reconnu le village d'Anchin et l'hôtel de ville de Pecquencourt. Dans le triptyque de *l'Immaculée Conception*, une seule échappée laisse entrevoir une vue de Douai où on peut reconnaître le beffroi de l'hôtel de ville avant l'incendie qui le ravagea en 1471. Cette vue est doublée par la maquette de la ville que porte le moine franciscain derrière la famille des donateurs. Les remparts y sont figurés, de même que le beffroi, cette fois surmonté du nouveau couronnement datant de sa reconstruction.

Les marques d'une influence maniériste

Il serait faux de penser que Bellegambe est resté imperméable aux évolutions artistiques de son temps. Le propos n'est pas d'étudier l'ensemble des transformations de son art, ce qui de toute façon nécessiterait l'accès à l'ensemble des tableaux qui lui ont été attribués, mais de voir en quoi, dans les polyptyques déjà, il s'affranchit des leçons des grands maîtres du siècle précédent et se laisse influencer par la peinture qui se pratique dans les nouveaux centres de la peinture nordique, particulièrement à Anvers qui a supplanté Bruges au XVI^e siècle, aussi bien en matière commerciale que dans le domaine des arts.

Françoise Baligand, ancien conservateur du musée de la Chartreuse, a montré que le polyptyque d'Anchin lui-même, dont on a cherché à montrer combien il devait aux formules les plus traditionnelles, n'était pas exempt d'influences maniéristes. Le comparant à des œuvres antérieures, elle note « *un langage plus moderne conjuguant la suavité des formes et la douceur du coloris* ». Plus précisément, « *le style apaisé montre un artiste encore attaché aux modèles de Memling et de Quentin Metsys mais déjà sensible à l'influence des maniéristes bruxellois et anversois, mêlant le goût des architectures surchargées et l'agitation des figures de l'arrière-plan.* »¹³

Ainsi, l'enchevêtrement d'architectures variées marquerait déjà une distance par rapport aux modèles anciens. Romans, gothiques ou de style Renaissance, typiquement flamands ou comportant des motifs d'inspiration italienne (la voûte en forme de coquille au-dessus du trône du Christ par exemple), ces édifices masqués par d'autres, ces colonnades qui se perdent dans la succession des plans, ces formes architecturales qui, épousant les découpes du retable, perdent toute lisibilité, composent un paysage étrange sans nuire à l'unité de l'ensemble.

De même, le hiératisme des personnages principaux, dont on a dit qu'il était tempéré par les attitudes pleines de vie des *putti* aux pieds des martyrs, n'exclut pas le mouvement, et même la *course* – thème central du tableau comme on le verra dans le chapitre suivant – de nombreux personnages secondaires. Quelle agitation, en effet, si, se rapprochant du tableau, on observe attentivement les scènes de deuxième plan ! Ce ne sont, sur la face externe, que personnages qui se hâtent vers le centre du retable (c'est-à-dire vers le Christ sauveur et la Vierge), anges qui descendent du ciel pour couronner ceux qui l'ont mérité, et sur le retable ouvert, discussions animées de saints personnages beaucoup moins solennels que les grandes figures du premier plan.

¹² F. Baligand, *Catalogue du musée de la Chartreuse*, 1999, p. 42.

¹³ F. Baligand : « Jean Bellegambe au musée de Douai », *op. cit.*, p. 765.

Une dizaine d'années plus tard, le retable Pottier montre la même débauche d'architectures dans lesquelles prennent place une multitude de personnages. Et si les donateurs sont figés dans la dévotion, les Pères de l'Église et les théologiens semblent rivaliser d'ardeur à célébrer l'Immaculée Conception. La gestuelle – doigts pointés, mains tendues, corps et têtes tournés vers le voisin comme pour mieux entendre ses arguments – marque une évolution par rapport aux figures statiques qui dominaient le retable d'Anchin.

Mais c'est dans des œuvres plus tardives, comme *Le Martyre de sainte Barbe* (1528), seul panneau d'un retable consacré à l'histoire de la sainte conservé à la Chartreuse, que l'on peut observer le recours à des procédés qui, s'ils ne remettent pas en cause l'attachement de l'artiste à une peinture toute d'ordre et d'harmonie, sont d'inspiration plus nettement maniériste : la brutalité de la scène, les yeux exorbités du bourreau situé à droite, les oppositions de couleurs – le jaune safran et le bleu canard des vêtements du bourreau de gauche. Ici encore, le jugement tout en nuances de F. Baligand mérite d'être cité : « *La sérénité qui dominait la première production de l'artiste fait place à un expressionnisme résultant du sujet : il ne s'agit plus d'un discours théologique mais de la représentation d'une scène de torture. Le dynamisme triomphe dans la composition, les gestes sont excessifs, les teintes sont plus intenses et les contrastes plus violents. Toutefois, le maniérisme de Bellegambe reste très superficiel : le modelé du nu reste très doux et si les tonalités sont acides, elles ne sont ni discordantes, ni chatoyantes. Bien que vivant en Flandre, Bellegambe tempère les hardiesses de l'art flamand pour un goût déjà français, préférant l'ordre, la symétrie, l'apaisement aux excès du maniérisme. Respectueux de la tradition gothique, Bellegambe a refusé les idées novatrices de la Renaissance.* »¹⁴

¹⁴ F. Baligand, *Catalogue du musée de la Chartreuse*, 1999, p. 46-49.

LE PEINTRE DE LA DOCTRINE CATHOLIQUE

On retient traditionnellement l'affichage par Luther de ses *Quatre-Vingt-Quinze Thèses* à Wittenberg, en 1517, comme point de départ des dissensions qui devaient mener à l'éclatement de la chrétienté d'Occident et aux guerres de religion. La crise a toutefois des racines plus profondes, et on peut pour l'expliquer remonter aux calamités qui frappent l'Europe depuis le milieu du XIV^e siècle : la Grande Peste de 1348 et ses multiples récides, l'avancée des Turcs, la guerre de Cent Ans (1337-1453), le Grand Schisme qui voit s'affronter des papes rivaux entre Rome et Avignon (1378-1414) sont autant d'événements qui ébranlent les consciences et suscitent un climat de peur collective. Comme le dit Jean Delumeau, « *c'est dans ce climat d'apocalypse qu'a surgi la Réforme, au début du XVI^e siècle* »¹⁵.

Or, les polyptyques qui sont l'objet de cette étude paraissent, à l'inverse des *Jugements derniers* qui en sont une traduction spectaculaire, tout à fait étrangers à l'angoisse des temps. C'est qu'il faut les lire comme la réponse proposée par une Eglise encore une et sûre d'elle-même – une Eglise en somme pré-tridentine et prébaroque – à cette angoisse. On comprendra mieux ce fait lorsqu'on saura au juste qui était le commanditaire du retable de la *Trinité* et quelle institution il dirigeait.

Le peintre de l'abbaye d'Anchin

Bellegambe a travaillé pour de multiples institutions, religieuses et laïques, mais son nom reste, par *La Trinité*, indissociablement lié à celui de l'abbaye d'Anchin.

Créée en 1079, placée sous la règle de saint Benoît, cette abbaye, située à quelques kilomètres de Douai, sur le territoire de la commune de Pecquencourt, est vite devenue une des plus importantes et des plus riches de la région, ses possessions et ses revenus s'établissant sur des dizaines de localités. Peu de temps après sa fondation, elle est déjà renommée pour la splendeur de ses édifices. Le maître-autel du XIII^e siècle, consacré à la sainte Trinité, est orné d'un reliquaire, véritable merveille en argent doré incrusté de pierreries, aujourd'hui perdu mais dont la description nous a été donnée au XVII^e siècle par le moine François de Bar, premier historien de l'abbaye d'Anchin. C'est pour orner – et masquer les jours ordinaires – ce reliquaire que Bellegambe réalisa le polyptyque.

Par l'influence qu'elle exerce, l'abbaye est l'un des pôles essentiels de l'Eglise dans les Pays-Bas du Sud. Sorte de maison mère de l'ordre dans la région, ses moines sont souvent envoyés dans d'autres couvents pour y régler des problèmes ou rétablir l'esprit – sinon la lettre – de la règle bénédictine. Et l'ouverture en 1568 du collège d'Anchin, à Douai, où l'enseignement est confié aux Jésuites, marque une date importante de la lutte contre le protestantisme dans les provinces du Nord.

Charles Coguin, qui dirige le monastère à l'époque de Bellegambe, s'inscrit dans le droit fil de cette histoire prestigieuse. Désigné comme son successeur par son oncle, l'abbé Guillaume d'Ostrel, dès 1506, il est confirmé deux ans plus tard dans la dignité abbatiale par le pape Jules II, le puissant mécène qui fit de Rome le nouveau centre de la Renaissance au début du XVI^e siècle, et qui le tenait en grande estime malgré son jeune âge. Dès avant la mort d'Ostrel, en 1511, et son accession au titre d'abbé d'Anchin, il est le véritable dirigeant de l'abbaye. Les énormes revenus de celle-ci lui permettent de déployer cette magnificence que les protestants reprocheront sous peu aux dignitaires de l'Eglise catholique : « *En toutes circonstances dom Charles déployait un faste princier ; c'est ainsi qu'il ne venait jamais à son hôtel de Douai sans être accompagné d'un train de treize ou quatorze chevaux, et [...] lorsqu'il recevait des hôtes de quelque distinction, pendant le temps du dîner ou du souper, des orgues faisaient entendre de suaves harmonies, et des jeunes gens mariaient les clairs*

¹⁵ « Quand les hommes croyaient à l'Apocalypse », in *L'Histoire*, n° 228, p. 34-43. On pourra lire aussi sur ce thème dans la même revue l'article de Jean Lebrun, « Catholiques et protestants : le grand schisme », n° 215, p. 24-27.

accents de leurs voix aux sons mélodieux de divers instruments de musique. »¹⁶ Les quarante années qu'il passa à Anchin sont une sorte d'apogée artistique et architectural de l'abbaye : la commande du polyptyque à Jean Bellegambe prend place dans une politique systématique d'embellissement par laquelle Coguin s'est montré le plus généreux mécène pour de très nombreux artistes et artisans de la région. Orfèvrerie, vêtements liturgiques, meubles, objets d'art, rien n'est trop beau ni trop coûteux pour le service divin. Les bâtiments mêmes de l'abbaye sont profondément transformés sur ses instructions : il décide la construction d'une maison abbatiale, d'un vaste réfectoire, d'une nouvelle bibliothèque – l'ancienne étant jugée trop petite. A la fin de sa vie, il s'attelle au chantier des nouveaux cloîtres, dont il ne verra pas l'achèvement : « *Ces cloîtres étaient les plus beaux qui se pussent voir en Europe, soit pour leur étendue, leur largeur et l'élévation de leurs voûtes, soit pour la magnificence de leurs décorations.* »¹⁷ Son influence se fait sentir bien au-delà des murs d'Anchin, avec un sens de la publicité qui n'a pas échappé à Escallier : « *Les flots de sa libéralité se répandaient en aumônes abondantes pour les pauvres, et de son temps vous n'auriez pas rencontré un seul couvent étant au besoin, soit de Trinitaires, soit de Chartreux, à Douai, à Valenciennes et aux environs de Tournai. Ses bienfaits s'étendaient partout indistinctement et sans acception d'ordres ou de territoires ; aussi partout, dans les églises, dans les cloîtres, on voyait briller ses armoiries aux vitres des fenêtres ou sur les pierres des édifices.* »¹⁸

Résumons-nous : celui qui passe commande au plus grand artiste douaisien du temps est une sorte de prince de l'Eglise, maître absolu de l'une des plus puissantes maisons du clergé régulier de la région. Le tableau attendu doit être à la hauteur du reliquaire qu'il orne : au siècle suivant, François de Bar, moine d'Anchin et premier historien de son abbaye, évoquera (en latin) les « dépenses incroyables » (*incredibili sumptu*) consenties par Coguin pour décorer l'autel « le plus richement possible » (*quam ditissime*).

Le polyptyque d'Anchin : une synthèse de la doctrine catholique

Le polyptyque est un tableau complexe à propos duquel les interprétations n'ont cessé de se contredire depuis sa redécouverte au XIXe siècle. Nous ne pouvons faire état des avis divergents, dont l'exposé dépasse de loin notre propos.¹⁹

Un point toutefois fait l'unanimité : la scène figurée sur le retable fermé représente la vie terrestre, celle visible sur la face interne le monde céleste, le paradis, visible seulement les jours de fête – on ignore lesquels. Mais le plus précieux est ce qui est le moins souvent exposé à la vue des fidèles : c'est le reliquaire situé derrière le polyptyque, dont le dévoilement est permis par un déplacement latéral du panneau central grâce à un dispositif de roulettes qui ont toutes été conservées. Les panneaux de Bellegambe, quoique considérés dès l'origine comme un chef-d'œuvre, sont en quelque sorte seconds sur un plan religieux. Leur magnificence illustre néanmoins l'évolution entamée dès le XIIe siècle, lorsque des retables ont commencé à être installés au-dessus des autels, c'est-à-dire sur les reliques, et parachevée « *par le glissement cultuel qui s'opère au cours du XVe siècle des reliques vers les images, l'image bénéficiant, comme par "contact" avec la relique, d'une valeur culturelle identique.* »²⁰

La partie extérieure représente donc le monde terrestre. Les deux personnages centraux – le Christ Sauveur, auquel l'abbaye a été dédiée, et la Vierge – figurent ici les modèles à imiter pour mériter la vie éternelle. Quant aux humains représentés – essentiellement Coguin, ses diacres et les notables derrière eux, à gauche, et la communauté des moines d'Anchin à droite – ils sont comme l'humanité répondant à l'appel de la foi. Le geste du Christ éclaire le message du tableau : la main droite est baissée vers Coguin, tandis que la main gauche désigne la croix. Voilà le Dieu fait homme, qui sauve le monde par les plaies qu'il exhibe et offre à chacun un modèle de sainteté – à cette

¹⁶ E. A. Escallier, *op. cit.*, p. 250-251.

¹⁷ *Ibid.*, p. 249-250.

¹⁸ *Ibid.*, p. 248.

¹⁹ Comme pour la datation du retable, on pourra se référer concernant cet aspect de la question à C. Heck et alii, *Op. cit.*, p. 66-70.

²⁰ C. Heck et alii, *op. cit.*, p. 51.

époque, *L'Imitation de Jésus-Christ*, écrite un siècle auparavant par le moine allemand Thomas à Kempis, est l'un des ouvrages les plus publiés et les plus lus par les fidèles.

L'Église, et particulièrement l'ordre de saint Benoît, qui, tout à droite du retable présente la communauté d'Anchin, tient une place de choix dans la représentation de cette humanité appelée au salut, ce qui s'explique aisément par l'origine de la commande, et la destination du retable. Avec Charlemagne qui répond à saint Benoît à l'autre extrémité du tableau, ce sont les deux dimensions de la chrétienté, spirituelle et temporelle, qui se trouvent réunies.

- Le salut par la foi et les œuvres

Les phylactères disposés autour des personnages précisent le sens général de l'œuvre. Le thème central est celui de la course, c'est-à-dire de l'effort que chacun doit fournir pour accéder à la vie éternelle. Il revient sans exception dans toutes les citations²¹ – du *Cantique des Cantiques* ou d'épîtres de Paul. Un exemple peut être donné : celui de la phrase de la première épître aux Corinthiens (9, 24) qui s'enroule autour de la croix : *Sic currite ut comprehe(n)datis* (« Courez donc de manière à remporter le prix »), ce qui pourrait encore être traduit par : faites le bien et vous mériterez votre salut, ce salut symbolisé par les trois couronnes qui surmontent le croix. C'est à ce point de l'exposé qu'on peut faire remarquer les personnages qui courent dans les scènes de deuxième plan, et, sur le panneau figurant la Vierge, les anges qui amènent depuis le ciel les couronnes de ceux – parmi lesquels les ecclésiastiques sont nombreux – qui ont sauvé leur âme. La Vierge apparaît à la fois comme celle qui, sans péché, reçoit la couronne du salut et comme un modèle de vertu que tout chrétien doit s'efforcer d'imiter.

Parmi les citations bibliques qui, dans le tableau, expriment cet appel volontariste au salut, il en est une, inscrite dans le cartouche tenu par les deux angelots aux pieds du Christ, qui semble dissonante : *Non est volentis, neq(ue) currentis / sed Dei miserentis* (« Il ne s'agit pas de volonté ni de course mais de la miséricorde de Dieu », Paul, *Romains*, 9, 16). Cette citation, située sous le Christ martyrisé, rappelle que les hommes seuls ne peuvent rien, et que la première condition du salut est la miséricorde divine, dont le sacrifice christique est la manifestation suprême. Les deux citations, loin de se contredire, « définissent le rôle de la foi et de la volonté humaine dans le cadre d'une théologie de la grâce. »²² Ainsi, se trouvent réunies les œuvres (volonté humaine) et la foi (témoignage de la grâce de Dieu), qui concourent ensemble au salut de l'homme. On est au cœur de la doctrine catholique du salut, et il sera facile de montrer ensuite en quoi les protestants s'en distinguent : pour Luther, les œuvres humaines ne jouent aucun rôle dans le salut individuel, seule la foi en Dieu peut rendre l'homme juste et le sauver. Le thème de la course peut donc être considéré comme purement catholique.

- La médiation des saints et le rôle du clergé

Ouvert, le retable représente « la sainte Trinité adorée par toute la hiérarchie céleste. »²³ Affirmation fondamentale du christianisme (un Dieu unique en trois « personnes ») depuis les conciles de Nicée (325) et de Constantinople (381), la Trinité est installée sur un trône resplendissant, à la base et au sommet duquel prennent place des orchestres d'anges musiciens. Ces motifs sont inspirés de la vision de Jean dans *l'Apocalypse* (4, 1-11). Les paroles du cantique qu'entonnent les six anges situés sur les marches du trône, et qui semblent s'échapper de leurs bouches, reprennent d'ailleurs celles qui sont citées dans le même extrait du dernier livre du Nouveau Testament : « Saint, Saint, Saint / Seigneur Dieu Maître-de-tout / Il était, Il Est et Il vient. » De même, c'est le début de *l'Apocalypse* (« Je suis l'Alpha et l'Oméga, le commencement et la fin ») qui est écrit sur le Livre de Vie que tient le Père, que feuillette le Fils et sur lequel est posée la colombe de l'Esprit Saint.

²¹ Toutes les références et les traductions du latin in C. Heck et alii, *op. cit.*, p. 50.

²² *Ibid.*, p. 54.

²³ C. Dehaisnes, *op. cit.*, p. 85. Voir aussi ce qu'en dit H. Potez, in *Revue du Nord*, n° XIII, juillet 1895, p. 15 : « C'est ainsi que l'on imaginait le pays d'outre-tombe au Moyen Âge : une grande ville religieuse, semée d'oratoires et de sanctuaires, toute bourdonnante de cloches et de cantiques ».

Autour de la Trinité, c'est toute l'Église céleste qui est rassemblée. A gauche, les apôtres – au premier rang desquels Pierre, Paul, Jean et André –, et les vierges, dont beaucoup tiennent la palme des martyrs. A droite, les martyrs – Etienne, le protomartyr, et Catherine à leur tête – et les confesseurs, les soldats du Christ et les saints Innocents. Encadrant la Trinité, les deux intercesseurs : la Vierge, mains croisées sur la poitrine, et Jean-Baptiste. Derrière ces deux personnages apparaissent des scènes de l'Ancien Testament : Adam et Eve avec un ange au pied de l'arbre de la connaissance, et Moïse à la tête des Hébreux. Ainsi sont réunis le couple responsable du péché originel et la « nouvelle Eve » qui participe à la rédemption de l'humanité, et le premier et le dernier prophète.

Les élèves comprendront aisément que cette communauté des saints, peinte dans la gloire du Père et comme intercédant pour les humains auprès de lui – Dehaisnes et Potez montrent par exemple que saint Pierre, le regard tourné vers la Terre, semble présenter l'humanité à la sainte Trinité – est une vision à laquelle des protestants ne sauraient adhérer : dans la doctrine de Luther, la Vierge et les saints sont des modèles pour les chrétiens, mais en aucun cas des intercesseurs ou des médiateurs de grâce.

Enfin, ce dévoilement de la Jérusalem céleste, cette ouverture vers le ciel, cette correspondance entre les deux mondes se déroulent par la grâce de la liturgie catholique. On pourrait dire que le tableau lui-même est une liturgie : sur la face externe, Jésus est revêtu d'une chape de prêtre et est installé sur un trône abbatial ; quant au Dieu de la Trinité, il est lui aussi revêtu des vêtements liturgiques et tient le corps de son Fils sur le voile dont on a déjà noté la finesse et qu'on peut dès lors assimiler à un corporal, cette pièce de lin sur laquelle le prêtre pose l'hostie qui devient le corps du Christ.

Reste à savoir si cette glorification de la doctrine et de la liturgie catholique est accessible à un nombre important de fidèles. Cette œuvre est-elle destinée à l'édification des masses ? A-t-elle des visées didactiques ? A-t-elle été utilisée comme une réfutation des thèses protestantes qui se diffusèrent dans la région même dans les décennies suivantes²⁴ ?

Dès l'origine, l'abbaye d'Anchin sert d'église paroissiale aux habitants de Pecquencourt et Vred : c'est là que les fidèles se rendent pour assister à la messe, faire baptiser les enfants, célébrer mariages et funérailles. Il faut attendre le XVII^e siècle pour que les deux paroisses soient dotées de prêtres diocésains.²⁵ Le retable devait donc être visible par un nombre relativement important de fidèles. Reste que, dans sa complexité, dans la subtilité de ses références, le message n'est accessible qu'à la communauté des moines d'Anchin, clergé d'élite, essentiellement recruté dans les classes instruites. Le populaire, lui, et c'est déjà beaucoup, doit s'en tenir à la magnificence de la peinture, à l'éclat des couleurs, à la spectaculaire machinerie qui, fait passer de la Terre au Ciel avant le dévoilement ultime du reliquaire. On peut conclure, avec C. Heck, qu'« à la différence du retable Pottier, le polyptyque d'Anchin n'est pas une œuvre didactique subordonnée à la propagande dogmatique, mais représente les conditions du salut en termes à la fois moraux et théologiques, les moyens et les fins de la vie chrétienne. »²⁶

Le retable Pottier : un débat théologique mis en images

Le vœu de la jeune Marguerite Pottier a beau être simple et émouvant – consacrer après sa mort la somme prévue pour sa dot à une œuvre en l'honneur de l'Immaculée Conception, à laquelle elle voue une grande dévotion –, la tâche qui échoit à Jean Bellegambe est des plus ardues. Il s'agit d'illustrer une idée complexe dont la formulation fait depuis des siècles l'objet d'un intense débat entre les meilleurs théologiens. Pour comprendre le tableau, il faut donner quelques éléments aux élèves sur les données théoriques et historiques de ce débat, puisque le peintre a choisi – ou s'est vu

²⁴ En 1579, les moines d'Anchin vinrent se réfugier à Douai, au prieuré Saint-Sulpice, construit quelques années auparavant sur instruction de l'abbé Lentailleur.

²⁵ Cf. A. Dernoncourt, « L'abbaye d'Anchin », in *Amicale de la Police du district de Douai*, 1983, p. 97.

²⁶ C. Heck et alii, *op. cit.*, p. 75.

imposer – d'en représenter les principaux participants²⁷. Ce faisant, on ne s'éloignera pas de notre objectif pédagogique, puisqu'on illustrera le bouillonnement intellectuel qui anime la vieille Eglise à la Renaissance, et un autre point d'achoppement entre catholiques et protestants à l'heure des réformes.

On commencera par dissiper l'erreur classique à propos de l'« Immaculée Conception », souvent confondue avec la conception virginale de Jésus. Cette expression signifie qu'à la différence des autres êtres humains, Marie n'a pas été souillée par le péché originel lors de sa conception. Choisie par Dieu pour l'Incarnation, elle est une femme à part, hors de l'humaine condition. Cette croyance n'est mentionnée dans aucun texte canonique ; elle trouve son origine dans un apocryphe, le pro évangile de Jacques (milieu du IIe siècle), qui évoque la stérilité d'Anne et Joachim et la naissance miraculeuse, annoncée à chacun des parents par un ange du Seigneur, de leur fille Marie. C'est le début de ce texte que Bellegambe a illustré à la lettre sur les panneaux extérieurs du retable.

L'Immaculée Conception n'est érigée en dogme qu'en 1854 par le pape Pie IX (encyclique *Ineffabilis Deus*), mais elle a de nombreux et puissants défenseurs à l'époque qui nous intéresse. Ainsi, le personnage qui, par sa position surélevée, domine le volet gauche, est le pape Sixte IV (1471-1484), qui par la bulle *Grave nimis* (1483) interdit, sous peine d'excommunication, de taxer de faute grave contre la foi la croyance en l'Immaculée Conception. Un passage de la bulle figure dans le cartouche placé au-dessus du pape. Aux pieds de Sixte IV, trois Pères latins de l'Eglise (Jérôme, Ambroise de Milan et Augustin), auxquels il faut ajouter un Père grec, tout à gauche à l'arrière-plan, Jean Chrysostome. C'est à leur époque que le débat sur la conception de Marie commence, puisque la notion de péché originel a été créée par saint Augustin au IVe siècle. Des phylactères autour de ces personnages – les pages ouvertes d'un livre dans le cas de saint Ambroise – reproduisent des phrases tirées de leur œuvre qui justifient l'Immaculée Conception.²⁸ En haut à gauche, un personnage vêtu à l'orientale vient rappeler que c'est en Asie mineure que cette idée a commencé à s'implanter durablement.

En fait, les puissantes autorités sur lesquelles semble s'appuyer Sixte IV pour justifier sa position n'étaient pas unanimes à croire en l'Immaculée Conception. Selon saint Augustin, par exemple, Marie est née d'un acte sexuel : elle n'a pas été conçue sans péché. Et pour Jean Chrysostome, bien loin d'être sans tache, elle n'a pas cru assez vite au message de Gabriel et elle a pris son fils pour un homme ordinaire. On s'aperçoit donc que les phrases écrites dans les phylactères sont souvent en contradiction avec l'esprit des textes que ces grands personnages ont écrit sur le sujet.

De même, l'idée oppose les deux ordres dont un représentant est figuré derrière la famille Pottier, sur le volet droit : les Franciscains (coule grise) en sont les promoteurs²⁹ tandis que les Dominicains (en noir et blanc) la combattent vigoureusement. Et la phrase tirée de l'œuvre du dominicain Thomas d'Aquin (« La Vierge Marie était si pure qu'elle fut indemne du péché originel »), pourrait paraître apocryphe si elle n'était consciencieusement référencée (Thomas d'Aquin, *Commentum in lib. I Sententiarum*, I, dist. 44, q. I, art. 3, *ad tertium*), tant elle s'oppose à ce qu'a écrit ce docteur de l'Eglise par ailleurs. Quant à la faculté de théologie de Paris, mentionnée sur l'arc à droite, elle était aussi très divisée, avant de se rallier à la position pontificale.

Les citations unanimes excluent l'hypothèse que Bellegambe ait voulu peindre les acteurs d'un débat, d'une *disputatio* théologique. La dimension votive de l'œuvre l'a au contraire amené à célébrer l'Immaculée Conception en représentant les plus grands théologiens ralliés à cette idée, quelle qu'ait été leur véritable opinion par ailleurs.

²⁷ La querelle sur l'Immaculée Conception est racontée de façon très vivante in Jacques Duquesne, *Marie*, Plon 2004, p. 118-123.

²⁸ Toutes les références et les traductions du latin in C. Heck et alii, *op. cit.*, p. 97-99.

²⁹ Le champion de la cause chez les frères mineurs est Duns Scot, représenté sous les traits d'un moine tonsuré dans l'assemblée du volet droit.

Les protestants, eux, considèrent Marie comme une sainte, mais pas plus qu'une sainte. Ils n'acceptent pas le dogme de sa virginité perpétuelle, tel que les Pères de l'Eglise l'ont défini au IV^e siècle : si Marie a enfanté Jésus vierge, elle a eu après lui des enfants, ses frères et sœurs, cités et nommés dans l'évangile de Marc³⁰ – il s'agit de cousins selon saint Jérôme dans la Vulgate, d'enfants d'un premier mariage de Joseph selon les orthodoxes.

Ils ne souscrivent pas non plus à l'Immaculée Conception, d'abord parce que leur foi est fondée sur l'autorité de la seule Bible comme dépôt de la révélation, et que cette notion n'a pas d'assise solide dans l'Evangile. Par ailleurs, l'Immaculée Conception mène à une divinisation de Marie, et beaucoup de théologiens protestants ont reproché aux catholiques de verser avec la mariologie dans une sorte de polythéisme. Marie est donc pour les protestants une femme admirable mais non exempte de péchés ; elle offre surtout aux chrétiens un magnifique exemple de l'accueil confiant de la grâce et un modèle de vertu à imiter.

³⁰ « *Celui-là n'est-il pas le fils du charpentier, le fils de Marie, le frère de Jacques, de Joset, de Jude et de Simon ? Et ses sœurs ne sont-elles pas ici chez nous ?* » (Ma, 6, 2-3). On peut citer aussi Luc (2, 7) à propos de la Nativité : « *Elle enfanta son fils premier né.* »

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Sur l'œuvre de Bellegambe :

BALIGAND (Françoise) : « Jean Bellegambe au musée de Douai », in *Revue du Nord*, tome LXXIV, n^{os} 297-298, juillet-décembre 1992, p. 759-769.

DEHAISNES (C.) : *La Vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, Lille, 1890.

GENAILLE (Robert) : « Le vrai sujet du polyptyque d'Anchin », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1965.

GENAILLE (Robert) : « L'œuvre de Jean Bellegambe », in *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1976.

HECK (Christian), BOËDEC (Hervé), ADAMS (Delphine) et BOLLUT (Astrid) : *Collections du Nord-Pas-de-Calais. La peinture de Flandre et de France du Nord au XVe et au début du XVIe siècle*.

POTÉZ (Henri) : « Jean Bellegambe de Douai et son œuvre », *Revue du Nord*, tome XIII, juillet 1895.

Sur l'abbaye d'Anchin :

ESCALLIER (E. A.) : *L'Abbaye d'Anchin (1079-1792)*, Lille, 1852.

DERNONCOURT (A.) : « L'abbaye d'Anchin », in *Amicale de la Police du district de Douai*, 1983, p. 91-99.

DOCUMENTS ELEVES

POLYPTYQUE DE LA TRINITE (fermé)



Acolytes portant
les attributs abbatiaux
de Coguin

Charlemagne,
saint patron de Coguin

Charles Coguin, abbé d'Anchin

Le Christ présentant
la Croix

La Vierge

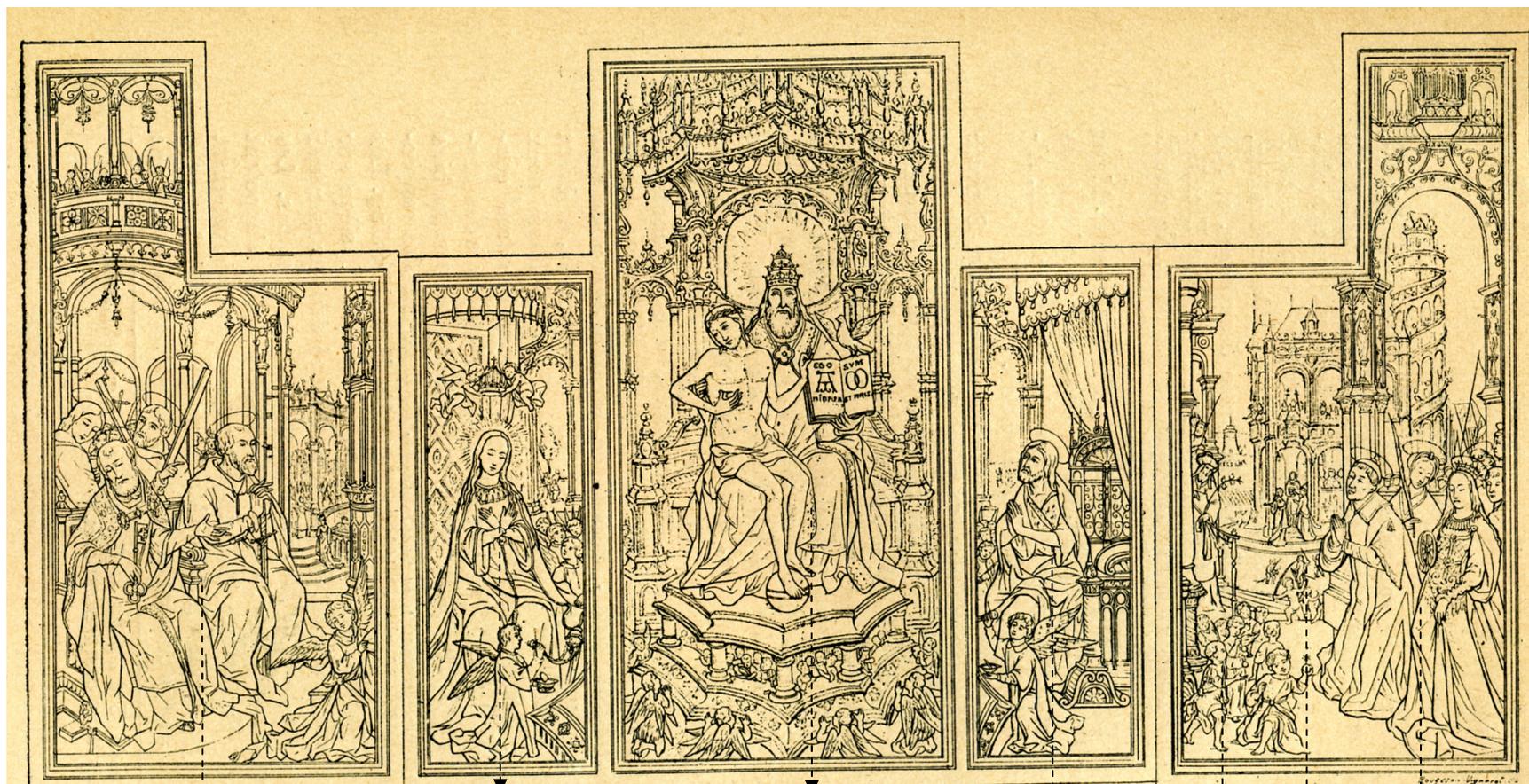
Le prieur
de l'abbaye

Saint Benoît,
patron de l'abbaye

La communauté
bénédictine d'Anchin

Dessin d'Alfred Robaut

POLYPTYQUE DE LA TRINITE
(ouvert)



Les apôtres
(Pierre, Paul, Jean, André...)

La Vierge
en adoration

La Trinité

Saint Jean-Baptiste

Les anges

Les saints
Innocents

Les martyrs, emmenés
par saint Etienne et
sainte Catherine

Dessin d'Alfred Robaut

TRIPTYQUE DE L'IMMACULEE CONCEPTION
(fermé)

Sainte Anne et sa servante
Judith distribuant des
aumônes aux pauvres



Le grand prêtre
Issachar repousse
l'offrande de Joachim
car son union avec
Anne est inféconde

Saint Joachim fait face à
son accusateur Ruben

TRIPTYQUE DE L'IMMACULEE CONCEPTION
(ouvert)

