



HAL
open science

Gothique de la Renaissance et première Renaissance en Franche-Comté. La personnalité singulière de Ferry Carondelet (1473-1528)

Nicolas Boffy

► **To cite this version:**

Nicolas Boffy. Gothique de la Renaissance et première Renaissance en Franche-Comté. La personnalité singulière de Ferry Carondelet (1473-1528). Autour des Chalon et de la noblesse en pays bourguignons (XIVe-XVIe siècles), Sep 2017, Lons-le-Saunier, France. hal-03628434

HAL Id: hal-03628434

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03628434v1>

Submitted on 2 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**PUBLICATION
DU CENTRE EUROPÉEN D'ÉTUDES
BOURGUIGNONNES (XIV^e-XVI^e s.)**

N° 58 – 2018

**RENCONTRES DE LONS-LE-SAUNIER – ARLAY
(21-24 septembre 2017)**

**« Autour des Chalon et de la noblesse
en pays bourguignons (XIV^e-XVI^e siècles) »**

Actes publiés sous la direction
d'Alain MARCHANDISSE
et Gilles DOCQUIER

**GOTHIQUE DE LA RENAISSANCE ET PREMIÈRE RENAISSANCE
EN FRANCHE-COMTÉ.
LA PERSONNALITÉ SINGULIÈRE DE
FERRY CARONDELET (1473-1528)**

La première Renaissance ne s’implanta que faiblement dans le comté de Bourgogne où on note peu de réalisations d’importance avant les années 1530, décennie dont le fleuron reste le palais Granvelle de Besançon. Mais l’historiographie comtoise a toujours reconnu Ferry Carondelet (1473-1528) comme l’initiateur de la Renaissance dans la province, notamment par le biais des restaurations qu’il fit à l’abbaye de Montbenoît (Doubs). Le rôle que tint Carondelet dans le transfert artistique que représente le chœur de son abbatale doit être saisi dans les brèves années du « gothique de la Renaissance », qui n’a jamais été envisagé comme tel en Franche-Comté en raison de sa rareté¹. Par ailleurs, dans une approche formaliste, les mots eux-mêmes – « gothique » et « Renaissance » – ont longtemps empêché de comprendre les goûts artistiques des hommes de cette période. De quelle Renaissance Carondelet se fit-il le héraut dans le comté de Bourgogne ? On ne peut répondre à cette question qu’en tenant compte d’une multitude de facteurs touchant à sa personne (noblesse de robe, formation humaniste, parcours politique et diplomatique, goûts artistiques...), à son environnement social et à l’évolution contemporaine de l’art flamand. Les lignes qui suivent s’inscrivent dans le cadre de la recherche doctorale que je mène sur le mécénat de Jean et Ferry Carondelet à l’Université de Lorraine et prennent en compte l’actuel renouvellement des problématiques liées à l’étude des mécènes et des transferts artistiques².

¹ *Le gothique de la Renaissance. Actes des IV^e rencontres d’architecture européenne. Paris, 12-16 juin 2007*, éd. M. CHATENET, K. DE JONGE, E. M. KAVALER, Paris, 2011 ; E. M. KAVALER, *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*, New Haven, 2012 ; F. BARDATI, *Flamboyant e première Renaissance. Due modernità a confronto*, dans *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, t. 1, éd. M. ISRAËLS, L. A. WALDMAN, Florence, 2013, p. 514-519. La thèse de Jean-Pierre Jacquemart sur la Renaissance en Franche-Comté commence après ce moment du « gothique de la Renaissance » : *Architectures comtoises de la Renaissance. 1525-1636*, Besançon, 2007.

² À cet égard, l’introduction du recueil suivant est particulièrement stimulante : J. DUBOIS, J.-M. GUILLOUËT, B. VAN DEN BOSSCHE, Le « déplacement » comme problème : les transferts artistiques à l’époque gothique, dans *Les transferts artistiques dans l’Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e-XVI^e siècle)*, éd. ID., Paris, 2014, p. 9-34 ; pour les échanges entre Italie et Pays-Bas, voir F. VERATELLI, *À la mode italienne. Commerce du luxe et diplomatie dans les anciens Pays-Bas méridionaux, 1477-1530*, Villeneuve d’Ascq, 2013.

1. Le comté de Bourgogne, un terreau peu fertile à la Renaissance

Pourquoi les formes à l'antique se manifestèrent-elles si tard dans le comté de Bourgogne³? On invoque souvent les destructions innombrables de la guerre de Dix ans et de la Révolution française, mais des raisons plus fondamentales sont en jeu.

L'absence prolongée du comte dans la province est sans doute la principale. Marguerite d'Autriche devint comtesse de Bourgogne en 1509, mais elle résidait à Malines. Autour d'elle s'affairait et vivait toute une cour de nobles, officiers et ecclésiastiques. Il a déjà été montré que, dans son cas comme dans d'autres, c'est autour de la résidence du souverain que se produisit l'« éclosion » de la Renaissance et d'un gothique flamboyant novateur dans les pays du Nord⁴ (à Liège autour d'Érard de La Marck⁵, à Tours autour de Charles VIII et Louis XII⁶, à Moulins autour d'Anne de France⁷), puisque c'est là que les meilleurs artistes recevaient commande. Autour d'elle à Malines, Marguerite d'Autriche arriva avec plusieurs conseillers, pour la plupart d'une noblesse toute récente (Nicolas Perrenot de Granvelle, Laurent de Gorrevod, les Carondelet, Jean de Marnix...), qu'elle incita d'ailleurs à prendre pied dans le comté de Bourgogne, pour ceux qui n'en étaient pas originaires⁸. Ces hommes de main de l'archiduchesse visitèrent peu la province et leurs possessions, y laissèrent peu de traces encore manifestes⁹. En l'absence du souverain, c'est un archevêque résidant qui créait l'émulation, comme à Rouen autour de Georges d'Amboise, dont les travaux marquèrent la ville de formes tant « modernes » qu'« antiques¹⁰ ». François de Busleyden, archevêque de Besançon

³ Notons toutefois des manifestations de la Renaissance aux vitraux de l'église de Saint-Julien (Jura), datés précisément de 1508 et aux stalles de l'église de Gray (Haute-Saône), sculptées probablement autour de 1520.

⁴ K. DE JONGE, Antikisches und Antikisierendes im höfischen Kontext. Adelsarchitektur in den südlichen Niederlanden im frühen 16. Jahrhundert, dans *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, éd. N. NUSSBAUM, C. EUSKIRCHEN, S. HOPPE, Cologne, 2003, p. 187-209.

⁵ S. GRIETEN, K. DE JONGE, The discovery of a monument of the « Liège Renaissance » : the doorway of the residence of Erard de la Marck in Antwerp, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 77/1, 2014, p. 89-92 (avec bibliographie sur le cardinal).

⁶ *Tours 1500. Capitale des arts*, éd. B. CHANCEL-BARDELOT, P. CHARRON, Paris, 2012, p. 18-87 sur la « capitale inachevée » qu'était Tours au début du XVI^e siècle.

⁷ *Anne de France. Art et pouvoir en 1500. Actes du colloque organisé par Moulins, Ville d'art et d'histoire, les 30 et 31 mars 2012*, éd. T. CRÉPIN-LEBLOND, M. CHATENET, Paris, 2014

⁸ H. COOLS, *Mannen met macht. Edellieden en de moderne staat in de Bourgondisch-Habsburgse landen, ca. 1475-ca. 1530*, Thèse de doctorat en histoire, Université d'Amsterdam, 2000, p. 89-94, 169 et s.

⁹ Sauf peut-être à Marnay (Haute-Saône) : F. BEAUME, La famille Gorrevod et ses commandes artistiques, dans *Princesses et Renaissance(s). La commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage*, à paraître.

¹⁰ Abondante bibliographie dans F. BARDATI, *Hommes du roi et princes de l'Église romaine. Les cardinaux français et l'art italien (1495-1560)*, Rome, 2015, p. 187-195 et *passim*.

de 1498 à 1502, fut précepteur de l'archiduc Philippe, qu'il ne quitta guère. Il décéda près de Tolède après n'avoir réalisé qu'un court voyage en Franche-Comté en 1499-1500¹¹. Antoine de Vergy, archevêque de 1502 à 1541, au contraire, résida presque 25 ans dans son diocèse, mais son mécénat est absolument inconnu. Le cas très étudié des cardinaux montre qu'ils furent particulièrement importants pour la circulation des nouvelles formes, du fait de leurs liens constants avec le Saint-Siège¹². Au près de tels mécènes, certains artistes voyagèrent en Italie, tels Jan Gossart avec Philippe de Bourgogne¹³, Philibert Delorme avec Jean Du Bellay¹⁴. Enfin, les grands centres marchands favorisaient les échanges culturels, à l'exemple de Lyon, fameux foyer d'imprimerie et d'humanisme¹⁵. Mais si la situation économique et intellectuelle du « deuxième œil de France » rappelle quelque peu celle des villes principales des Pays-Bas, elle n'est en rien comparable à celle de Dole ou de Besançon entre 1500 et 1530.

Dans ces conditions, deux sortes de mécènes stimulèrent les artistes dans le comté : la vieille noblesse et les communautés urbaines. Dans les deux cas, l'art flamboyant gardait la préférence des commanditaires. C'est très net pour les communes qui, à l'instar des anciens Pays-Bas, ne se frottèrent pas à la Renaissance avant les années 1530¹⁶. En témoignent les églises Notre-Dame de Dole et de Gray¹⁷. Enfin, dans le cas de la noblesse d'épée, comme nous le verrons plus loin, l'art flamboyant restait le garant de la tradition, l'expression de l'ancienneté du lignage.

2. Ferry Carondelet : un parcours politique inabouti ?

Ce tour d'horizon met mieux en lumière le médiateur artistique que fut Carondelet. Son parcours trancha résolument avec celui d'autres nobles proches de l'archiduchesse, car il fut l'un des seuls à retourner vivre dans la province.

¹¹ P. DE WIN, Frans van Busleyden († 1502), prelaat en diplomaat, leermeester, vertrouwing en topadviseur van Filips de Schone, dans *Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, t. 103, 2009, p. 75-76, 87-88.

¹² *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, éd. F. LEMERLE, Y. PAUWELS, G. TOSCANO, Villeneuve d'Ascq, 2009; BARDATI, *Hommes du roi*.

¹³ *L'homme, le mythe, la sensualité. La Renaissance de Jan Gossart. L'œuvre complet*, éd. M. W. AINSWORTH, Bruxelles, 2010, p. 45-55.

¹⁴ BARDATI, *Hommes du roi*, p. 87-90.

¹⁵ *Lyon Renaissance. Arts et humanisme*, éd. L. VIRASSAMYNÄIKEN, Lyon-Paris, 2015.

¹⁶ T. COOMANS, L'apogée du gothique dans les villes des anciens Pays-Bas avant la Réforme (1492-1530), dans *Le gothique de la Renaissance*, p. 73-75.

¹⁷ S. PÉGEOT, *L'architecture gothique flamboyante dans le Comté de Bourgogne, de la fin du XIV^e siècle aux grands chantiers du XVI^e siècle*, t. 1, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Besançon, Université de Franche-Comté, 2016, p. 225-227 sur Notre-Dame de Gray (maîtres originaires de Dijon lorsqu'ils sont connus) et p. 310-312 sur Notre-Dame de Dole (maîtres originaires de Dole et Auxonne). Par l'intermédiaire de la fabrique, la reconstruction de ces églises fut prise en charge par les corps municipaux au début du XVI^e siècle.

C'est en 1473 que naquit Ferry Carondelet, à Malines. Son père Jean Carondelet, originaire de Dole, était président du Parlement que Charles le Téméraire venait d'y fonder. Le duc l'arma chevalier en 1474, probablement pour services rendus¹⁸. Ferry étudia à Bologne, rencontra Jérôme de Busleyden à Padoue¹⁹, devint docteur en droit (peut-être dans les deux droits, comme son frère Jean). Dès 1508, il siégeait au Grand Conseil de Malines en qualité de conseiller ecclésiastique. Avec son ascendance et sa formation, une brillante carrière s'ouvrait à lui.

Ce qui aurait dû devenir la première d'une longue liste de missions l'entraîna en Italie à la suite du pape Jules II, entre 1510 et 1513. Les lettres bien connues qu'il expédia à la régente permettent notamment de documenter les Guerres d'Italie²⁰. Mais elles dévoilent aussi le caractère timoré de « l'orateur impérial », qui supplie l'archiduchesse de lui payer ses gages, de le protéger contre ses ennemis et finalement de le rappeler auprès d'elle. Bien que ses missions ne furent pas totalement accomplies, il rentra à Malines au mois de mai 1513²¹. Par la suite, entre 1513 et 1521, il se contenta de siéger au Grand Conseil et ne figura que dans quelques missions sans envergure – il refusa même de partir en ambassade en Espagne, déclarant qu'il *desireroi[t] fort [se] retirer pour randre le demourant de [sa] vie a Dieu*²². À la différence de ses père et frères, Ferry ne parut rechercher en aucune façon les honneurs et se montra au contraire très pieux, voire d'un tempérament contemplatif. En effet, au début des années 1520, il s'installa définitivement en Franche-Comté, le terroir d'origine de sa famille mais où il n'avait encore lui-même jamais vécu. Il s'occupa des affaires de ses deux plus gros bénéficiaires, à Besançon, où il était archidiacre du chapitre métropolitain depuis 1504 et à Montbenoît, dont il occupait le siège abbatial depuis 1515; c'est là qu'il mourut, en juin 1528, de calculs vésicaux²³.

¹⁸ Sur Jean Carondelet, voir G. COQUIBUS, *Jehan Carondelet, agent diplomatique de Charles le Téméraire, 1425-1501*, Thèse de l'École nationale des chartes, 1938; J. THEUROT, L'Université de Dole au service de la Bourgogne. L'Université, les gens de savoir et le prince (1423-début XVI^e siècle), dans *Hommes d'Église et pouvoirs à l'époque bourguignonne (XIV^e-XV^e siècles)*, éd. J.-M. CAUCHIES, *Publication du Centre européen d'Études bourguignonnes*, t. 38, 1998, p. 288-294.

¹⁹ H. DE VOCHT, *Jerome de Busleyden, Founder of the Louvain Collegium Trilingue. His Life and Writings*, Turnhout, 1950, p. 287-290.

²⁰ Ces 21 lettres sont conservées à LILLE, Archives départementales du Nord (= ADN). Vingt d'entre elles ont été publiées : trois dans *Lettres du roi Louis XII et du cardinal Georges d'Amboise avec plusieurs autres lettres, memoires & instructions écrites depuis 1504 jusques & compris 1514*, éd. J. GODEFROY, t. 2, Bruxelles, 1712, p. 243-247; t. 3, p. 75-79 et 227-232 et dix-sept autres dans L. DE LA BRIÈRE, *Dépêches de Ferry Carondelet. 1510-1513*, dans *Bulletin historique et philologique des travaux historiques et scientifiques*, nos 1-2, 1895, p. 98-134.

²¹ Il était notamment chargé de convaincre le pape d'élever Louis de Gorrevod au cardinalat, ce qui n'advint qu'en 1530.

²² LILLE, ADN, B 18857, n° 30546, lettre du 29 janvier 1513, adressée à Marguerite d'Autriche. C'est à ce jour la seule des 21 lettres à être restée inédite.

²³ Lettre de Jérôme Artolbius à Érasme, de Besançon, le 22 juillet 1528. ÉRASME, *Opus epistolarum*, éd. P. S. ALLEN, H. M. ALLEN, t. 7, 1527-1528, Oxford, 1928, p. 420-421, ep. 2012.

3. La commande artistique de Ferry Carondelet à Montbenoît

Non seulement Ferry Carondelet, mais aussi son père et ses frères, se signalèrent par une commande artistique remarquable²⁴. Toutefois, pour les historiens de l'art, le nom de l'archidiacre bisontin reste attaché à deux chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne : le portrait que Sebastiano del Piombo fit de lui à Rome²⁵ et un retable de la Vierge par Fra Bartolomeo et Mariotto Albertinelli, partagé aujourd'hui entre la cathédrale Saint-Jean de Besançon et la Staatsgalerie de Stuttgart (fig. 1)²⁶. Ce retable fut, autour de 1518, la première œuvre importante de la Renaissance italienne à entrer dans le comté, où il fut très admiré et copié²⁷. Dans la cathédrale Saint-Étienne, Carondelet l'installa dans une chapelle restaurée à ses frais, disparue lors de la démolition de la cathédrale au XVII^e siècle.

Mais la première création *in situ* de la Renaissance comtoise fut certainement le chœur de l'abbaye de Montbenoît (fig. 2). Dès 1511, Jules II proposa à Carondelet le siège abbatial de cet établissement proche de la Suisse²⁸ mais, pour une raison inconnue, Jean de La Palud obtint le bénéfice et Carondelet n'en prit possession qu'à sa mort, en 1515²⁹. Le nouvel abbé s'employa à restaurer l'église à partir de 1522 environ jusqu'à son décès. De nombreux millésimes, inscrits en divers endroits de l'édifice, permettent d'apprécier l'avancement du chantier et son phasage précis est en cours de réalisation. Dans les lignes qui suivent, mon propos sera de déterminer d'où Carondelet fit venir les artistes qui travaillèrent à l'abbaye et quel « mécène » il fut pour elle.

Par chance, le chœur est précisément daté et signé sur les deux clefs pendantes du côté de la nef : « PE[trus] BUYENS FACIEBAT » (fig. 3) et « A[nno] 1525 K[a]L[endas] MARTII » (calendes de mars 1525, soit le 1^{er} mars 1526 n. s.³⁰). Ce Petrus Buyens est identifié à l'un des maîtres chargés de la réception des travaux de

²⁴ Voir la mise au point récente de P.-G. GIRAULT, Les Carondelet : ascension sociale, commande artistique et construction lignagère entre Bresse, Franche-Comté et Pays-Bas (XV^e-XVIII^e siècle), dans *La noblesse des marches, de Bourgogne et d'ailleurs au temps de Marguerite d'Autriche (XV^e-XVI^e siècle)*, dir. S. FOURCADE, D. LE PAGE, J. PAVIOT, *Annales de Bourgogne*, t. 89/3-4, 2017, p. 33-56.

²⁵ Bibliographie complète dans le catalogue d'exposition *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, éd. C. STRINATI, B. W. LINDEMANN, Milan, 2008, p. 137.

²⁶ Bibliographie complète dans le catalogue d'exposition *Fra Bartolomeo. The Divine Renaissance*, éd. A. ELEN, C. FISCHER, Rotterdam, 2016, p. 220.

²⁷ De nombreuses copies ont été recensées de façon non exhaustive : A. CASTAN, La physionomie primitive du retable de Fra Bartolomeo à la cathédrale de Besançon, dans *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 6^e sér., t. 3, 1889, p. 317-325.

²⁸ LILLE, ADN, B 18853, n° 30156, lettre du 16 juillet 1511 adressée à Marguerite d'Autriche.

²⁹ D. COENEN, Carondelet, Ferry, dans *Nouvelle biographie nationale*, t. 3, Bruxelles, 1994, p. 79.

³⁰ En 1897, Jules Gauthier déchiffra « Badius » à la place de « Buyens » et cette erreur est constamment répétée dans la courte bibliographie sur Montbenoît : J. GAUTHIER, L'église abbatiale de Montbenoît (Doubs). Son créateur, son architecte, ses sculpteurs (1520-1528), dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1897, p. 236-247.

Conrad Meit à Brou, le 5 août 1531 : *magistros Franciscum de Toiria, Hispanum, habitatorem Montisbenedicti, patrie comitatus Burgundie, prope castrum Jovis, et Petrum Vienze de Antwerpia, patrie Flandrie, magistros expertos in arte menuiserie et ymaginarie*³¹. Le fait que Montbenoît soit explicitement cité comme lieu de résidence de Francesco de Toiria laisse peu de doute quant à l'identification de ce Vienze comme Buyens et, probablement, à une collaboration entre ces deux « experts en menuiserie et imagerie », un Brabançon et un Espagnol. L'existence de transferts entre les Pays-Bas et la péninsule Ibérique au début du XVI^e siècle est confirmée par des travaux récents, sans que l'on puisse en saisir encore toute la richesse³². Le travail conjoint de ces deux maîtres n'est donc pas si étonnant qu'il pourrait paraître à première vue.

Avant même la mise en relation des inscriptions lapidaires et des archives³³, les érudits comtois se sont plu à comparer le chœur de Montbenoît avec le monastère de Brou (actuel quartier de Bourg-en-Bresse). Son édification contemporaine, par des maîtres brabançons, à seulement 150 kilomètres de là, suggérait que Carondelet y alla directement chercher Buyens³⁴. Cette assertion ne repose que sur la concordance des dates et sur l'origine de l'un des maîtres. Il est néanmoins peu vraisemblable que Buyens travailla à Brou étant donné qu'il eut à en juger une partie des travaux. L'inimitié qui régnait entre Conrad Meit et Lodewijk Van Boghem rendait nécessaire la prudence de faire appel à des experts neutres, qui ne travaillèrent sous les ordres d'aucun des deux maîtres³⁵. Finalement, l'hypothèse que Carondelet choisit ses maîtres à Brou repose sur l'idée que les maîtres d'œuvre se déplaçaient peu et que l'on profitait de faire appel à eux lorsqu'ils se trouvaient par bonheur à proximité³⁶.

La comparaison des formes architecturales ne convainc pas davantage. Le fait que le parti général des deux édifices soit complètement différent n'est pas un argument décisif en soi, mais les voûtes, leurs supports et leurs réseaux, les modénatures des nervures, les réseaux des fenêtres montrent bien que le chœur de Buyens ne doit rien à celui de Van Boghem. Le chœur de Montbenoît peut en

³¹ LILLE, ADN, B 459, n° 2268, cité dans M. BRUCHET, *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*, Lille, 1927, p. 428.

³² Voir, parmi ses travaux sur le sujet, K. DE JONGE, Une autre conception des ordres : les colonnes à fûts ornés du recueil de Madrid, dans *Annali di Architettura*, t. 23, 2011, p. 73-92.

³³ Par M. GRANDJEAN, Remarques sur le Renouveau flamboyant et la Renaissance dans l'architecture entre Saône et Alpes, dans *La Renaissance en Savoie. Les arts au temps du duc Charles II (1504-1553)*, éd. M. NATALE, F. ELSIG, Genève, 2002, p. 35-36.

³⁴ Notamment GAUTHIER, L'église abbatiale de Montbenoît, p. 237. JACQUEMART, *Architectures comtoises*, p. 19 et GRANDJEAN, Remarques sur le Renouveau flamboyant, p. 35 se montrent plus réservés sur les liens stylistiques entre les deux édifices.

³⁵ BRUCHET, *Marguerite d'Autriche*, p. 173-174.

³⁶ Voir en dernier lieu et pour les Pays-Bas *The Low Countries at the Crossroads. Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern (1480-1680)*, éd. K. A. OTTENHEYM, K. DE JONGE, Turnhout, 2013.

revanche être facilement comparé à de nombreux monuments brabançons et flamands contemporains dont plusieurs ont pour auteur Rombout II Keldermans : la chapelle de l'hôtel de ville de Gand, le Markiezenhof de Bergen op Zoom ou encore le palais de Marguerite d'Autriche à Malines³⁷. On reconnaît à Montbenoît les mêmes voûtes losangées, les clefs pendantes circulaires aux intersections (fig. 4), mais avec une sobriété marquée dans la mise en œuvre : les piles insérées dans les murs sont de section circulaire et non richement fasciculées comme à Brou ou à Gand ; les voûtes reposent sur un chapiteau qui certes enrichit visuellement l'architecture, mais évite aussi la solution virtuose de la pénétration des voûtes dans les piles. Ces simplifications notables – imputables à des restrictions financières ? – contrastent avec le parti architectural ambitieux consistant à couvrir un chœur d'une large voûte réticulée, solution encore rare dans les Pays-Bas avant 1540 et que l'on rencontre surtout dans les chapelles, petits espace propices à l'expérimentation³⁸.

Dans ce chœur d'architecture gothique, le mobilier et la petite architecture se trouvent être tout à fait dans le goût à l'antique en vogue au début du XVI^e siècle (fig. 5). Les ordres antiques, les dauphins et les acanthes se déploient allègrement sur les stalles, l'encadrement architecturé du siège abbatial, sur le lavabo et jusque sur les chapiteaux du chœur. L'élosion presque totale de tout ornement gothique est remarquable pour le milieu des années 1520, bien que, sans surprise, les structures traditionnelles subsistent fortement dans ce mobilier, notamment les stalles. On note à Montbenoît un amour profond du « gothique de la Renaissance », moment artistique où les deux « manières » se juxtaposent, s'insèrent, se répondent, dans des jeux complexes dont le seul but est la plus grande richesse et le plus grand foisonnement possibles³⁹.

Exactement au moment de la reconstruction de Montbenoît, Guillaume de Croÿ, seigneur de Chièvres, faisait sortir de terre le château et le monastère cistercien d'Heverlee (Louvain), aujourd'hui en grande partie détruits. L'édification de l'église revint à Rombout II Keldermans et les tombeaux de la famille à Jean Mone⁴⁰. Grâce à de nombreuses descriptions et au tombeau de l'archevêque Guillaume de Croÿ subsistant au monastère capucin d'Enguien (Belgique), on peut

³⁷ Pour ces trois monuments, voir *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, éd. J. H. MOSSELVELD, La Haye, 1987, p. 111-123, 135-141, 142-146 ; pour le palais malinois, K. DE JONGE, The principal Residences in Mechelen. The Court of Cambrai and the Court of Savoy, dans *Women of Distinction. Margaret of York and Margaret of Austria*, éd. D. EICHBERGER, Turnhout, 2005, p. 57-66.

³⁸ COOMANS, L'apogée du gothique, p. 71.

³⁹ KAVALER, *Renaissance gothic*, p. 47-55, 242-257.

⁴⁰ Dans l'abondante bibliographie, voir la mise au point de K. DE JONGE, Les fondations funéraires de la haute noblesse des Pays-Bas dans la première moitié du XVI^e siècle, dans *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 11 au 14 juin 1996*, éd. J. GUILLAUME, Paris, 2005, p. 126-129.

comparer les deux chantiers d'Heverlee et de Montbenoît, où un chœur gothique abrite un mobilier au fait de l'art à l'antique. De ce point de vue, Montbenoît est une des constructions absolument novatrices des Pays-Bas. Pour mener à bien ces travaux, Carondelet fit appel à des artistes actifs dans cette région, en qui il avait confiance et qui répondaient aux goûts curiaux de son temps.

4. Buyens, un maître remarquable

Ferry Carondelet rechercha un maître d'un niveau presque équivalent à un Keldermans ou à un Wagemakere. Les compétences techniques de Buyens devaient être multiples, quoique les mots pour le dire nous paraissent aujourd'hui d'un flou extrême. « Menuiserie et imagerie » se rapportent selon toute vraisemblance à la sculpture, en bois et en pierre, un domaine où il devait exceller, sans être l'équivalent de Meit⁴¹. On connaît Buyens par une troisième mention d'archives : à Lyon, en 1533, il travailla à l'entrée d'Éléonore d'Autriche et se fit alors qualifier de « maître peintre et tailleur d'images⁴² ». Il n'est pas fait mention des mêmes compétences selon le contexte de ses interventions et, en tout cas, aucune ne signale qu'il fût maître-maçon, la voie royale menant à l'architecture, celle que suivit Van Boghem⁴³. Mais cela n'exclut en rien ses compétences de chef de chantier et d'architecte⁴⁴. La signature du chœur, en latin qui plus est, prouve que Buyens avait une forte conscience de sa valeur, d'homme lettré, formé aux arts libéraux et notamment à la géométrie. Pour des maîtres-maçons comme Rombout II Keldermans, Domien de Wagemakere ou Lodewijk Van Boghem, la reconnaissance de leurs compétences dans ce dernier domaine était le moyen de s'extraire des arts mécaniques et de monter les échelons de la société, suivant un parcours qui pouvait aller jusqu'à l'anoblissement⁴⁵. Si les « architectes » de ce moment charnière n'étaient pas passés par toutes les étapes du *trivium* et du *quadrivium*, tant s'en faut, ils n'en recevaient pas moins une éducation très soignée leur permettant d'échanger presque sur un pied d'égalité avec leurs commanditaires⁴⁶. La connaissance des nouvelles formes à l'antique joua parallèlement un rôle important

⁴¹ C. CHÉDEAU, Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en France et en Bourgogne aux XV^e et XVI^e siècles, dans *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, éd. F. JOUBERT, A. PRACHE, Paris, 1999, p. 487-499, surtout p. 488-490.

⁴² N. RONDOT, *Les peintres de Lyon, du quatorzième au dix-huitième siècle*, Paris, 1888, p. 86.

⁴³ Van Boghem venait d'une famille de tailleurs de pierre. Il mena, tout comme son père Lieven, une grande carrière de marchand de pierre, même si ses compétences techniques de maître-maçon ne font aucun doute, étant donné qu'il fut nommé expert sur de nombreux chantiers, en plus de ceux qu'il dirigea lui-même à Brou et Bruxelles. M. HURX, *Architect en aannemer. De opkomst van de bouwmarkt in de Nederlanden (1350-1530)*, Nimègue, 2012, p. 192-200.

⁴⁴ Des sources nombreuses mais allusives attestent que des sculpteurs étaient architectes (*Ibid.*, p. 39-54).

⁴⁵ Rombout II Keldermans fut anobli en 1531. Sur le rôle de la géométrie dans la reconnaissance de l'architecture comme activité intellectuelle, voir K. DE JONGE, The Court Architect as Artist in the Southern Low Countries, 1520-1560, dans *Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands*, éd. P. H. CHAPMAN, J. WOODALL, Zwolle, 2010, p. 111-135, surtout p. 117-121.

⁴⁶ HURX, *Architect en aannemer*, p. 209-213.

dans ce phénomène d'émancipation⁴⁷. Il est ainsi extrêmement probable que Buyens était capable de dessiner à la manière « antique » et « moderne » avec la même aisance – à l'image de Van Boghem⁴⁸ – et que cette raison supplémentaire convainquit Carondelet de l'engager.

Si Buyens put puiser des formes à l'antique dans une version latine ou italienne de Vitruve telle que l'édition de Cesariano de 1521, le *Medidas del romano* de Diego de Sagredo ne fut publié qu'en 1526, année où les travaux du chœur s'achevèrent. Parmi les sources les plus probables de Buyens, on trouve sans aucun doute les réalisations contemporaines de Jean Mone, comme le suggère l'emploi des colonnes gainées et ornées de rinceaux, un des motifs que le maître affectionnait le plus⁴⁹. L'analyse actuellement en cours du répertoire ornemental du chœur devrait faire la lumière sur les sources employées par les deux maîtres, le Brabançon et l'Espagnol. Contentons-nous de remarquer qu'elles étaient alors d'une grande actualité et que Buyens devait être l'un des maîtres les plus « modernes » des Pays-Bas⁵⁰. Il put également travailler à la chapelle bisontine des Carondelet, même si rien ne permet de le prouver.

5. Brou et la Franche-Comté

Pour les raisons évoquées ci-dessus, Brou est perçu de longue date comme le médiateur de la Renaissance vers le comté de Bourgogne. La chapelle et le clocher projetés par Antoine de Montecuto à l'abbaye Saint-Vincent de Besançon auraient aussi subi son « influence » (fig. 6). Mais cela est-il si sûr ? Montecuto, sur qui on dispose de peu d'informations, fut le chapelain et exécuteur testamentaire de Marguerite d'Autriche, abbé de Saint-Vincent de 1520 à sa mort, en 1532. Les travaux qu'il commanda dans son abbaye sont pour le moment mal datés, mais se situent entre deux dates précises. Une inscription à la base du clocher datait le début du chantier de 1521⁵¹. La chapelle, consacrée à Notre-Dame de Pitié, devait être achevée au 30 avril 1530, puisqu'une messe quotidienne y était fondée par

⁴⁷ DE JONGE, *The Court Architect*, p. 112-115, a montré que l'emploi du mot « artiste » pour des sculpteurs comme Jean Mone ou Bartolomé Ordóñez était une reconnaissance de leur maîtrise des formes à l'antique.

⁴⁸ L. CIAVALDINI-RIVIÈRE, *Aux premières heures du monastère de Brou. Un architecte, une reine, un livre*, Paris, 2014, p. 193-199 et s.

⁴⁹ K. DE JONGE, *Antique et moderne. La colonne à fût orné dans l'architecture de la Renaissance*, dans *Le génie du lieu. La réception du langage classique en Europe (1540-1650). Sélection, interprétation, invention. Actes des sixièmes rencontres d'architecture européenne 11-13 juin 2009*, éd. M. CHATENET, J. GUILLAUME, C. MIGNOT, Paris, 2013, p. 131-152, surtout p. 135-138.

⁵⁰ En complément de la bibliographie mentionnée ici sur les mutations de l'« architecte » au début du XVI^e siècle, voir aussi, récemment, HURX, *Architect en aannemer*, p. 50-54 ; K. OTTENHEYM, K. DE JONGE, Introduction, dans *The Low Countries*, p. 3-13.

⁵¹ J. GAUTHIER, *L'abbaye de Saint-Vincent de Besançon : son église, ses monuments et leur histoire*, Besançon, 1902, p. 6.

l'abbé et que l'autel était dit « nouvellement construit⁵² ». Une superbe *Pietà* de Conrad Meit, conservée depuis la Révolution à la cathédrale Saint-Jean, en ornait l'autel⁵³. Montecuto connaissait naturellement Meit, étant chargé de surveiller le chantier de Brou, où il fut enterré⁵⁴. Les liens de Montecuto et Meit avec le monastère bressan confortèrent l'historiographie comtoise dans l'idée que le clocher et le portail adjacent menant aux bâtiments conventuels, attribué avec vraisemblance à la même phase de chantier, étaient des émules de « l'art décadent de Brou⁵⁵ ».

Le clocher de Saint-Vincent, peut-être le plus haut de la ville au XVI^e siècle, fut amputé de sa flèche lors d'un orage en 1645. Un dessin assez précis de dom Gabriel Bucelin (1665) représente en entier la haute baie aujourd'hui amputée. On voit également au-dessus une galerie flamboyante et encore un étage de baies à la base de la flèche disparue et remplacée par un dôme à l'impériale⁵⁶. Le clocher fut peut-être rabaissé à son niveau actuel à la Révolution française, lorsqu'une manufacture horlogère s'installa dans l'église⁵⁷.

Comme à Montbenoît, un examen attentif du bâti ne confirme aucun transfert artistique depuis Brou. Le clocher, en grand appareil de pierres de Chailluz, extrêmement massif et austère, rappelle plutôt les clochers gothiques flamboyants comtois, notamment celui de Poligny et ceux, un peu plus tardifs, de Dole et d'Arbois, où seuls des larmiers scandent les façades. La seule baie de la chapelle a un ébrasement droit et sans moulure, de la plus grande austérité possible. Les puissantes archivoltas protégeant l'arc de la pluie ne sont pas spécifiques à la Franche-Comté, mais ils sont à ce point omniprésents dans l'architecture flamboyante de la province qu'ils en deviennent presque un caractère, comme à l'église des Carmes voisine⁵⁸. Le départ des grandes baies au sommet du clocher comporte des colonnes torsadées dans l'ébrasement, à l'instar de nombreux

⁵² BESANÇON, Archives départementales du Doubs (= ADD), 1 H 11, p. 118.

⁵³ Voir la notice de ce groupe sculpté dans le catalogue *Conrad Meit. Bildhauer der Renaissance, « desgleichen ich kein gesehen... »*, éd. R. EIKELMANN, J. L. BURK, Munich, 2006, p. 138-140.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁵ R. TOURNIER, *L'architecture de la Renaissance et la formation du classicisme en Franche-Comté*, Paris, 1964, p. 15. GAUTHIER, *L'abbaye de Saint-Vincent*, p. 6-7 émet en outre l'hypothèse que les maîtres-verriers devaient aussi venir de Brou.

⁵⁶ Sans titre, STUTTGART, Württembergische Landesbibliothek, ms. HBV 15a, fol. 277r. Voir d'autres vues concordantes dans *Plans et vues de Besançon. Implantation et évolution de la ville jusqu'à la Révolution*, éd. P. CHAUVE, Besançon, 2004.

⁵⁷ BESANÇON, ADD, Q 476. L'architecte Colombot parvint à empêcher la destruction du clocher en avril 1797. Il n'est question néanmoins que des charpentes du clocher dans sa lettre.

⁵⁸ PÉGEOT, *L'architecture gothique flamboyante*, note que ce sont presque les seuls motifs décoratifs à Saint-Hippolyte de Poligny (Jura) (t. 1, p. 97) et signale les archivoltas du chevet de Saint-Hilaire de Pesmes (Haute-Saône) comme des motifs récurrents de l'architecture comtoise (t. 1, p. 274).

exemples du comté dans les années 1520⁵⁹. Le portail, loin de ressembler à un Brou miniature, s'apparenterait, si on lui restituait les éléments disparus, aux portails occidentaux de l'église Notre-Dame de Gray, dont il est contemporain (fig. 7). Il est clair que Montecuto fit réaliser le clocher et le portail par des maîtres-maçons locaux qui n'avaient pas le moindre contact avec Brou. Montecuto devait considérer la *Pietà* comme le chef-d'œuvre de sa chapelle et fit appel pour elle à un grand maître. On peut se demander *a contrario* s'il ne délégua pas à un vicaire le choix des maîtres-maçons, n'ayant certainement jamais résidé dans son abbaye.

Il est ainsi permis de penser, à travers les exemples de Montbenoît et Besançon (et dans l'état de nos connaissances), que la Franche-Comté ne s'intéressa au monastère de Brou que pour Meit, qui travailla aussi pour Marguerite de Luxembourg à la sépulture de son fils Philibert de Chalon aux cordeliers de Lons-le-Saunier⁶⁰. L'architecture de Brou, expressément conçue pour des personnages de rang princier, ne trouva même pas d'écho apparent dans les grands chantiers contemporains de la noblesse comtoise qui alla chercher ailleurs ses sources d'inspiration et ses maîtres-maçons⁶¹.

6. Ferry Carondelet : profil d'un mécène

Ce que l'on appelle « mécénat » n'est pas une pratique intangible, elle s'enracine dans un contexte culturel spécifique. Synonyme de dépense dans le domaine artistique, le mécénat ne pouvait exister au XVI^e siècle, dans la mesure où la prodigalité d'un prince s'épanchait indifféremment dans l'« art », l'« artisanat », la fondation de messes, l'achat d'objets précieux, les *naturalia*, les chevaux, etc. Pour désigner ces dépenses, les hommes du XVI^e siècle disposaient d'un vocabulaire précis, étudié ces dernières années pour la péninsule italienne, mais pas encore semble-t-il pour les Pays-Bas⁶². Il est ainsi difficile de déterminer dans quelle mesure les notions de « libéralité », de « magnificence » ou de « splendeur » pouvaient s'appliquer à Marguerite d'Autriche et à son entourage. La légitimité

⁵⁹ À vrai dire, essentiellement dans l'architecture civile, qui n'a toujours pas reçu l'étude qu'elle mérite. Voir les hôtels particuliers de Vesoul, les cheminées du château de Valleriois-le-Bois (Haute-Saône), la maison Mareschal de Besançon (sur cette dernière, voir C. ROUSSEL, *Besançon et ses demeures du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Lyon, 2013, p. 98).

⁶⁰ EIKELMANN, *Conrad Meit*, p. 52-55, 142-144 ; C. CHÉDEAU, L'œuvre de Conrat Meit en Franche-Comté : les tombeaux des Chalon dans l'église des Cordeliers de Lons-le-Saunier, dans *La Franche-Comté et les anciens Pays-Bas, XIII^e-XVIII^e siècles*, t. 1, *Aspects politiques, diplomatiques, religieux et artistiques*, éd. L. DELOBETTE, P. DELSALLE, Besançon, 2009, p. 429-447.

⁶¹ M. HÖRSCH, *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507-1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse*, Bruxelles, 1994, p. 172-176. Même aux Pays-Bas, l'architecture de Brou ne trouva aucun écho dans le domaine religieux (*Ibid.*, p. 176-178). Sur les chantiers flamboyants de la noblesse comtoise et leurs sources formelles, voir PÉGEOT, *L'architecture gothique flamboyante*, t. 1, p. 122-126, 158-167, 179-186.

⁶² G. GUERZONI, *Apollon et Vulcain. Les marchés artistiques en Italie, 1400-1700*, Dijon, 2001, p. 133-166.

même d'un mécénat somptueux pour un prince chrétien fait débat au début du règne de Charles Quint⁶³.

De nombreuses études documentent des commanditaires particuliers. Les souverains ont été les premiers à retenir l'attention, en raison d'activités artistiques intensément déployées et de la conservation des papiers des Maisons princières dans les archives d'État. Ainsi, les cas de Marguerite d'Autriche⁶⁴ et de Marie de Hongrie⁶⁵ ont été bien approchés, mais une étude d'ensemble sur Charles Quint manque toujours, pour autant qu'elle soit réalisable. Parmi les grands hommes d'État et hauts prélats, seuls Philippe de Bourgogne⁶⁶ et les Granvelle⁶⁷ paraissent avoir fait l'objet de recherches systématiques. On dispose davantage d'études ciblées sur les commandes picturales, musicales et surtout résidentielles. Voilà qui ne nous offre qu'une vue très partielle des pratiques de commandes artistiques aux anciens Pays-Bas au XVI^e siècle.

On s'aperçoit en outre que le début de ce siècle reste la période la moins bien considérée, contrairement au milieu du siècle, lorsque les études humanistes et le goût de l'antique s'implantèrent aux Pays-Bas⁶⁸. L'un des candidats idéaux pour une recherche sur le mécénat des années 1500-1530 serait Jérôme de Busleyden, homme d'un rang comparable à Ferry Carondelet, conseiller au Grand Conseil de Malines, fin lettré, ami d'Érasme, proche des artistes de la cour⁶⁹, fondateur par son testament du Collège trilingue de Louvain⁷⁰. Son palais de Malines était un des plus vastes et riches de la ville, il a longtemps été perçu comme une construction avant-coureuse de la Renaissance aux Pays-Bas, avec ses peintures mythologiques⁷¹.

⁶³ F. CHECA CREMADES, La symbolique impériale à travers les arts plastiques, dans *Charles Quint (1500-1558). L'empereur et son temps*, éd. H. SOLY, Anvers, 2000, p. 477-499.

⁶⁴ Pour ses collections, voir D. EICHBERGER, *Leben mit Kunst, wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, 2002.

⁶⁵ *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas. Actes du colloque tenu au Musée royal de Mariemont les 11 et 12 novembre 2005*, éd. B. FEDERINOV, G. DOCQUIER, Morlanwelz, 2008.

⁶⁶ J. STERK, *Philips van Bourgondië (1465-1524), bisschop van Utrecht als protagonist van de Renaissance. Zijn leven en maecnaat*, Zutphen, 1980.

⁶⁷ La bibliographie est pléthorique. Voir les colloques *Les Granvelle et l'Italie au XVI^e siècle. Le mécénat d'une famille*, éd. J. BRUNET, G. TOSCANO, Besançon, 1996; *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, éd. K. DE JONGE, G. JANSSENS, Louvain, 2000; *Les Granvelle au cœur de la Renaissance. Colloque tenu à Besançon du 16 au 18 novembre 2017*, à paraître.

⁶⁸ C. BANZ, *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559-1621) und Isabella (1566-1633)*, Berlin, 2000.

⁶⁹ Il participe à un dîner avec Bernard van Orley et Albrecht Dürer à Malines en 1520. ALBRECHT DÜRER, *Journal de voyage aux Pays-Bas*, éd. M. HEWAK, S. HUGUE, Paris, 2009, p. 41.

⁷⁰ Voir surtout DE VOCHT, *Jerome de Busleyden, et Erasmus' droom. Het Leuvense Collegium Trilingue 1517-1797*, éd. J. PAPY, Louvain, 2017.

⁷¹ D. ROGGEN, De humanist Busleyden en de oorspong van het italianisme in de Nederlandse kunst, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. 13, 1951, p. 127-152. Cette position est aujourd'hui remise en cause. Rien n'indique non plus que les peintures murales de l'hôtel furent bien commandées par Jérôme de Busleyden.

Par ses préoccupations intellectuelles, il s'approcha de la figure bien caractérisée du mécène (dont le cardinal de Granvelle fournit le paradigme) et se détacha du « vivre noblement » qui caractérisait la commande artistique du XV^e siècle⁷².

Ces prolegomènes posés, tentons de dresser un portrait de Ferry Carondelet comme mécène. Docteur en droit, issu de la noblesse de robe, il reçut une éducation soignée. Le nombre important d'inscriptions latines aux tournures ampoulées, dont il est sans aucun doute l'auteur, dans le chœur de Montbenoît (sur le siège abbatial, le jubé, le lavabo, le cénotaphe du seigneur de Joux, le curieux monument à Parnette Mesnier, etc.) montre qu'il se piquait de latinité et d'érudition. Son intérêt pour les lettres et peut-être les études bibliques est confirmé par sa correspondance avec Busleyden et surtout Érasme⁷³. Carondelet proposa au grand humaniste de s'installer à Besançon et ce dernier vint spécialement lui rendre visite depuis Bâle en 1524⁷⁴. Dans sa commande artistique somptueuse et par sa familiarité avec les savants et les lettrés, Carondelet s'apparente aux cardinaux du XVI^e siècle, tels les Tournon, Du Bellay et Granvelle. Enfin, pour compléter son horizon culturel, rappelons qu'il vécut la plus grande partie de sa vie aux Pays-Bas et qu'il fit au moins deux séjours dans la péninsule italienne, dont l'un dura près de trois ans.

Le choix de la manière « à l'antique » à Montbenoît résulta probablement d'une intrication de motifs à la fois personnels et familiaux. Tout d'abord, il paraît intimement lié à l'appartenance de Carondelet aux milieux humanistes et à son statut d'homme d'Église. Les belles citations en capitales romaines auraient été mal adaptées à un décor entièrement gothique : le choix de l'antique s'imposait pour convaincre le visiteur de l'abbaye que ces formules latines n'étaient pas le fait d'un de ces « barbares » tant fustigés par Érasme. Sa dignité de prélat (même laïque) a aussi pu le conduire à la Renaissance. Carondelet se rendit dans la péninsule Italienne auprès de Jules II et obtint vraisemblablement directement de lui le siège de Montbenoît. Pour ce dignitaire ecclésiastique, emprunter les formes à l'antique serait une manière de signaler son attachement à Rome⁷⁵. À travers le chœur de l'abbaye, il donnait l'image d'un fin connaisseur de ce que l'Antiquité offrait de plus raffiné aux hommes modernes, sa langue et son art, qu'il avait goûtés

⁷² J. C. WILSON, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, University Park, 1998, p. 41-84.

⁷³ Busleyden et Érasme participaient d'un milieu intellectuel constitué autour de l'Université de Louvain : L. JARDINE, *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print*, Princeton-Oxford, 2015, 1^{re} éd., 1993, p. 11-14. Même si rien ne prouve que Ferry Carondelet y étudia ou eut des liens quelconques avec elle, il est certain que son frère Jean y fut attaché. En tant que prévôt de Saint-Donat de Bruges, il légua par testament une forte somme pour l'augmentation du collège Saint-Donat.

⁷⁴ ÉRASME, *Opus epistolarum*, éd. P. S. ALLEN, H. M. ALLEN, t. 6, 1525-1527, Oxford, 1924, p. 167, ep. 1610.

⁷⁵ BARDATI, *Hommes du roi*, p. 129-132 le montre à propos d'Antoine Duprat et de l'usage qu'il fit de l'arc de triomphe.

non seulement auprès des humanistes, mais aussi directement dans la Ville Éternelle, auprès du souverain pontife. Comme cela a été montré dans le domaine du collectionnisme, l'art n'est ici plus seulement un moyen de faire étalage de ses richesses, mais de faire connaître ses goûts personnels et ses ambitions intellectuelles⁷⁶.

Ces choix en partie personnels distinguaient Carondelet de la vieille noblesse comtoise qui se contentait fort bien dans ses fondations religieuses du gothique flamboyant traditionnel. Ainsi, à l'époque où Carondelet faisait sortir de terre le chœur de Montbenoît, les Chalon faisaient construire leur somptueuse chapelle flamboyante dans l'église Saint-Germain de Mièges (Jura)⁷⁷. Or, les premières manifestations de la Renaissance aux Pays-Bas se situaient, comme on l'a vu, dans l'entourage princier et furent généralement le fait de la noblesse⁷⁸. Le choix de la Renaissance put être aussi un moyen pour Carondelet de légitimer la récente noblesse de sa famille. Si ses travaux somptueux à Montbenoît étalent son « vivre noblement », l'usage du vocabulaire à l'antique consacre paradoxalement ce statut social, à l'opposé des usages en vigueur dans la province : ce chœur, finalement plus adapté au climat citadin des contrées du nord qu'au Jura comtois, put fort bien apparaître comme une œuvre d'un goût douteux. Fut-ce un manque de « sens pratique », au sens où l'emploie Pierre Bourdieu, ou une affirmation de soi délibérée ? La seconde solution semble la plus probante. Une décennie plus tard, le palais Granvelle de Besançon s'éleva dans le même dessein et avec des moyens similaires, et ces démonstrations architecturales un peu ostentatoires de deux parvenus restèrent sans réelle descendance en Franche-Comté⁷⁹.

Observe-t-on avec Ferry Carondelet un changement dans les pratiques de commande artistique, entre fin du Moyen Âge et première Modernité ? Il est généralement admis que le commanditaire médiéval chargeait un artisan de créer un ouvrage sans lui laisser la moindre marge de manœuvre, tandis que l'artiste moderne avait toute latitude de laisser libre cours à son imagination (à l'exemple de Michel-Ange œuvrant à la chapelle Sixtine)⁸⁰. Cette dichotomie peut être dépassée lorsque l'on sait que les commanditaires médiévaux faisaient venir parfois de loin les artisans et les payaient cher, tandis que les mécènes modernes – même les plus fastueux – ne considéraient pas systématiquement le renom de l'artiste comme nécessaire au prestige de leur commande. Les situations de l'artiste et du commanditaire changèrent certes au cours du XVI^e siècle : l'artiste goûta davantage de liberté et gagna une dignité propre, tandis que le commanditaire

⁷⁶ K. POMIAN, Collections : une typologie historique, dans *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 9-22.

⁷⁷ PÉGEOT, *L'architecture gothique flamboyante*, t. 1, p. 147-167.

⁷⁸ COOMANS, L'apogée du gothique, p. 75-76.

⁷⁹ ROUSSEL, *Besançon et ses demeures*, p. 110, 123.

⁸⁰ F. JOUBERT, Introduction, dans *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècle)*, éd. ID., Paris, 2006, p. 7-13.

raffina ses goûts personnels exprimés dans sa collection ou sa commande. Mais cela ne se produisit que très progressivement. Carondelet et Montecuto attachèrent un grand prix à la main de certains artistes (Fra Bartolomeo et Meit), mais pratiquèrent par ailleurs ce que Flaminia Bardati appelle un mécénat « indifférent » dans leur commande architecturale. La chercheuse italienne n'entend pas par là qu'ils étaient indifférents au résultat final, mais que la renommée de l'artiste et les prétentions spécifiquement artistiques de l'œuvre ne les intéressaient pas grandement⁸¹. Cette attitude est généralement attribuée au commanditaire médiéval, mais il est presque certain qu'elle se poursuit à l'époque moderne. À Montbenoît, Carondelet ne cherchait probablement pas à se faire valoir par un maître particulier, il ne cherchait en lui que ses compétences techniques. Inversement, l'artiste pouvait clamer son aspiration ou son accession à un nouveau statut social sans disposer de plus de liberté créatrice que par le passé.

Sous le principat de Marguerite d'Autriche dans le comté de Bourgogne, aucune personnalité comparable à Carondelet ou Montecuto n'émerge. Leur rôle à l'époque du gothique de la Renaissance est inégalé par l'importance des œuvres qu'ils commandèrent et des artistes à qui ils firent appel. Si leur rôle dans les transferts artistiques dans les anciens Pays-Bas peut paraître paradoxal, puisque le comté de Bourgogne formait un ensemble politique cohérent avec les anciens Pays-Bas⁸², on voit que deux mécènes secondaires pouvaient participer pleinement à des échanges artistiques d'envergure européenne.

À partir des années 1530, le choix des formes à l'antique devint plus courant en Franche-Comté. Les réalisations, grandioses ou modestes, se multiplièrent. Certaines attendent encore une étude définitive, comme le palais Granvelle de Besançon, le château de Filain (Haute-Saône) ou le tombeau des Vaudrey à Bersaillin (Jura).

⁸¹ BARDATI, *Hommes du roi*, p. 107. Elle note aussi à propos des mêmes cardinaux leur recherche frénétique des meilleurs peintres pour des portraits ou des retables.

⁸² Si Carondelet devait se considérer lui-même comme Bourguignon, on voit que dans le domaine de la création artistique, il est nécessaire d'insérer une frontière entre comté de Bourgogne et duché de Brabant : « [L'historien de l'art] se reconnaît dans un discours de l'histoire de l'art qui accepte de distinguer le déplacement domestique de la circulation artistique ». DUBOIS, GUILLOUËT et VAN DEN BOSSCHE, *Le « déplacement »* comme problème, p. 20.



Fig. 1. FRA BARTOLOMEO, *Retable dit de la Vierge aux saints*, 1511-1512, BESANÇON, Cathédrale Saint-Jean © Cliché Matthieu Le Brech



Fig. 2 : *Vue du chœur*, vers 1522-1526, MONTBENOÎT, Ancienne abbaye Notre-Dame © Cliché Matthieu Le Brech



Fig. 3 : *Clef de voûte signée Buyens*, 1526, MONTBENOÎT, Ancienne abbaye Notre-Dame
© Cliché Amis de l'abbaye de Montbenoît



Fig. 4 : *Voûte du chœur*, vers 1526, MONTBENOÎT, Ancienne abbaye Notre-Dame © Cliché
Matthieu Le Brech



Fig. 5 : *Stalles du côté de l'Évangile (détail)*, vers 1525-1527,
MONTBENOÎT, Ancienne abbaye Notre-Dame © Cliché de l'auteur



Fig. 6 : *Clocher, chapelle de Notre-Dame de Pitié et porche*, vers 1520-1530,
BESANÇON, Ancienne abbaye Saint-Vincent
© Cliché de l'auteur

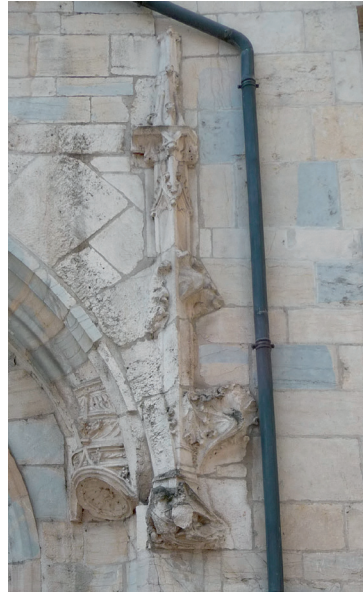


Fig. 7 : *Porche (détail)*, vers 1520-1530,
BESANÇON, Ancienne abbaye
Saint-Vincent
© Cliché de l'auteur