



HOME

Lambert Lombard et Lambert Suavius. Encore sur leurs débuts et leur voyage en Italie

Nicole Dacos

Université Libre de Bruxelles



Fig. 1. Attribué ici à Lambert Suavius, La dernière communion de saint Denis, dessin préparatoire. Sacramento, Crocker Art Museum.



Fig. 2. Attribué ici à Lambert Suavius et atelier, La dernière communion de saint Denis, huile sur bois. Liège, église Saint-Denis.

La matière du présent article a été présentée en mai 2006 au colloque qui s'est tenu à Liège pour célébrer le cinquième centenaire de la naissance du peintre Lambert Lombard, qui en est originaire. Les épreuves en ont été corrigées en septembre de la même année mais les *Actes* n'ont jamais paru. L'article que j'y avais écrit était donc inédit quand j'ai publié l'automne dernier un livre d'ensemble sur le voyage à Rome au XVI^e siècle des peintres venus des différentes parties de l'Europe[1].

Lambert Lombard s'est rendu à Rome en 1537 et s'y est ouvert à l'art antique, ainsi qu'à celui de quelques maîtres modernes, au point de changer complètement sa manière. À son retour l'année suivante dans sa ville natale, il y a joué un rôle important avant tout du point de vue didactique, en y ouvrant une sorte d'académie. Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, l'effigie de cet artiste a été très familière aux Belges parce qu'elle était reproduite sur l'un des billets de la Banque nationale pour représenter la ville de Liège. À l'origine, le renom de Lambert Lombard est dû à l'humaniste brugeois Dominique Lampson, qui lui a consacré une biographie. Celle-ci tire essentiellement son intérêt de la

Cf. fig. 1.



Fig. 3. Raphaël et atelier, Saint Paul prêchant à Athènes, détail, carton. Londres, Victoria and Albert Museum. Cf. fig. 1.



Fig. 4. Atelier de Pieter van Aelst d'après l'atelier de Raphaël, Massacre des innocents, tapisserie. Cité du Vatican, Galleria degli arazzi. Cf. fig. 1.



Fig. 5. Gaulois blessé, statue antique. Naples, Museo Nazionale. Cf. fig. 1.

description qui y est donnée en termes très significatifs de la conversion de l'artiste à l'art antique. De Lambert Lombard est conservé le fonds d'atelier, comprenant des centaines de dessins. Sous son nom passent également quelques peintures, dont les panneaux peints qui constituaient la prédelle d'un grand retable sculpté dans l'église Saint-Denis à Liège. Or, il y a plus de vingt ans, je me suis rendu compte que ces panneaux n'étaient pas son œuvre. Ils sont dus à un autre artiste liégeois, portant le même prénom, qui est d'un niveau de loin supérieur, mais n'a pas eu de biographe et, de ce fait, n'a pas connu la même célébrité : Lambert Suavius. À son retour de Rome, où il s'est également rendu et initié à l'antique, Lambert Suavius est devenu protestant, s'est exilé en Allemagne et est mort dans l'oubli. Pour l'attribution des panneaux de l'histoire de saint Denis, on s'était trompé de Lambert.

Un premier article que j'ai publié sur le sujet en 1992^[2] portait donc sur l'italianisation qu'ont reçue encore dans leur pays, avant d'entreprendre le voyage en Italie, deux peintres prénommés Lambert, en m'étendant sur les éléments qui les distinguent. Basé essentiellement sur l'analyse visuelle, cet article a été bien accueilli sauf à Liège et auprès de qui avait accepté l'attribution traditionnelle – il n'est jamais bon de toucher à une gloire locale. C'est pourquoi j'ai cru opportun d'y revenir lors du colloque de 2006 avec de nouveaux arguments. L'occasion m'est offerte ici d'en présenter les résultats.

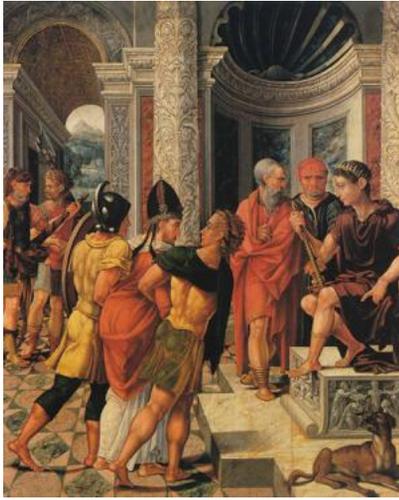


Fig. 6. Attribué ici au Maître du fils prodigue d'après Lambert Suavius, Saint Denis conduit devant Fescennius, huile sur bois. Liège, Musée de l'Art wallon.



Fig. 7. Atelier de Giulio Romano, Contenance de Scipion, projet de tapisserie, détail inversé. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. Cf. fig. 6.

Depuis le volume de Louis Abry sur *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, qui remonte au début du XVIII^e siècle, mais n'a été publié qu'en 1867, les panneaux peints de la prédelle du retable jadis sur le maître-autel de l'église Saint-Denis à Liège passent traditionnellement sous le nom de Lambert Lombard, qui était peintre de cour du prince-évêque de Liège, Érard de la Marck[3]. Ces panneaux, illustrant des épisodes de la vie de saint Denis, ne sont cependant mentionnés dans aucun document[4]. Ils auraient été exécutés dans les années trente du XVI^e siècle, peut-être en 1533, en tout cas avant le voyage de l'artiste en Italie[5]. Les circonstances de ce voyage sont bien connues. Il partit le 22 août 1537 dans la suite du cardinal Reginald Pole, qui s'était réfugié à Liège pour échapper aux sicaires de Henri VIII. Quand il apprit à Rome la mort du prince-évêque, survenue le 16 février 1538, il dut faire brusquement demi-tour, et donc écourter son séjour[6].

Les histoires de saint Denis révèlent une certaine influence de la peinture de Jennin Gossart, unie peut-être à celle de Jan van Scorel, si bien que leur auteur semble avoir subi l'action de ceux qui l'avaient précédé dans leur voyage de formation dans la péninsule. Or ces panneaux n'ont pas leur place dans son corpus. Outre le goût du paysage, probablement d'origine anversoise, l'intérêt pour les ornements et la grande attention aux jeux de lumière, ils trahissent une forte composante italianisante, due en partie à l'emploi de gravures, comme c'était habituel pour qui voulait s'ouvrir à l'art de la péninsule, mais dérivant surtout d'une connaissance intime, totalement différente de celle de Lombard, de l'activité des lissiers à



Fig. 8. Andrea Mantegna, Saint Jacques conduit devant Hérode, détail, fresque (détruit). Jadis Padoue, Eremitani, chapelle Ovetari. Cf. fig. 6.



Fig. 9. Attribué ici à Lambert Suavius, Tête d'un soldat pour la tapisserie de la Résurrection, fragment de carton. Stockholm, Nationalmuseum.

Bruxelles, qui était le grand centre en Europe pour la fabrication des tapisseries. Ces artisans se fondaient alors en bonne partie sur des modèles envoyés de Rome : en premier lieu, la fameuse série des cartons des *Actes des apôtres*, œuvre de Raphaël et de son atelier, puis de simples dessins dont les cartons furent réalisés sur place.

Le panneau de *La dernière communion de saint Denis* (fig. 1) est le seul pour lequel subsiste un dessin préparatoire [7] (fig. 2) : un beau dessin à la plume et à l'encre brune, relevé de lavis, conservé au Crocker Art Museum à Sacramento, qui permet de saisir comment la composition a été conçue. Impossible, en effet, de nier qu'il s'agit bien d'un dessin préparatoire et non d'une copie. Un artiste qui part d'un modèle existant, même quand il le modifie, se laisse trahir par l'un ou l'autre détail qu'il lui reprend plus ou moins consciemment, et travaille d'un trait lent, souvent hésitant, fixe. Or rien ne dépend ici de la composition telle qu'elle a été modifiée dans la peinture : le dessin de Sacramento est un projet, où l'artiste en est encore à chercher des solutions. La réflectographie de *La dernière communion de saint Denis*, qui a été exécutée à l'Université de Liège, garde d'ailleurs quelques souvenirs de ce stade d'élaboration du panneau là où il diffère de la version finale qui a été peinte [8]. Le fait que le dessin n'a donc pas servi directement à son exécution aide d'ailleurs à comprendre qu'il a été conservé.

Sur la feuille est jetée une première idée du décor : une esquisse de l'architecture, faite à l'aide du compas, qui ne sera pas reprise telle quelle dans la peinture, où



Fig. 10. Attribué ici à Lambert Suavius, Saint Paul montrant à saint Denis l'autel du dieu inconnu, détail, huile sur bois. Liège, Musée de l'Art wallon. Cf. fig. 9.

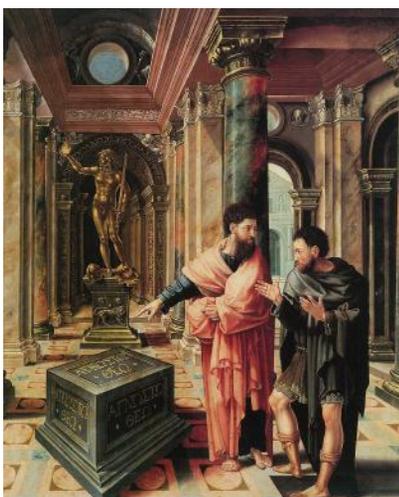


Fig. 11. Ensemble de la figure précédente. Liège, Musée de l'Art wallon.



Fig. 12. D'après l'école de Raphaël, Résurrection, tapisserie de la Scuola nuova. Cité du Vatican, Galleria degli arazzi. Cf. fig. 9.

seront indiquées la retombée d'une voûte et, sur le mur latéral, une niche. Dans celle-ci sera placé le broc ébréché qui avait été d'abord couché sur le pavement. Les murs seront représentés en brique ou en crépi et le pavement sera dallé. L'un des changements les plus notables affecte la figure du Christ, qui surgit à travers les nuages en portant le calice, le torse nu dans un ample drapé : le peintre renoncera au caractère classique de sa physiologie et en montrera le corps entièrement couvert d'un vêtement, dans une attitude plus maladroit. Des prisonniers qui partagent la cellule avec le saint, il maintiendra les trois personnages assis au fond. Mais des quatre autres, qu'il avait distribués du côté droit, il supprimera celui qu'il avait placé immédiatement derrière saint Denis pour avancer au premier plan celui de l'extrême droite, dont il dégagera les bras – il faudra revenir sur ce détail – de manière à en faire presque le pendant du jeune homme étendu à gauche. Le saint sera ainsi mieux centré dans la composition, qui accusera par ailleurs une certaine régression par rapport à l'italianisme déclaré du dessin : cette rupture avec la tradition, dont il s'agira de trouver l'origine, n'aurait peut-être pas été bien accueillie dans le milieu de l'église Saint-Denis.

Pareille ouverture à l'Italie de la part de l'artiste se conçoit en effet quand on se rappelle les modèles auxquels il était alors possible d'accéder aux anciens Pays-Bas : à part les gravures, dont l'usage était de plus en plus répandu, le matériel exceptionnel, provenant essentiellement de Rome, qui se trouvait réuni à Bruxelles, à commencer par les célèbres cartons des *Actes des apôtres* pour



fig. 13. Maître du fils prodigue d'après Lambert Suavius (?), Adoration des bergers d'après un projet pour la Scuola nuova, huile sur bois. Liège, jadis église Saint-Denis, aujourd'hui Musée de l'art religieux et de l'art mosan. Cf. fig. 6.



Fig. 14. Attribué ici à Lambert Suavius, détail de la figure 1.

lesquels Raphaël a été payé en juin 1515 puis en décembre 1516 et dont il est précisé dans le premier compte qu'il devait les faire parvenir « en Flandre » [9] afin qu'ils soient traduits en tapisseries. Celles-ci furent expédiées à Rome dès qu'elles furent terminées, et une bonne part de la suite put prendre place dans la chapelle Sixtine pour la Noël 1519. Ce n'était pas l'usage de retourner les cartons à leur « inventeur » après qu'ils aient été manipulés pour le tissage, et probablement conservés en morceaux (en bandelettes, dont les dimensions correspondaient à la part qui avait été confiée à chaque ouvrier) : à l'exception d'une pièce, qui fut envoyée à Venise, ils restèrent à Bruxelles. Or, dans le dessin de *La dernière communion de saint Denis*, c'est à l'un des cartons des *Actes des apôtres*, celui de *Saint Paul prêchant à Athènes* (fig. 3), que l'artiste a emprunté les figures assises à l'arrière-plan, du côté gauche, en maintenant le rapport qui unit deux d'entre elles, représentées en train de converser. Le peintre s'en est souvenu aussi du côté droit : pour la figure qui apparaît debout, de profil, et pour celle qui ferme le groupe, les bras croisés sous son manteau (celle que, dans le panneau, il déplacera au premier plan et fixera dans une autre attitude). Du spectateur, enfin, qui assiste dans le carton à la scène de la Prédication, il s'est inspiré pour le profil et le buste de saint Denis ainsi que pour le geste des mains.

Au printemps 1520, un élève de Raphaël, Tommaso Vincidor, se rendit aux anciens Pays-Bas pour y apporter des dessins et faire exécuter, cette fois sur place, les cartons de nouvelles tentures, cartons qui restèrent également à Bruxelles [10]. De la mère pleurant son enfant mort dans le



Fig. 15. Lambert Suavius, Saint Jean l'Évangéliste, gravure. Amsterdam, Rijksmuseum-Stichting. Cf. fig. 1.



Fig. 16. Lambert Suavius, Saint Paul, gravure. Amsterdam, Rijksmuseum-Stichting. Cf. fig. 1.

Massacre des innocents[11] (fig. 4), l'une des pièces de la *Scuola nuova* (ainsi appelée parce qu'elle fait suite à celle des *Actes des apôtres*, dénommée *Scuola vecchia*), dérive dans le dessin de Sacramento la figure étendue à l'avant. Cette figure raphaélesque a dû être particulièrement appréciée à Bruxelles. Dans les histoires de saint Denis, elle est également à la source de la femme qui se désespère dans la scène de *l'Inhumation de saint Denis*[12], mais elle a inspiré aussi d'autres artistes, comme l'Anversois Jan de Hemessen. Quant au jeune homme assis par terre, les jambes croisées, il se présente dans une attitude complexe, étrangère à la peinture nordique des années trente du XVI^e siècle, mais s'inscrivant parfaitement dans le répertoire de Raphaël et dérivée peut-être à l'origine de la statue antique du *Boureau scythe*[13]. L'auteur du dessin de Sacramento a dû en voir le modèle également à Bruxelles : peut-être un dessin tel que celui de Vincidor préparatoire à la *Récolte de la manne* dans la suite des histoires de Moïse, dont cet artiste a fourni les projets et où l'une des jeunes femmes se présente dans une position assez semblable[14]. Pour mettre au point la figure du Christ offrant la communion, il a dû partir d'un autre dessin encore, représentant la statue du *Gaulois blessé* (fig. 5) : un antique cher à Raphaël, qui s'en est servi comme point de départ tant pour *l'Héliodore* des chambres du Vatican que pour *l'Ananias* des *Actes des apôtres*[15]. Toutefois, dans le dessin de Sacramento, la figure est vue de plus haut : elle doit remonter à une copie différente de la pièce, peut-être apportée par Vincidor. Les figures qui composent le projet sont donc toutes tirées de modèles italiens vus à Bruxelles.



Fig. 17. Lambert Suavius, Résurrection de Lazare, gravure, 1544. Amsterdam, Rijksmuseum-Stichting.



Fig. 18. Lambert Lombard, Multiplication des pains, huile sur bois. Anvers, Rockoxhuis.



Fig. 19. Détail de la figure précédente.

On pourrait soumettre les autres panneaux des histoires de saint Denis à une analyse analogue. Mais il faut tenir compte aussi de cartons plus récents dont l'artiste a pu partir, en particulier de ceux dits du *Grand Scipion*. Les projets en furent envoyés à Bruxelles vers la fin des années vingt par Giulio Romano, qui s'était installé à Mantoue et y avait été rejoint par son ancien compagnon dans l'atelier de Raphaël, Gianfrancesco Penni. L'histoire de *Saint Denis conduit devant Fescennius* (fig. 6) trahit deux emprunts à cette suite, dont l'original est perdu[16] : la figure de Fescennius est tirée de celle de Scipion dans la scène de la *Contenance*[17] (fig. 7) ; les gardes qui encadrent saint Denis sont repris aux soldats marchant en rang dans la *Montée au Capitole*[18].

La figure de Fescennius a déjà retenu l'attention de la critique. À Liège, Suzanne Collon-Gevaert a cru jadis en découvrir la source dans la fresque de Mantegna représentant *Saint Jacques conduit devant Hérode* (fig. 8) dans la chapelle Ovetari aux Eremitani à Padoue[19] : une scène de martyre comparable, où le tétrarque de Galilée serait devenu le préfet de Paris – on se rappellera que la chapelle fut presque entièrement détruite par les bombardements en 1944 ; à part quelques fragments, il n'en subsiste que de vieilles photographies. Reprenant la théorie traditionnelle selon laquelle Lambert Lombard est l'auteur des panneaux, l'historienne de l'art croyait voir son hypothèse étayée par un élément que fournit Lampson dans sa *Vie de l'artiste* : le rôle privilégié que, d'après Lampson, Lombard accordait dans sa formation à Mantegna, s'expliquerait d'abord par l'intérêt que le peintre liégeois aurait porté



Fig. 20. Lambert Lombard, Hercule et le sanglier d'Érymanthe, dessin d'après le sarcophage Savelli, 1538. Liège, Cabinet des Estampes. Cf. fig. 19.



Fig. 21. Jan de Beer, Vierge à l'enfant avec sainte Anne, détail, volet du triptyque de la Déploration. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Cf. fig. 18.

à la fresque padouane lors de sa descente en Italie. Une difficulté, néanmoins, subsistait : les histoires de saint Denis étaient situées avant ce voyage. Mais qu'à cela ne tienne, il suffisait d'en postposer la chronologie et de les placer à son retour à Liège. Peu importait que l'artiste révélât dans cet ensemble une connaissance encore piètre de l'anatomie et qu'il y demeurât aussi étroitement lié à la culture flamande, surtout dans le paysage, sans rien laisser percer de sa découverte des grands maîtres ni de l'art antique. Peu importait, de surcroît, que l'artiste se fût centré sur ce seul détail de la fresque et, plus grave, que rien ne lui fût resté de la vision *da sotto in sù* qui caractérise la figure : sans doute l'auteur de l'article estimait-elle que Lombard aurait été capable de la rétablir savamment au niveau du spectateur.

Dans les deux compositions apparaissait un homme assis sur un trône, de profil, face à celui qu'il va condamner et aux gardes qui l'accompagnent. Le rapport était exclusivement iconographique ; il ne pouvait se justifier ni sur le plan historique ni sur le plan stylistique. En réalité, Fescennius est bien tiré de Scipion et non d'Hérode. La relation qui semble l'unir à ce dernier s'explique par la dérivation d'une même composition antique, montrant un empereur assistant à la soumission d'un chef barbare : comme Mantegna, Giulio Romano connaissait notamment la figure de Marc-Aurèle dans un relief de l'arc de Constantin à Rome, relief familier aux artistes depuis Ghiberti, qui reparaît inversé sur une gravure de Zoan Andrea [20]. L'auteur de l'histoire de saint Denis ignorait, certes, une origine aussi lointaine, mais à Bruxelles, il pouvait se baser sur la composition du *Grand*

Scipion. Cette source explique aussi qu'il ait placé deux gardes debout derrière Fescennius comme ils le sont derrière Scipion, alors que chez Mantegna, ils passent inaperçus derrière le trône. Quant aux soldats qui empoignent saint Denis, ce serait un leurre d'y voir le souvenir de ceux qui flanquent saint Jacques : leur attitude n'a rien de commun ; se limiter à rapprocher deux figures tout simplement parce qu'elles se présentent de dos serait tomber une nouvelle fois dans le piège d'une vague ressemblance iconographique prise pour un rapport stylistique. Le mouvement rythmé des jambes des deux figures est à n'en pas douter un emprunt direct à la composition du *Grand Scipion* montrant la *Montée au Capitole* – mouvement qui a beaucoup frappé les artistes aux Pays-Bas jusqu'à Bruegel.

Mais dans tout cela, objectera-t-on, que reste-t-il de la dette contractée par Lombard envers Mantegna ? Rien dans la production du Liégeois ne trahit la connaissance des fresques de l'Italien, certainement pas de celles de Mantoue, où le temps de les étudier a d'ailleurs dû lui manquer. Peut-être a-t-il pu voir à Rome celles du Belvédère, aujourd'hui disparues – bien que rien n'en transparaisse dans ce qui subsiste de son œuvre. Il est plus vraisemblable que Lombard ait tiré sa connaissance de Mantegna uniquement des gravures de l'artiste. Alors qu'en plein XVI^e siècle, pour les Italiens du moins, ses peintures étaient tombées en désuétude, ses gravures étaient toujours admirées.

On sait que des cartons de la *Scuola nuova* subsiste à peine une bonne trentaine de fragments, aujourd'hui

dispersés aux quatre coins du monde, surtout des têtes, des mains et des pieds, qui furent découpés au XVII^e siècle quand les pièces devaient être détériorées[21]. Lorsque j'en ai entrepris l'étude, en 1978, je me suis rendu compte que l'on pouvait y discerner d'assez nombreuses mains, ce qui doit s'expliquer par la hâte avec laquelle il avait fallu exécuter la tenture, mais aussi par le recours de la part de Vincidor à la méthode qu'il avait vu appliquer à Rome quand il travaillait aux Loges de Raphaël – on sait que, pour la décoration de cette galerie, Vasari cite bien huit artistes en ajoutant qu'y avaient participé « beaucoup d'autres » (*molti altri*) [22]. Au fil des ans, j'ai pu identifier plusieurs des collaborateurs de Vincidor à Bruxelles [23]. À côté de cet artiste opérait d'abord un Italien qui avait dû l'accompagner aux Pays-Bas et s'est installé plus tard à Barcelone, où il s'est illustré sous le nom de Pedro Seraphín [24]. D'autres avaient été recrutés sur place. C'est le cas notamment de Léonard Thiry, présent par la suite dans l'atelier de Bernard van Orley à Bruxelles puis actif à Rome, à Anvers, à Fontainebleau et, plus tard, encore à Anvers ainsi peut-être qu'à Bruxelles [25]. C'est le cas aussi, pour la tapisserie de la *Résurrection*, de l'auteur d'un magnifique fragment du musée de Stockholm montrant la tête d'un soldat (*fig. 9*) [26]. Au moment où ces artistes exécutaient les cartons, sauf les Italiens, qui avaient la direction de l'entreprise, ils étaient, semble-t-il, au début de leur carrière. L'idée prend forme que la tâche consistant à agrandir les compositions à l'usage des lissiers était souvent réservée à des débutants.

L'auteur du fragment de Stockholm se

distingue de Vincidor (et de Seraphín) par une touche moins picturale et moins enlevée, sans être cependant aussi étranger à l'Italien que Léonard Thiry. L'application qu'il met dans son travail, son coup de pinceau plus posé affleure dans la difficulté qu'il éprouve à rendre l'œil et les cils, qui ressortent un peu trop du côté du visage vu en raccourci. Un rien d'hésitation perce aussi dans les épaules, dont il ne réussit pas à donner l'impression de relief, trahissant une relative incompetence en matière d'anatomie. Son trait, d'autre part, se révèle plus incisif, surtout dans les contours. Il porte, enfin, une attention particulière à l'épiderme, dont il note les imperfections, indique les rides sur le front ou le pli de la joue le long du nez, fonce la couleur pour mettre en évidence le cerne et s'attache aux contours du pavillon de l'oreille, aux cheveux et aux poils de la barbe, qu'il fait luire un à un dans la lumière : des détails inattendus, étrangers à la culture italienne des modèles.

La tête de Stockholm s'avère extrêmement proche de celle de saint Paul ([fig. 10](#)) dans l'histoire de *Saint Paul montrant à saint Denis l'autel du dieu inconnu* ([fig. 11](#)), surtout si l'on compare les deux œuvres en couleurs et que l'on tient compte de la différence de leur matière picturale et du fait que le fragment de carton a peut-être déteint. Pour accepter le rapport qui unit la tête au panneau puis se convaincre qu'elle est bien due au même artiste, une condition, cependant, s'impose : garder à l'esprit que le carton a été réalisé à partir d'un projet italien auquel l'artiste a dû se tenir. Dans le travail consistant à exécuter un carton sur la base d'un petit patron, il ne peut se trahir – j'entends se laisser

identifier – que dans la mesure où il n'a pas suivi fidèlement son modèle et laisse poindre quelque chose de son style personnel. Quand, en revanche, il aborde le panneau liégeois, il redevient lui-même et s'exprime plus librement. Les tendances qui s'entrevoyaient à peine se confirment.

Le fragment de Stockholm est le seul qui soit conservé pour la *Résurrection* ([fig. 12](#)). Impossible, par conséquent, de se prononcer nettement sur la paternité de l'ensemble du carton. À en juger, toutefois, par la tapisserie, dont ne peut être mise en doute la fidélité par rapport au carton, à en juger aussi par son style unitaire et par le goût qui s'y trouve également partagé pour les décors chamarrés, spécialement pour les marbrures, il semble bien que la pièce ait été confiée à un seul artiste.

Le panneau de *Saint Paul montrant à saint Denis l'autel du dieu inconnu* est assurément le plus beau de la prédelle, non seulement pour les figures, mais aussi pour la polychromie du cadre architectural, qui se nuance de tonalités chatoyantes et où l'or scintille. C'est avec une précision d'orfèvre que sont rendues l'idole de bronze sur laquelle jouent les reflets et, sur sa base, l'inscription dont les lettres semblent ciselées.

Dans cette composition, la figure de saint Paul qui pointe l'index constitue un emprunt ultérieur à la *Scuola nuova* : elle provient du saint Joseph de l'*Adoration des bergers*, pièce qui a dû connaître un très grand succès et a servi de modèle à quantité de petits tableaux ([fig. 13](#)) dérivés, il faut le préciser, non du carton, mais d'un dessin préparatoire qui a dû le précéder. L'étude de ces tableaux a été

abordée dès 1919 par Adolph Goldschmidt, qui en mentionnait deux versions dans lesquelles il voyait les copies d'un prototype disparu. Ce prototype, il l'attribuait à celui qu'il considérait encore comme Lambert Lombard[27] (c'est-à-dire à celui qui était pour lui l'auteur des histoires de saint Denis). Georges Marlier a repris cette étude en 1968 en commençant par recenser cinq versions du panneau en question[28] pour arriver plus tard à une liste de douze exemplaires[29]. Quant au rôle qu'y aurait joué Lambert Lombard, Marlier s'alignait sur Goldschmidt, considérant que l'original perdu revenait au Liégeois (soit toujours à l'auteur des histoires de saint Denis) tandis que les exemplaires conservés étaient tantôt sortis de son atelier, tantôt issus de celui du Maître du fils prodigue, peintre actif à Anvers resté anonyme. Quand je me suis penchée à mon tour sur ces pièces, j'ai pu en réunir dix-huit[30], mais à l'origine elles devaient être plus nombreuses encore, dont au moins trois de provenance liégeoise[31].

L'activité à Bruxelles de l'auteur des histoires de saint Denis ne s'est pas limitée aux cartons de la *Scuola Nuova* ni aux tableaux dérivés dans cette suite de l'*Adoration des bergers*. Cet artiste a participé aussi à l'exécution du lit d'apparat de Léon X, sorte de baldaquin en plusieurs pièces pour lequel Vincidor avait apporté au moins un dessin à Bruxelles – il le mentionne dans la lettre qu'il y écrit au pape en 1521. La question demanderait des développements qu'il n'est pas possible d'aborder dans le cadre de cet article. J'ai déjà eu l'occasion de verser au dossier de l'artiste en question les cartons (aujourd'hui disparus) de trois

tapisseries ayant appartenu à Énard de la Marck, dont l'invention a été attribuée également à Lambert Lombard[32].

Mais s'agit-il bien de lui ? De l'avis presque unanime des chercheurs, les panneaux des histoires de saint Denis appartiendraient, on l'a vu, aux débuts du Liégeois et se situeraient dans la quatrième décennie du siècle. Est-il concevable qu'à peine quelques années plus tard, le même artiste aurait dessiné comme il l'a fait les modèles antiques qu'il a étudiés à Rome[33] ? La question se pose indistinctement pour toutes les feuilles actuellement connues de son séjour – on y reviendra un peu plus loin dans cet article. Passe qu'il y aurait renoncé à l'emploi du lavis, dont l'origine est italienne. Mais peut-on imaginer qu'en Italie, l'auteur des histoires de saint Denis aurait présenté les figures aussi mal d'aplomb, comme si elles flottaient dans l'air, en échappant à la loi de la pesanteur, comme c'est le cas dans les dessins de Lombard ? On pourra objecter que ceux-ci ne sont que des exercices d'après des modèles et que l'artiste n'y a pas réagi comme dans ses propres créations. L'observation vaut également si l'on confronte les histoires de saint Denis avec d'autres feuilles de Lambert Lombard ou même avec des peintures sinon autographes, du moins sorties de son atelier, telles que les toiles de Stokrooie. Il est vrai qu'au XVI^e siècle, le voyage en Italie équivaut pour un étranger à un changement radical, rendant souvent malaisé de relier à sa production antérieure au voyage ce qu'il crée par la suite. Mais ce bouleversement a lieu dans le sens d'une maturation, non d'un appauvrissement.

À la différence des dessins de Lambert Lombard, la feuille de *La dernière communion de saint Denis* ([fig. 1](#)) se caractérise par la souplesse du trait, l'attention que son auteur réserve à la lumière et les physionomies très particulières des personnages – qui ne sont évidemment pas des éléments reproduisant leur apparence physique, mais des éléments proprement stylistiques, dus à la manière qu'a le peintre de les représenter. Or toutes ces caractéristiques rappellent aussitôt les gravures de Lambert Suavius. La comparaison est frappante, par exemple, entre la figure qui se dresse de profil derrière saint Denis ([fig. 14](#)) et celle de *Saint Jean l'Évangéliste* ([fig. 15](#))[\[34\]](#) dans la fameuse suite de Suavius comprenant *Le Christ et les apôtres*, dont les dates s'échelonnent de 1545 à 1548[\[35\]](#) : des planches qui trahissent un dessin très semblable, assurément plus subtil que celui de Lombard, montrant des visages presque identiques dans leur raccourci et trahissant une égale attention aux plages éclatantes ou enténébrées. Le profil à l'antique de *Saint Jean l'Évangéliste* est encadré de manière identique par les cheveux et les draperies. Pour la deuxième figure qui se dresse du côté droit dans le dessin de Sacramento et surtout pour celle de Dieu qui apparaît à saint Denis, la comparaison est également éloquente avec le *Saint Paul* ([fig. 16](#)) de la même suite. On ne peut s'empêcher de noter par ailleurs la fluidité des tissus, qui tombent en dessinant des arabesques, et non des lignes heurtées comme chez Lambert Lombard. Il est possible de confronter en outre la silhouette de l'ange de la *Céphalophorie* avec celle de la *Sibylle de Libye*[\[36\]](#), depuis le profil à la joue carrée et au

menton prononcé jusqu'à la torsion du cou et, une fois de plus, à la chute ondoyante des tissus.

Le rapprochement est encore plus probant avec le personnage qui assiste à la *Céphalophorie*, au fond de la composition et, toujours dans la série illustrant *Le Christ et les apôtres*, avec la planche représentant *Saint Barthélemy*[\[37\]](#), où l'artiste a livré l'une de ses nombreuses variantes sur les *Prisonniers daces* provenant du marché de Trajan – ceux qui, lorsqu'ils animaient au cours des mêmes années la loggia de la vieille demeure des Colonna, ont inspiré aussi Jean Goujon[\[38\]](#). Dans ce cas, le rapport avec Suavius ne vise pas seulement la silhouette des figures : il touche le climat même de l'œuvre, le sentiment de profonde affliction qui émane à la fois du panneau liégeois et de la gravure.

Les figures drapées se prêtent à une analyse semblable dans une composition comme celle de *Saint Denis guérissant l'aveugle* et une gravure telle que celle de la *Résurrection de Lazare* ([fig. 17](#)), signée de Suavius et datée de 1544[\[39\]](#). Selon une formule qui remonte aux cartons de Raphaël, les deux figures que l'on y distingue au deuxième plan sont engagées dans un dialogue, comme celles qui apparaissent au deuxième plan dans le panneau – et où l'une d'elles porte chaque fois un manteau laissant d'un côté le torse découvert, en dessinant une ligne oblique identique, comme s'il était signé par le même « styliste ». Dans la gravure, l'artiste est resté tout aussi fidèle aux modèles de Raphaël. L'homme penché aux pieds de Lazare, occupé à lui défaire les sandales, rappelle l'un des frères

Zébédée dans le carton de la *Pêche miraculeuse*, l'un des morceaux des *Actes des apôtres* qui a connu le plus de succès dans le Nord jusqu'au XVII^e siècle.

Si, par ailleurs, on examine dans le panneau de *Saint Denis guérissant l'aveugle* les ornements, leur ressemblance saute aux yeux avec les masques surmontant les effigies des empereurs romains dans la série des *Empereurs* de Suavius[40] – dont il n'a pas encore été précisé, à ma connaissance, qu'ils sont inspirés des *capita pergrandia* décrits en 1536 par le juriste allemand Johann von Fichard à Rome au Belvédère[41]. En même temps que la variété, la souplesse et l'harmonie des lignes courbes, les gravures de Suavius présentent un relief très marqué et une force expressive tout à fait comparables. Et si l'on croyait pouvoir reconnaître Lombard dans l'auteur de ces motifs sous prétexte qu'ils comprennent des hiéroglyphes semblables à ceux que celui-ci illustrera plus tard dans ses dessins, on se fourvoierait une nouvelle fois en confondant iconographie et style. Suavius a gravé d'après Lombard, les deux Lambert appartenaient au même milieu et ont collaboré plus d'une fois ; rien d'étonnant par conséquent à ce qu'ils aient recouru à un même procédé humaniste alors en usage à Liège.

Le problème de l'attribution des histoires de saint Denis engage d'abord, bien entendu, leur invention, qui doit revenir à Suavius. Quant à leur exécution, il suffit d'un coup d'œil pour se rendre compte qu'elle n'est pas due à un seul artiste. Le problème a été soulevé récemment à l'Université de Liège à l'occasion de l'examen des panneaux en question en

infrarouge. Cet examen a permis d'observer, par exemple, la différence de technique entre le peintre qui illustre *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu* et celui qui représente *Saint Denis amené devant Fescennius*^[42]. Cette précieuse donnée est venue confirmer une impression qui se ressent aisément à l'œil nu : les profils rudes des figures, qui leur donnent l'air revêché – chevelure hirsute, grand front droit, nez pointu, bouche indifférente ou dépitée et menton en galoche –, leurs silhouettes engoncées et leurs mouvements gauches, tout indique le Maître du fils prodigue. Le rapport saute aux yeux quand on les compare avec un dessin de cet artiste tel que celui de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris illustrant le *Départ de deux frères de la maison familiale*^[43] – où, soit dit en passant, le mouvement cadencé des deux figures vues de dos est un souvenir de la *Montée au Capitole* du *Grand Scipion* comme dans le panneau de *Saint Denis amené devant Fescennius*. Le peintre qui avait exécuté avec Suavius les petits tableaux de l'*Adoration des bergers*, et avait collaboré avec lui au lit d'apparat de Léon X, avait donc travaillé aussi avec lui à la prédelle.

Il s'agit à ce point de revenir sur ce que l'on sait des débuts de Suavius dont la date de naissance est inconnue^[44]. Il faut relever tout d'abord que, dans les rares textes ou documents qui le concernent, l'artiste est mentionné uniquement comme graveur. Cela ne signifie évidemment pas qu'il n'a pas tenu le pinceau. Dans la première moitié du XVI^e siècle, quand la gravure sur cuivre était encore un art nouveau, la peinture faisait partie de la formation d'un artiste et les deux activités allaient souvent de pair. Sans même

prendre l'exemple d'hommes de l'envergure d'un Dürer ou d'un Lucas de Leyde, c'est le cas, entre autres, de bien des graveurs de l'école de Fontainebleau : les noms de Dumonstier, Fantuzzi ou Jean Mignon apparaissent dans les comptes des décorations du château, auxquelles ils ont donc travaillé. Abry n'a d'ailleurs pas eu de scrupules – sans être d'ailleurs convaincant – à verser une peinture au dossier de Suavius[45].

Lambert Suavius surgit dans les archives liégeoises en 1539 et y apparaît à trois reprises : il se marie, acquiert une pointe de diamant, sans doute pour son métier de graveur, et achète une maison[46]. Étant donné les thèmes qu'il a traités dans ses gravures, étant donné aussi le style de ces œuvres, son voyage en Italie n'a jamais été mis en doute, mais la date n'en a pas été précisée. Or les documents de 1539 laissent entendre qu'à ce moment, Suavius s'installe, et l'hypothèse se renforce à l'examen des gravures qu'il produit peu après, sous l'influence déterminante de l'Italie : en 1539, il rentre au pays.

Impossible de tirer au clair aujourd'hui quand ce voyage a débuté, mais ce fut sans doute avant le départ de Lombard. Suavius n'avait pas le titre de peintre de cour ; pour pouvoir faire ses bagages, il ne devait pas dépendre du prince-évêque. Sans doute s'est-il mis en route quand l'occasion s'en est présentée, une fois muni du pécule suffisant et libre d'engagements. Son retour à Liège, en revanche, au même moment que Lombard, doit s'expliquer par le désir commun aux deux artistes de s'assurer au plus tôt les faveurs du successeur d'Érard de la Marck.

Une dizaine d'années se seraient donc écoulées *grosso modo* entre les histoires de saint Denis et la *Résurrection de Lazare*, que sépare surtout le voyage en Italie de l'artiste, parti en quête des origines raphaélesques de sa culture en même temps que de l'antique. Preuve en sont les tableaux que j'ai pu rendre à Suavius, *l'Incendie de Troie*, dont sont maintenant connues trois versions[47], et *l'Amour battu* de la collection Federico Zeri[48]. La place manque ici pour lui rendre un troisième tableau d'inspiration italienne. J'ai pu entre-temps enrichir de nouvelles pièces son activité de peintre de cartons de tapisserie, qui a dû se poursuivre à son retour[49]. J'ai déjà eu l'occasion, en outre, de publier un autre tableau encore de Suavius, certainement plus tardif[50]. L'artiste n'a donc pas renoncé complètement à la peinture quand il s'est tourné vers la gravure.

Depuis les histoires de saint Denis, la *Résurrection de Lazare* laisse apparaître en tout cas la maturation atteinte par l'artiste. Il connaît mieux l'anatomie, maîtrise l'art des raccourcis et sait désormais faire jouer les tissus le long des corps, qui s'affirment avec leur charpente sous la draperie. La composition gagne aussi en complexité, s'étend plus au loin, révélant des progrès dans l'art de la perspective – bien que la loi du point de fuite unique ne soit pas toujours respectée. Suavius, enfin, reste sensible au lyrisme des ruines romaines, qu'il a foulées au pied. La *Résurrection de Lazare* a lieu dans un édifice délabré dont le toit s'est partiellement écroulé et Suavius domine parfaitement la technique de la gravure. Selon un procédé qui s'annonçait dans *La dernière communion de saint Denis* ou dans *Saint Paul*

montrant à saint Denis l'autel du dieu inconnu, les rayons s'engouffrent par une ouverture. Formant des plages claires et provoquant de violents contrastes de lumière et d'ombre, ils accrochent les figures qu'ils soustraient à l'obscurité, touchent un bonnet, frappent un visage, soulignent une épaule, un bras, une main, embrasent Lazare qui surgit du tombeau, pour se fixer, comme en rappel, sur le dos de l'homme raphaélesque qui s'est penché. Le graveur s'attarde à décrire les vieux murs, qu'il met en place bloc par bloc, notant les brisures des arêtes et les taches d'ombre qu'elles produisent sur les surfaces rêches de la pierre. C'est bien le même homme qui avait décrit les dalles usées de la prison de saint Denis et ses briques mises à nu.

L'année où Suavius publia sa *Résurrection de Lazare*, Lombard fit un dessin de même sujet, aujourd'hui à Düsseldorf, dont a été tirée une planche non datée de Hieronymus Cock[51]. Vu le temps qu'il fallait pour préparer une œuvre de ce genre, il ne serait pas étonnant qu'elle soit postérieure à celle de Suavius et que Lombard se soit inspiré de son compatriote. Le rapport entre les deux artistes se serait peut-être inversé, comme il est advenu avec Frans Floris[52]. Lombard s'est efforcé de situer la scène dans un contexte architectural imposant, qu'il a parsemé d'un peu de verdure, et a disposé à son tour les figures en cercle, dont quelques-unes apparaissent également de dos, avec la fonction de repoussoir. Mais quel univers les sépare ! Les figures de Lombard sont impassibles, indifférentes, dans un lieu où l'édifice à l'antique reste abstrait et aucun nuage ne vient traverser le ciel.

Les deux Lambert ont réagi différemment au contact de l'Italie. L'attitude de Lombard est bien décrite dans la Vie que lui a consacrée Lampson. L'humaniste raconte qu'arrivé en Italie, « il commença à distinguer plus clairement ce je ne sais quoi qui ne lui avait été révélé par personne... »^[53], entendant par là l'ensemble des règles qu'il s'efforce de tirer de l'étude des grands maîtres, mais surtout de l'antique, qu'il appelle sa « grammaire ». Lampson revient plusieurs fois sur la conviction que s'était faite Lombard de ne pas devoir « louer son travail pour gagner sa vie à quelque peintre roturier et peut-être sans culture »^[54], estimant « peu en rapport avec sa haute nature de s'adonner constamment à un labeur manuel »^[55]. Le terme est répété, il est au cœur du problème : Lombard ne veut plus s'astreindre aux conventions d'un peintre du Nord et entend s'élever vers la classe des humanistes.

Lorsque Lampson énumère les maîtres qui ont marqué l'artiste en Italie, il commence par citer quatre noms, Michel-Ange, Baccio Bandinelli, Raphaël et Titien – en mentionnant curieusement, à côté de Raphaël, Michel-Ange pour la grâce qu'il avait apprise. Puis, comme s'il se ravisait, il s'arrête sur les trois maîtres auxquels Lombard se déclare plus obligé : Mantegna, Michel-Ange et Baccio, ce qui revient à limiter le rôle de Titien et celui de Raphaël. Ne serait-ce pas étonnant de la part de qui avait fait ses débuts dans le milieu raphaélesque de Bruxelles et était resté lié à cette culture ? Si Lombard était l'auteur des histoires de saint Denis, il serait d'ailleurs surprenant que Lampson n'ait pas mentionné ce premier élément de sa culture, qui s'avéra décisif pour sa

production.

Reste à s'interroger sur l'œuvre de Lombard avant l'Italie. Il faut commencer par écarter le triptyque montrant l'*Adoration des mages* entre l'*Adoration des bergers* et le *Massacre des innocents* qui lui a été attribué par Krönig[56] et a été présenté à l'exposition de Liège en 2006[57]. L'œuvre, qui trahit une forte influence de Gossart, est loin d'en avoir le niveau ; elle est à rattacher à l'école liégeoise, mais n'a rien à voir avec lui.

Il se trouve par ailleurs que, dans la bibliographie récente sur Lombard, a été curieusement omis sans la moindre justification un tableau qui lui a longtemps été rendu : celui de la *Multiplication des pains* (fig. 18, fig. 19), acquis en 1972 comme Lombard par la Rockoxhuis à Anvers[58], publié comme tel en 1995 et encore en 2005 avec un commentaire de Roger-A. D'Hulst. L'attribution à Lombard remonte à 1929 et a été retenue par Max Friedländer, puis la peinture a été présentée sous son nom aux expositions « Le siècle de Bruegel » en 1963 et « Lambert Lombard et son temps » en 1966[59]. Les rapports avec les dessins du Liégeois y sont en réalité frappants. Comme dans le *Sacrifice de Priape*[60], les figures raides, allongées, ont le nez pointu, les oreilles rondes, les mains faites de bâtonnets, les pieds plats et trop petits. Si l'on prend par exemple les deux figures d'Hercule que Lombard a tirées d'un sarcophage ayant appartenu à la famille Savelli[61], en particulier celle montrant *Hercule et le sanglier d'Érymanthe* (fig. 20), le contour du crâne, le faciès au front droit, l'encolure et la ligne de l'épaule sont identiques à ceux de saint André, debout

à côté du Christ dans la *Multiplification des pains*. Il est vrai que l'Hercule est une copie d'après l'antique, mais c'est Lombard qui a choisi le point de vue d'où fixer la figure, trahissant sa propre vision – il est en effet impossible de l'embrasser sous cet angle. Comme dans les feuilles d'études de 1552[62], Jésus, Philippe et André sont affublés d'encombrants manteaux que l'artiste a pensé ennoblir à la manière de Scorel au moyen de motifs colorés. Mais en dépit de ces efforts, leur accoutrement n'a rien d'antique, et c'est plutôt d'épaisses houppelandes qu'ils sont couverts.

La *Multiplification des pains* semble le résultat de citations mises bout à bout qu'il s'agirait d'identifier : un procédé annonçant le recours systématique à la copie qui a caractérisé une bonne part de l'activité de Lombard. Le tableau montre aussi des rappels à l'arrière-plan des mêmes attitudes ou presque, comme il advient souvent dans les dessins du maître, mais en dépit des incohérences qui en dérivent, il est cependant loin d'être dépourvu de qualités, et Marlier le considérait en 1956 comme la plus belle œuvre laissée par l'artiste[63]. La *Multiplification des pains* offre une polychromie vive dans un beau métier, très fini, que relève la transparence des glaces. La composition en plusieurs plans qui s'étagent, où les personnages se multiplient et se répètent à mesure qu'ils s'éloignent, en diminuant de format jusqu'à devenir microscopiques à l'horizon, trahit peut-être la connaissance de gravures de Lucas de Leyde telles que celle du *Calvaire*[64]. L'ouverture sur la vaste étendue d'eau évoque Patenier. Le tableau dénonce également l'influence de Gossart et celle de Scorel au moment du

Baptême du Christ de Haarlem, de la *Présentation au temple* de Vienne ou de la *Madeleine* d'Amsterdam, soit autour de 1530, à la fin de la période harlemoise de l'artiste ou peu après son retour à Utrecht[65]. Il se situerait donc un peu plus tard, comme viennent le confirmer les citations que l'on y relève également du *Grand Scipion*[66]. Car ce sont bien des citations, n'impliquant pas de la part de l'artiste une connaissance intime de ces modèles, comme c'est le cas, au contraire, dans les histoires de saint Denis. Quant à la jeune mère assise à l'avant-plan avec son enfant, sa physionomie est typique des personnages du maniériste anversois Jan de Beer – la ressemblance est frappante avec la Vierge de la *Fuite en Égypte* dans le retable de Milan ou avec celle de l'*Annonciation* Thyssen-Bornemisza, et l'Enfant gesticule comme dans le triptyque de la *Déploration* à Berlin[67] (fig. 21). Or Lampson rapporte que Lombard s'est formé auprès d'« Ursus », soit un de Beer (dont « Ursus », ours, est la traduction en latin), et qu'il s'est rendu à Middelbourg chez Gossart.

Rapprochée de Lombard pour les éléments stylistiques qui l'unissent à ses dessins, la *Multiplication des pains* répondrait donc aussi à ces données de la biographie de l'artiste. Et si le tableau peut bien lui être rendu, il impliquerait qu'à son départ pour l'Italie, Lombard était un peintre accompli dans la tradition flamande, ce qui permettrait de comprendre en quoi son évolution ultérieure apparaît comme une « conversion » : l'artiste aurait, entre autres, banni de ses compositions tout paysage – dans les dessins romains, les deux figures d'Hercule sont isolées de

leur contexte comme aurait pu le faire un Baccio Bandinelli, dont l'action sur le Liégeois se révèle évidente.

Rien de commun avec Suavius. Lorsque celui-ci requiert de Marie de Hongrie en 1552 de pouvoir s'adonner à « son petit pratique et vocation qui est de graver sur cuivre certaines histoires morales pour après l'imprimer sur papier »^[68], il a trouvé sa voie loin des ambitions « académiques » de son compatriote et se confine dans un domaine qui n'est qu'apparemment modeste, en s'attardant avec la précision d'un orfèvre au rendu des ornements et en s'attachant à décrire ce qui est caressé par la lumière. Après s'être initié à l'expérience romaine à Bruxelles, il l'a mûrie sans se couper de ses racines. Il avait commencé à s'y engager dans les histoires de saint Denis.

Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, n° 1, 2013.

^[1] N. DACOS, *Voyage à Rome. Les artistes européens au XVI^e siècle*. Bruxelles, Mercator, 2012. Version italienne : *Viaggio a Roma. I pittori europei nel Cinquecento*. Milan, Jaca Book, 2012.

^[2] N. Dacos, « Le retable de l'église Saint-Denis à Liège : Lambert Suavius, et non Lambert Lombard », *Oud Holland*, 106, 1992, p. 103-116.

^[3] L'ensemble de la prédelle se compose d'une partie centrale, sculptée, et de quatre volets peints, démembrés, qui présentent les sujets suivants : *Saint Paul*

et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu, avec au revers : *Miracle de la céphalophorie* (Musée de l'Art wallon de la Ville de Liège) ; la *Guérison de l'aveugle*, avec au revers : *Décapitation de saint Denis* (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles) ; la *Communion miraculeuse*, avec au revers : *Le roi Dagobert découvre la tombe de saint Denis* (église Saint-Denis à Liège) ; *Saint Denis devant Fescennius*, avec au revers : *Inhumation de saint Denis* (Musée de l'Art wallon de la Ville de Liège).

[4] L. Abry, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, éd. H. Helbig – S. Bormans, Liège, 1867, p. 153-167, spécialement p. 166.

[5] La date de 1533 a été proposée par J. Yernaux, « Lambert Lombard », *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 72, 1957-58, p. 283-285, parce que l'auteur y a mis la prédelle en rapport avec un document mentionnant un « maître Lambert » à propos d'un retable aujourd'hui disparu qui se trouvait dans le chœur de l'église Saint-Denis à Liège. Rien ne permet cependant d'identifier cet artiste avec Lambert Lombard.

[6] Dans la biographie que lui a consacrée Lampson, celui-ci mentionne un séjour de quelques mois. Cf. D. Lampson, *Lamberti Lombardi... vita...*, Bruges, éd. H. Goltzius, 1565 ; traduction et notes par J. Hubaux – J. Puraye, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 18, 1949, p. 71.

[7] Encore au début du XIX^e siècle devait exister au moins un autre dessin, préparatoire à la *Céphalophorie*. Comme l'a montré P.-Y. Kairis, « Jacques-Louis David et Lambert Lombard », *Les Cahiers*

d'histoire de l'art, 3, 2005, p. 90-96, c'est de cette composition qu'est inspiré un dessin de David conservé à San Francisco (The Fine Arts Museum, Achenbach Foundation for Graphic Arts), représentant des personnages affligés. Il n'est cependant pas possible d'imaginer que cette feuille dérive de la peinture, comme l'auteur invite à le penser. Le fait que la feuille ne conserve pas le moindre souvenir précis de la peinture, le fait aussi que les têtes et les attitudes y ont des positions différentes de celles du panneau impliquent que l'artiste a dû partir d'un projet pour le panneau où, comme dans le cas du dessin de Sacramento, la composition définitive n'avait pas encore été arrêtée.

[8] La draperie sous la figure de Dieu le père tombe encore dans la fenêtre ; le personnage étendu à l'avant-plan porte encore des traces de chausse, alors qu'il est pieds nus dans la peinture. L'auteur note des éléments ultérieurs de la réflectographie qui permettent de la situer dans la suite du dessin : le broc, entre autres, n'a pas été repris sur le sol ni posé dans la niche ; le geste des mains de saint Denis n'est pas encore fixé telle qu'il apparaît sur le panneau ; le personnage qui sera déplacé à l'avant-plan ne s'y trouve pas encore. Il faudra attendre la publication de l'ensemble de la réflectographie pour juger plus complètement de l'évolution du projet à partir du dessin. Pour le moment les radiographies complètes n'ont été publiées que pour deux panneaux. Cf. C. Oger – D. Allart, « Les volets peints de la prédelle du retable de Saint-Denis à Liège. Premiers résultats d'un examen technologique », *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 14, 8, 2001, 295,

p. 225-237. Pour ce qui est de *La dernière communion de saint Denis*, cf. C. Oger, « Les panneaux peints de la prédelle : analyse technologique » in *Lambert Lombard peintre de la Renaissance Liège 1505/06. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, dir. G. Denhaene, Bruxelles, 2006, p. 125-138, spécialement p. 134 et fig. 88-89.

[9] C'est le terme employé dans le premier paiement effectué à Raphaël pour les cartons, le 15 juin 1515 : « E più a dì 15 Junio deue dare duc. Trecento di cam.a pagati per ord. e di Mons.r R.mo a Raphaele da Urbino p. parte di pagam.to delli cartoni o disegni si mandano in Fiandra per li pani razza si fanno per la Capella appare quitanza. d. 300 ». Cf. J. Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, Londres – Yale, 2003, 1515/6, p. 205-206.

[10] N. Dacos, « Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas », *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles – Rome, 1980, p. 61-99.

[11] Ill. de l'ensemble de la pièce (inversée pour les besoins de la comparaison), *ibid.*, fig. 23.

[12] Ill. in G. Denhaene, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anvers, 1990, fig. 63, p. 59.

[13] P. P. Bober – P. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londres – Oxford, [1986] 2010, n° 33.

[14] Uppsala, Musée, inv. UUB st f 22. Pour une illustration de la tapisserie, cf. E. Mahl, « Die Mosesfolge der

Tapissériensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 63, 1967, fig. 5, p. 13.

[15] P. P. Bober – P. Rubinstein, *op. cit.*, n° 151.

[16] Ces emprunts sont faits soit à partir du dessin préparatoire, soit à partir du carton, et dans ce cas à l'envers par rapport au dessin et à la tapisserie. Il faut noter toutefois que, dans le cas de la *Montée au Capitole*, est conservé un second dessin en sens inverse (*ibid.*, p. 113).

[17] Cf. *Jules Romain. L'Histoire de Scipion. Tapisseries et dessins. Paris, Grand Palais, 1978*, cat. de l'exp., dir. B. Jestaz avec la collab. de R. Bacou, Paris, 1978, V, p. 46-53. Sur le Grand Scipion, voir aussi, en dernier lieu, T. Campbell, « Italian Designs in Brussels, 1530-35 », *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 12 mars-19 juin 2002, cat. d'exp. sous la dir. de T. Campbell, New York, New Haven, Londres, 2002, p. 341-349.

[18] Cf. *Jules Romain, op. cit.*, XIV, p. 108-113.

[19] S. Collon-Gevaert, « À propos du voyage de Lambert Lombard en Italie », *Fédération archéologique et historique de Belgique, Annales du congrès de Liège*, 1968, p. 79-91.

[20] P. P. Bober – P. Rubinstein, *op. cit.*, n° 162. Sur le problème, bien connu des archéologues et des historiens de l'art, de l'insertion de reliefs d'époques précédentes dans l'arc de Constantin, voir

par ex. A. Giuliano, *Arco di Costantino*, Milan, 1955, avec toutes les illustrations.

[21] N. Dacos, « Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas », *art. cit.*, p. 80. Cf. en dernier lieu T. Campbell – L. Karafel, « Designs for the Papacy by the Raphael Workshop, 1517-30 », *Tapestry in the Renaissance, op. cit.*, p. 237-241.

[22] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, éd. R. Bettarini – P. Barocchi, III, Testo, III, Florence, 1976, p. 197-198. Pour le rôle de ces différents artistes dans le monument, voir maintenant N. Dacos, *Les Loges de Raphaël chef-d'œuvre de l'ornement au Vatican*, Paris – Cité du Vatican, 2008, p. 211-304, version italienne : *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Cité du Vatican – Milan, 2008, *ibid.*

[23] Une analyse partielle et provisoire de ces différentes mains a fait l'objet de la communication « The Cartoons of the 'Scuola nuova'. Vincidor's workshop in Brussels and the diffusion of raphaelism », que j'ai présentée en juin 2002 au colloque organisé par le Metropolitan Museum of Art à New York à l'occasion de l'exposition *Tapestry in the Renaissance, op. cit.*

[24] N. Dacos, « Un raphaélesque calabrais à Rome, à Bruxelles et à Barcelone, Pedro Seraphín », *Locus Amoenus*, 7, 2004, p. 171-196.

[25] Id., « Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Bruxelles à Fontainebleau en passant par Rome », *Gazette des Beaux-Arts*, 138, 1996, mai –

juin, p. 199-212, et Id., « Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles », *ibid.*, 138, 1996, juillet – août, p. 21-36.

[26] Id., « De Perin del Vaga à Lambert Suavius. Les histoires d'Amour et Psyché », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 72, 2003, p. 81-112, spécialement p. 105-108.

[27] A. Goldschmidt, « Lambert Lombard », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 40, 1919, p. 206-240, qui mentionne les exemplaires d'Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, inv. 123 (reproduit fig. 21, p. 228) et de Gand, Musée des Beaux-Arts, inv. 1903 J.

[28] G. Marlier, « Lambert Lombard et les tapisseries de Raphaël », *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Gand, 1968, I, p. 247-259, spécialement p. 252-255.

[29] Id., « L'Atelier du Maître du Fils Prodigue », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1961, p. 91.

[30] N. Dacos, « L'Adoration des bergers de la *Scuola nuova* : des modèles pour la tapisserie aux tableaux », *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, Rimini, 1998, p. 112-122.

[31] Liège, Musée de l'art religieux et de l'art mosan, inv. D.9.89 (en dépôt de l'Assistance publique), Liège, Saint-Denis (ill. in G. Marlier, *op. cit.*, fig. 3) et Gand, Musée des Beaux-Arts, inv. 1903, à propos duquel Goldschmidt, *art. cit.*, p. 228, précise que l'œuvre en question provient des Hospices civils de Liège. Le tableau de Saint-Denis à Liège a été

restauré par l'Institut royal du patrimoine artistique à Bruxelles en 1983, mais je ne l'ai malheureusement pas trouvé dans l'église ; une lettre que j'ai écrite sur le conseil de l'abbé Bastin à l'abbé Pinckers, curé de la paroisse, est restée sans réponse. Lors du colloque, Pierre-Marie Gason a bien voulu me communiquer que le tableau en question a été déposé au Musée de l'art wallon, et je l'en remercie.

[32] N. Dacos, « Le retable de l'église Saint-Denis à Liège : Lambert Suavius, et non Lambert Lombard », *art. cit.*, p. 109-111. Il faut préciser que ces cartons ne peuvent pas dériver de gravures, comme il a été affirmé jusqu'ici. Des tapisseries aussi importantes étaient certainement fondées sur des projets originaux, dessinés, et c'est de ceux-ci qu'ont dû être tirées les gravures.

[33] G. Denhaene, *Lambert Lombard, op. cit.*, n^{os} 290-295, p. 301.

[34] F. W. H. Hollstein, *op. cit.*, n° 17 ; N. Dacos, « Le retable... », *art. cit.*, fig. 7-8, p. 107.

[35] F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, 28, Amsterdam, 1984, n° 18 ; N. Dacos, « Le retable... », *art. cit.*, fig. 4-6, p. 106.

[36] F. W. H. Hollstein, *op. cit.*, n° 29 ; N. Dacos, « Le retable... », *art. cit.*, fig. 11-12, p. 108-109.

[37] F. W. H. Hollstein, *op. cit.*, n° 13.

[38] P. P. Bober – R. Rubinstein, *op. cit.*, n° 158 A-B. Pour l'influence de ces pièces sur Jean Goujon, voir N. Dacos, « Jean Goujon in Italia : tre disegni », *Bollettino d'Arte*, S.VI, 1992, 71, p. 91-102.

[39] F. W. H. Hollstein, *op. cit.*, 28, n° 2.

[40] *Ibid.*, n^{os} 52-60.

[41] Pour les modèles antiques et leur influence à la Renaissance, cf. en dernier lieu C. Gasparri, « Il ciclo delle maschere del Cortile delle Statue » in *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von R. Krautheimer*, Rom, 1992, éd. M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli, Mayence, 1998, p. 328-337.

[42] C. Oger – D. Allart, « Les volets peints de la prédelle du retable de Saint-Denis à Liège. Premiers résultats d'un examen technologique », *art. cit.*, p. 229.

[43] Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. M 1870. Cf. *Renaissance et Maniérisme dans les Écoles du Nord. Dessins des collections de l'École des Beaux-Arts*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1986, cat. de l'exp., dir. E. Brugerolles, n° 54, p. 110-111. Les profils, surtout, demandent à être rapprochés, en particulier celui du frère placé à droite avec celui du soldat que l'on voit au second plan dans le panneau liégeois.

[44] Dans sa communication au colloque de 2006, Pierre-Marie Gason a annoncé avoir découvert un document prouvant que Suavius a vu le jour en 1514. Mais le texte en question n'a toujours pas été publié. Si cette date était confirmée, elle apporterait en tout cas un élément supplémentaire au « profil » tracé plus haut des artistes qui exécutaient les cartons : de jeunes peintres, qui n'étaient peut-être pas encore « maîtres ». Rien n'empêche par ailleurs que les histoires

de la prédelle soient légèrement postérieures à la date de 1533 à laquelle elles étaient rattachées jadis par Yernaux.

[45] L. Abry, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, *op. cit.*, p. 162-163.

[46] J. Puraye, « Lambert Suavius graveur liégeois du XVI^e siècle », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 16, 1946, p. 27-45.

[47] Pour l'une des versions, cf. N. Dacos, *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 février – 21 mai 1995, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 7 juin – 4 septembre 1995, *cat. de l'exp., commiss. N. Dacos – B. Meijer, Bruxelles – Gand, 1995, n° 208, p. 358. Une autre version est reproduite dans N. Dacos, Voyage à Rome, op. cit., fig. 27, p. 84.*

[48] N. Dacos, « Le retable... », *art. cit.*, p. 112-114, et Id. in *Fiamminghi a Roma...*, *op. cit.*, n° 207, p. 357.

[49] À ce propos, voir N. Dacos, « Bruselas : tapices y escuela de pintura. El ejemplo de la serie de Las Esferas y Lambert Suavius » in *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, éd. F. Checa Cremades et B. J. García García, Madrid, 2011, p. 53-70, et Id., *Voyage à Rome, op. cit.*, p. 80-82 et fig. 28, p. 84.

[50] N. Dacos, « Guillaume de Norman junior : un portrait de Lambert Suavius », *Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège, Art & Fact*, 15, 1996, *Mélanges Pierre Colman*,

[51] Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. F. P. 4749. Ill. in G. Denhaene, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme...*, *op. cit.*, fig. 113, p. 99. Pour la gravure, *ibid.*, fig. 106, p. 96.

[52] Voir à ce propos C. Van de Velde, « Quelques considérations sur Frans Floris et Willem Key, les élèves anversois de Lambert Lombard », *Art & Fact*, 15, 1996, *Mélanges Pierre Colman*, p. 102-103, où cette hypothèse est déjà avancée, et Id., « Les élèves anversois de Lambert Lombard » in *Lambert Lombard peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, Liège, Musée de l'art wallon, 21 avril – 6 août 2006, dir. G. Denhaene, Bruxelles, 2006, p. 299-303.

[53] D. Lampson, *op. cit.*, p. 67.

[54] *Ibid.*, p. 72.

[55] *Ibid.*, p. 73.

[56] W. Krönig, « Lambert Lombard. Beiträge zu seinem Werk und zu seiner Kunstauffassung », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 36, 1974, p. 143-158.

[57] Cf. *Lambert Lombard peintre...*, *op. cit.*, n° 135, p. 494-495 (notice de C. Oger).

[58] Anvers, Rockoxhuis, inv. 7735. Prov. : coll. de Chair, Londres, Christies, 7-7-1992, lot 15. Cf. F. Baudouin, R.-A. D'Hulst, K. Vanderhoeft, *Het Rockoxhuis Antwerpen*, Anvers, 1995, p. 38-39 ; R.-A. D'Hulst, *Het Rockoxhuis*, Anvers, 2005, p. 42, ill. en coul. p. 59, détail p. 58. Je remercie Carl Van de Velde qui a bien voulu me fournir ces références. Photo

irpa-kik, Bruxelles, négatif N 13919 ; négatif couleur 263.

[59] Cf. W. Dunstheimer in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 63, 1929, *Kunstchronik*, p. 86 ; M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, XIII, éd. angl., Leyde – Bruxelles, 1975, pl. 54, n° 106 ; G. Marlier in *Les Beaux-Arts*, 10 février 1956, p. 11, et Id. in *Le siècle de Bruegel, La peinture en Belgique au XVI^e siècle. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 27 septembre – 24 novembre 1963*, cat. de l'exp., Bruxelles, 1963, n° 149, p. 121, et ill. 149 (où l'apôtre saint André est considéré comme un autoportrait de Lombard, alors qu'il faut peut-être le reconnaître dans l'homme enturbanné du côté gauche) ; J. Hendrick, *Lambert Lombard et son temps*. Liège, Musée de l'art wallon, 30 septembre – 31 octobre 1966, cat. de l'exp., dir. J. Lejeune, Liège, s.d.[1966], n° 107, p. 43, et pl. XXII.

[60] Oxford, Ashmolean Museum, inv. 58. Cf. G. Denhaene, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme...*, *op. cit.*, fig. 246, p. 184-185, et n° 2, p. 274.

[61] *Ibid.*, fig. 73, p. 66, et fig. 74, p. 67.

[62] Ill. in G. Denhaene, *op. cit.*, fig. 95-96, p. 84-85 (n^{os} 271 et 269).

[63] Voir note 59.

[64] Datée de 1517. Cf. F. W. H. Hollstein, *op. cit.*, 10, s. d., p. 109.

[65] Cf. N. Dacos, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, éd. franç., Bruxelles – Paris, 2004, p. 56-57.

[66] La femme assise qui se retourne à l'extrême gauche, et qui est reprise à

l'arrière-plan, dérive de celle qui apparaît à l'avant-plan dans l'une des scènes du *Triomphe* (cf. *Jules Romain, op. cit.*, p. 129). La silhouette de l'homme qui se penche vers elle pour lui offrir des pains, et qui est également répétée plus au fond, est tirée de la *Réception des envoyés de Carthage* (connue encore par la tapisserie du maréchal de Saint-André conservée au Hearst San Simeon State Historical Monument, photo 529-9-93, dont la copie réalisée aux Gobelins est illustrée dans *Jules Romain, op. cit.*, p. 84-85).

[67] M. J. Friedländer, *op. cit.*, XI, 1974, n° 9, pl. 10, n° 25, pl. 21, et n° 23, pl. 18.

[68] Bruxelles, Archives du Royaume, Papiers d'État et de l'Audience. Lettres missives, carton n° 1662, cité d'après J. Puraye, « Lambert Suavius... », *op. cit.*, p. 35.