



**HAL**  
open science

# La commande artistique des frères Jean et Ferry Carondelet, prélats de la Renaissance

Nicolas Boffy

► **To cite this version:**

Nicolas Boffy. La commande artistique des frères Jean et Ferry Carondelet, prélats de la Renaissance. Histoire. Université de Lorraine, 2022. Français. NNT : 2022LORR0060 . tel-03797099

**HAL Id: tel-03797099**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03797099>**

Submitted on 4 Oct 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.



**UNIVERSITÉ  
DE LORRAINE**

**BIBLIOTHÈQUES  
UNIVERSITAIRES**

## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)  
*(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)*

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**THÈSE**

présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE**  
mention histoire de l'art

par **Nicolas BOFFY**

le 25 mars 2022 à Nancy

**LA COMMANDE ARTISTIQUE DES FRÈRES  
JEAN ET FERRY CARONDELET,  
PRÉLATS DE LA RENAISSANCE**

Volume 1 : TEXTE

**Membres du jury**

Président	M. Jean-Marie GUILLOUËT, professeur d'histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne-Franche-Comté (Dijon)
Directrice de thèse	Mme Daniela GALLO, professeure d'histoire de l'art moderne, Université de Lorraine (Nancy)
Rapporteuses	Mme Flaminia BARDATI, professore associato d'histoire de l'architecture, Université La Sapienza (Rome) Mme Krista DE JONGE, professeure d'histoire de l'architecture, Katholieke Universiteit Leuven (Louvain)
Examineur	M. Stefano SIMIZ, professeur d'histoire moderne, Université de Lorraine (Nancy)
Membre invité	M. Pierre CURIE, conservateur en chef du patrimoine, Musée Jacquemart-André (Paris)



**THÈSE**  
d'histoire de l'art

par **Nicolas BOFFY**

**LA COMMANDE ARTISTIQUE DES FRÈRES  
JEAN ET FERRY CARONDELET,  
PRÉLATS DE LA RENAISSANCE**

Volume 1 : TEXTE



## « TRÈS CHIERS ET BIEN AMÉS... »

*Je voudrais n'oublier aucun-e de ceux-celles qui ont rendu ce travail possible, du simple conseil donné sans y penser au soutien indéfectible.*

*En premier lieu, ce travail doit beaucoup à Daniela GALLO. Dès les premiers temps de ma recherche, son suivi rigoureux s'est révélé fécond, et ses encouragements m'ont conduit à bon port. Marc K. SCHURR et Stefano SIMIZ ont apporté autant de bienveillance que de fructueux conseils à nos échanges lors des comités de suivi individuel.*

*Le Centre de Recherche universitaire lorrain d'Histoire (EA 3945) et l'École doctorale Humanités nouvelles – Fernand Braudel ont soutenu financièrement les nombreux et indispensables voyages d'études que mon travail a nécessités.*

*Toute ma reconnaissance va aux membres du jury qui ont accepté de juger ce travail, Flaminia BARDATI, Pierre CURIE, Krista DE JONGE, Jean-Marie GUILLOÛT et Stefano SIMIZ. Les échanges que nous avons eus lors de la soutenance se sont révélés riches et féconds.*

*Que ce soit pour certaines recherches précises, des visites de réserves ou de sites, de nombreux chercheurs et conservateurs ont répondu à mes sollicitations : Flaminia BARDATI, Piet BERGHMANS, Véronique BÜCKEN, Chiara FRANCESCHINI, Pierre-Gilles GIRAULT, Stefaan GRIETEN, Johan GROOTAERS, Anette HOJER, Tania LEVY, Petra MACLOT, Isabelle MARCHESIN (rencontrée à Florence), Jan PAPY, Vivien PICHOT-MULLER, Martin SCHAWÉ, Joseph SHAIKEWITZ.*

*Mes échanges sur des sujets plus spécifiquement francs-comtois avec Pascal BRUNET, Christiane CLAERR-ROUSSEL, Romain COURRIER, Matthieu FANTONI et Jean-Pierre GAVIGNET m'ont donné pas mal de grain à moudre. Jean-Pierre m'a gentiment aidé à traduire plusieurs textes latins, Matthieu m'a notamment ouvert, à Besançon, la chapelle Saint-Nicolas et la sacristie de la cathédrale, et Romain m'a fait bénéficier (en plus de son relevé du tombeau de Dole) de ses fines observations sur la sculpture de notre région.*

*Krista DE JONGE s'est montrée d'un enthousiasme débordant pour mes recherches et découvertes. Elle a su aiguïser mon regard sur l'architecture par ses conseils, mais aussi par les visites enrichissantes que nous avons faites à Montbenoît, Dole et Pepingen.*

*J'ai bien sûr une pensée émue pour Catherine CHÉDEAU qui m'a tout appris de l'art de la Renaissance dès mon entrée à l'université. Elle a dirigé mes recherches de master, m'a offert de participer à mon premier colloque et m'a proposé mes premières vacances de chargé de cours. Elle s'intéressait de près à mon sujet et aurait voulu le voir arriver à son terme.*

*Un accueil agréable, des conseils utiles peuvent illuminer un séjour de recherches en bibliothèque ou en archives (par contraste, une mauvaise expérience m'a aussi démontré le contraire). Myriam COUR-DROUHARD à Besançon, Céline DE COTTIGNIES et Ludo VANDAMME à Bruges savent bien*

*créer ces conditions favorables. Christiane APERS, Maarten VAN DEN MOOTER et Pierre DEHOVE m'ont pour leur part offert leur aide à distance.*

*Marcel CAPOUILLEZ et Roger NOËL m'ont accueilli à Boussu et m'ont non seulement guidé sur le site du château, mais aussi facilité l'accès à l'église Saint-Géry. Bernard BRENIAUX m'a ouvert de secrètes portes à Notre-Dame de Dole, de même que Dirk DESMET et Éric POINSOT, qui m'ont en outre transmis de la documentation sur les cathédrales dont ils sont respectivement recteurs, à Bruges et à Besançon. Quant à Philippe LONGO et M. et Mme de LASTIC, ils ont eu la gentillesse de m'accueillir dans les châteaux dont ils sont propriétaires, respectivement à Vieilley et à Potelle.*

*Mes collègues de travail et amis, successivement à Luxeuil, Ronchamp et Besançon, ont égayé mes années de recherche : Stéphanie AUBEL, Jennifer CARMAGNAT, Thomas CHENAL, Rafaëlle COUDRAIS-DUHAMEL, Romain MATHIEU, Cathy MAUGER, Lisa MUCCIARELLI, Claudine MUNIER, Marie ROLLAND, Adrien SAGGESE, Florent WERGUET, Cécile CORDEBARD, Lise LEZENNEC et Naïs NOVAT. Ces trois dernières, de même que ma sœur Lydie, ont bien voulu relire plusieurs chapitres et les annexes avec leur précision coutumière pour les questions de style et de grammaire. Benjamin CATTIN a bien voulu traduire mon résumé en anglais.*

*Je ne saurais oublier mes deux dernières directrices, Morgane BLANT-BONIOU à Ronchamp et Marie-Laure BASSI à Besançon, qui m'ont spontanément proposé des facilités professionnelles pour l'achèvement du présent travail avec une sollicitude désintéressée.*

*Mickaël ZITO, passionné de bonne gastronomie et d'art italiens, m'a le premier confronté à un travail de thèse approfondi. Ses relectures et suggestions m'ont également été précieuses. Ce travail doit beaucoup à mon amitié avec Rebecca PERRUCHE. Nos échanges sur le labeur doctoral, les sciences humaines, l'état (lamentable) du monde en général et bien d'autres sujets encore ont nourri ce texte. Ses relectures soigneuses, doctes et inlassables ont largement contribué à la clarté des pages qui suivent.*

*Matthieu LE BRECH m'a toujours apporté son aide et m'a patiemment inculqué des rudiments avancés d'archéologie du bâti. Mais surtout, sa capacité de réflexion méthodique et scrupuleuse a été pour moi une véritable école. Son décès en août 2021 a été un choc horrible. Parmi les mille regrets qu'il laisse derrière lui, figure pour moi celui de ne pas le voir à mes côtés lors de ma soutenance.*

*Et je n'oublie pas Thomas SURANYI, récemment devenu spécialiste de Marguerite d'Autriche, qui m'a épaulé durant ces trois dernières années.*

*Enfin, mes parents Sylvie et Michel ont accompagné (et soigneusement relu) cette thèse. Ils m'ont surtout rendu toutes ces années d'études possibles par leur aide matérielle, leur soutien sans faille, leurs encouragements et leur écoute, parfois dans des moments difficiles.*

*À toutes et à tous, un grand, un immense MERCI !*



# TABLE DES MATIÈRES DU VOLUME 1

<b>LISTE DES ABRÉVIATIONS</b> .....	<b>7</b>
<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>9</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b> .....	<b>11</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE – « VIVRE NOBLEMENT » : L'IMPORTANCE D'UN RÉSEAU PERSONNEL</b> ....	<b>23</b>
INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE .....	25
CHAPITRE 1. LES DEMEURES DE JEAN CARONDELET .....	27
1.1. <i>L'hôtel dit de Palerme à Malines</i> .....	27
1.2. <i>L'hôtel de Bruxelles</i> .....	37
1.3. <i>Demeures comtoises : Vieilley et Besançon</i> .....	41
CHAPITRE 2. COLLECTIONS ET BIBLIOPHILIE .....	49
2.1. <i>Demeures et collections de Ferry Carondelet</i> .....	49
2.2. <i>Ferry Carondelet et la bibliophilie</i> .....	53
2.3. <i>Collections et livres de Jean Carondelet</i> .....	60
CHAPITRE 3. LA COMMANDE PUBLIQUE DE JEAN CARONDELET .....	67
3.1. <i>Commandes passées dans le cadre de la cour</i> .....	67
3.2. <i>Jean Carondelet : ses legs, son testament</i> .....	75
3.3. <i>Les stalles de Besançon</i> .....	86
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE.....	95
<b>DEUXIÈME PARTIE – IMAGES DE SOI : LES PORTRAITS</b> .....	<b>97</b>
INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE .....	99
CHAPITRE 4. LE RETABLE MARIAL DE BESANÇON .....	101
4.1. <i>Bilan historiographique et histoire du retable</i> .....	101
4.2. <i>Une commande somptueuse</i> .....	109
4.3. <i>L'iconographie, combinaison de motifs italiens et nordiques</i> .....	122
CHAPITRE 5. LE PORTRAIT DE FERRY CARONDELET PAR SEBASTIANO DEL PIOMBO.....	143
5.1. <i>Historiographie et contexte de la commande</i> .....	143
5.2. <i>Transferts artistiques : dialogues entre Nord et Sud</i> .....	151
5.3. <i>Poétique du portrait</i> .....	160
CHAPITRE 6. LES PORTRAITS DE JEAN CARONDELET .....	175
6.1. <i>Un corpus considérable</i> .....	175
6.2. <i>Les traits constants du corpus</i> .....	186
6.3. <i>Usages différenciés des portraits</i> .....	199
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	213

<b>TROISIÈME PARTIE – L’INVESTISSEMENT DES BÉNÉFICES ECCLÉSIASTIQUES.....</b>	<b>215</b>
INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE.....	217
CHAPITRE 7. DEUX PRÉLATS DIVERSEMMENT ENGAGÉS.....	219
7.1. <i>Ferry : quelques bénéfices privilégiés</i> .....	219
7.2. <i>La chapelle Sainte-Madeleine de Besançon</i> .....	223
7.3. <i>Jean : des bénéfices équitablement choyés</i> .....	229
CHAPITRE 8. L’ABBAYE DE MONTBENOÎT.....	239
8.1. <i>Un chantier mal documenté</i> .....	239
8.2. <i>Un témoignage des transferts artistiques européens</i> .....	254
8.3. <i>Un lieu d’autocélébration</i> .....	268
CHAPITRE 9. LES TOMBEAUX COMMANDÉS PAR JEAN CARONDELET.....	281
9.1. <i>État de l’art et nouvelles données historiques</i> .....	281
9.2. <i>Étude des élévations et propositions de reconstitution</i> .....	294
9.3. <i>Des œuvres ambitieuses</i> .....	307
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE.....	327
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>331</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>337</b>
<b>SOURCES.....</b>	<b>351</b>
SOURCES INÉDITES.....	351
SOURCES ÉDITÉES.....	362
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>369</b>

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

### Centres d'archives, bibliothèques et médiathèques

ADB	Archives diocésaines de Besançon
ADD	Archives départementales du Doubs, Besançon
ADHS	Archives départementales de la Haute-Saône, Vesoul
ADN	Archives départementales du Nord, Lille
AGR	Archives générales du Royaume de Belgique, Bruxelles
AMD	Archives municipales de Dole
AML	Archives municipales de Lyon
BAB	Bisschoppelijk Archief Brugge (Archives diocésaines de Bruges)
BMB	Bibliothèque municipale de Besançon
BMD	Bibliothèque municipale de Dole
BML	Biblioteca Medicea Laurenziana (Bibliothèque médicéenne-laurentienne), Florence
INHA	Institut national d'Histoire de l'Art (Paris)
KBR	Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles
MAP	Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Charenton-le-Pont
RAB	Rijksarchief te Brugge (Archives de l'État de Flandre occidentale), Bruges
RAL	Rijksarchief te Leuven (Archives de l'État du Brabant flamand), Louvain
SAV	Stadsarchief te Veurne (Archives municipales de Furnes)
SBB	Stadsbibliotheek Brugge (Bibliothèque municipale de Bruges)

### Renvois aux annexes

cat. n°	annexe 5, catalogue des œuvres
fig.	annexe 6, figures

### États

AT	Autriche	FR-	France-n° département	PL	Pologne
BE	Belgique	IT	Italie	SE	Suède
CH	Suisse	LU	Luxembourg	UK	Royaume-Uni
ES	Espagne	NL	Pays-Bas	US	États-Unis

### Autres abréviations

a. s.	ancien style	ep.	<i>epistolum</i> (lettre)	n. s.	nouveau style
attr.	attribution	fasc.	fascicule	N. S.	nouvelle série
cat.	catalogue	fol.	folio	p.	page
cf.	<i>confer</i>	h.	hauteur	r	recto
cm	centimètre	ill.	illustration	s. d.	sans date
col.	colonne	inv.	inventaire	s. l.	sans lieu
coll.	collection	m	mètre	t.	tome
diam.	diamètre	ms.	manuscrit	v	verso
env.	environ	n. p.	non paginé	vol.	volume



## AVANT-PROPOS

Le patrimoine artistique de la Franche-Comté, ma région d'origine, reste encore trop peu étudié. Si l'art du XII<sup>e</sup> siècle et celui du XVIII<sup>e</sup> offrent depuis quelques années un terrain de recherche de plus en plus apprécié, celui du XVI<sup>e</sup> siècle, et plus encore du XVII<sup>e</sup>, y sont méconnus, voire ignorés. Ce constat a constitué le point de départ d'une thèse que je désirais voir porter sur la charnière des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, la période traitée par mon mémoire de master, consacré à l'iconographie du suicide de Judas (2009-2011).

C'est sans doute la lecture d'un livre aussi stimulant que *L'invention d'un tableau* de Salvatore Settis qui m'a donné envie de consacrer ma thèse aux commanditaires<sup>1</sup>. Son analyse très fine de la *Tempête* et sa reconstruction serrée des réseaux d'artistes et de mécènes restent pour moi des modèles.

Mon intérêt pour la sociologie et l'anthropologie a aussi profondément nourri ma réflexion<sup>2</sup>. C'est la lecture de Michel Foucault et de Philippe Descola qui m'a démontré, à la suite des historiens, la profonde différence de construction du savoir entre la Renaissance et aujourd'hui et qui m'a averti de la facilité extrême avec laquelle on peut commettre des anachronismes<sup>3</sup>. Je tiens tout de même à préciser que je n'ai pas eu l'intention d'écrire une thèse interdisciplinaire. Si mes lectures d'autres disciplines des sciences humaines ont orienté mon regard dans certaines directions, je me suis refusé à toute analogie et importation de concepts car je craignais trop les raccourcis que l'on peut commettre lorsque l'on ne connaît pas suffisamment bien le champ de savoir d'où ils sont exportés<sup>4</sup>. C'est donc bien une thèse d'histoire de l'art que l'on va lire ici.

Mon désir de travailler sur des commanditaires comtois de la Renaissance a orienté très rapidement mon choix sur les frères Carondelet, à l'origine d'œuvres aussi appréciées que peu étudiées. J'avais connu en cours de licence le chœur de Montbenoît ; le tombeau de Besançon conservait alors le charme d'un chef-d'œuvre dont on ignore tout ; quant aux stalles de Luxeuil et au tombeau de Dole, ils étaient pour ainsi dire presque totalement absents des publications consacrées à la Renaissance en Franche-Comté. Même la *Madone* de la cathédrale de Besançon reste une œuvre trop méconnue. Ensuite, l'étude de Ferry et de Jean

---

<sup>1</sup> Settis 1987. Depuis, son opinion sur l'iconographie du tableau a été discutée. Cf. Carlo Falciani, « La Tempesta di Giorgione e un poemetto encomiastico dedicato ai Vendramin », *Studiolo*, n° 7, 2009, p. 101-123.

<sup>2</sup> Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 2010 [Berkeley : University of California Press, 1982 pour la 1<sup>ère</sup> édition], 379 p. (Champs Arts) ; Bourdieu 1998 ; Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Fayard, 2001, 423 p. (Points).

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, 400 p. (Bibliothèque des Sciences humaines) ; Foucault 1969 ; Descola 2015.

<sup>4</sup> À une exception près me semble-t-il, p. 149.

Carondelet offrait l'opportunité d'ouvrir largement le sujet vers d'autres horizons que mon petit bout de terre natale – les anciens Pays-Bas, l'Espagne et l'Italie – puisque la totalité ou presque des œuvres abordées ici ne sont pas de la main d'artistes comtois. L'attrait d'un sujet de dimensions internationales a donc achevé de me décider.

Mes recherches ont débuté en 2014, alors que je venais d'être engagé en CDI à la Porterie Notre-Dame du Haut de Ronchamp. Malgré les facilités qui m'ont été accordées par ma direction, on imagine facilement comment cette activité salariée a contraint l'avancement de cette thèse.

La rédaction de cette dernière s'est achevée en pleine crise sanitaire de COVID-19 en 2020-2021. Les deux confinements et leurs restrictions consécutives ont empêché la consultation d'ultimes archives et un dernier déplacement aux bibliothèques belges.

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

C'est aujourd'hui une banalité d'affirmer que les mécènes et les commanditaires ont eu un rôle prépondérant dans la création artistique, particulièrement avant l'essor généralisé du commerce de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle. Ils constituent aussi des sujets d'étude privilégiés pour comprendre l'évolution de l'art des siècles passés, puisqu'ils ont favorisé l'épanouissement de carrières artistiques, la circulation d'œuvres, l'engouement pour un genre ou pour un style à une époque donnée<sup>5</sup>.

C'est à quelques-unes de ces thématiques que peut se mesurer une étude de la commande artistique des frères Jean et Ferry Carondelet, deux prélats et hommes d'État de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle originaires des anciens Pays-Bas<sup>6</sup>. Leur nom reste principalement attaché pour les historiens de l'art à trois célèbres peintures : le retable marial de Fra Bartolomeo à la cathédrale de Besançon, le portrait de Ferry par Sebastiano del Piombo au musée Thyssen-Bornemisza de Madrid et le diptyque peint par Jan Gossart pour Jean au musée du Louvre, à Paris. Mais c'est à comprendre le rôle de commanditaire des frères que contribuent plus largement les pages qui suivent. Par certains aspects, leur action se révèle tout à fait déterminante pour l'histoire du goût, puisqu'ils contribuent tous les deux à introduire le nouveau style à l'antique dans l'ancien comté de Bourgogne, actuelle Franche-Comté, par des œuvres aussi fascinantes qu'oubliées.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les « grands » mécènes, la cour et le système du mécénat à la Renaissance ont été perçus par les chercheurs comme des forces s'opposant au progrès de l'art<sup>7</sup>. Pour la fin du Moyen Âge, on s'est surtout intéressé au travail des artistes au sein des corporations, à leur relation avec la ville, et au marché de l'art d'une manière plus générale<sup>8</sup>. La thèse de Merlijn Hurx a notamment mis en évidence la configuration particulière du marché de l'architecture qui se développe alors aux Pays-Bas<sup>9</sup>. Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup>

---

<sup>5</sup> Certaines des études les plus importantes sur le mécénat ont été menées sur l'Italie de la Renaissance (Settis 1981 et 1987 ; Elam 1992 ) et du XVII<sup>e</sup> siècle (Haskell 1991, première édition en 1963).

<sup>6</sup> Le mot « Flandre » sera réservé dans ce texte à ce qui touche proprement au comté de Flandre. On évitera donc la synecdoque qui consiste à employer « Flandre » (ou pire, « Flandres ») pour désigner les anciens Pays-Bas. Ces derniers seront désignés ainsi ou « Cercle de Bourgogne », avec l'adjectif « néerlandais ». Il sera parfois question plus précisément des « Pays-Bas méridionaux », qui incluent principalement la Flandre, le Brabant, le Hainaut, l'Artois et le Luxembourg (fig. 1-2). Il ne sera pas question non plus des « 17 provinces », appellation plus tardive. On emploiera occasionnellement « bourguignon » pour un sens plus culturel et « flamand » entre guillemets lorsque cela se référera au point de vue des étrangers de l'époque ou des historiens qui employaient eux-mêmes ce terme. Sur ces questions, cf. Verweij 2011.

<sup>7</sup> Lire à ce propos l'introduction de Warnke 1989, p. 1-5.

<sup>8</sup> Martens 1998, p. 55-58 ; Vermeylen 2003 ; Raux 2018 ; cf. aussi D'Hainaut-Zveny 2005 sur la production des retables sculptés.

<sup>9</sup> Hurx 2012 ; Hurx 2017.

siècle, le rôle de la cour et de ceux qui la fréquentent a été revalorisé à l'échelle européenne<sup>10</sup>. Selon la thèse défendue par Martin Warnke, la cour devient le lieu où se développe l'art le plus original car l'artisan, détaché de l'emprise des corporations, acquiert son nouveau statut d'artiste grâce à sa relation au prince<sup>11</sup>. Quant à Guido Guerzoni, dans son ouvrage *Apollon et Vulcain* (2006), il relativise la part du mécénat comme moyen d'accéder à des produits de luxe dans les cours de la péninsule italienne, celui-ci restant finalement faible, les princes et leur entourage dépensant majoritairement leur argent dans des biens de consommation acquis sur le marché<sup>12</sup>. Dans ce contexte d'un mécénat au sens strict plutôt réduit, l'artiste adopte ainsi un mode de travail flexible, entre cour et ville, pour s'adapter au marché. Il conserve alors souvent un rôle d'artisan jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>.

Après la période faste des Grands ducs d'Occident, le début du XVI<sup>e</sup> siècle, qui nous retient plus particulièrement, est une période abondamment étudiée. La mort de Charles le Téméraire en 1477 voit ce que l'on a appelé le « grand héritage » arriver aux mains de sa fille Marie de Bourgogne (1457-1482), dont le court principat est troublé par la guerre contre Louis XI et la guerre civile<sup>14</sup>. Sous son règne et sous celui, non moins court, de son fils Philippe le Beau (1478-1506), les anciens Pays-Bas conservent une production artistique de premier plan, favorisée par des structures sociales, économiques et artistiques très stables se situant dans la continuité du XV<sup>e</sup> siècle. Les artisanats sont en plein développement au point que les meilleurs artistes et artisans se répandent largement en Europe, notamment en France, où ils s'imposent sur le marché – et dans la seconde moitié du siècle, dans toute l'Europe orientale et jusqu'en Scandinavie<sup>15</sup>.

La mort de Philippe le Beau consacre son fils l'archiduc Charles, futur empereur Charles Quint (1500-1558), comme héritier des anciens Pays-Bas<sup>16</sup>. Marguerite d'Autriche (1480-1530) et Marie de Hongrie (1505-1558), respectivement sa tante et sa sœur, gouvernent en son nom ce que Maximilien d'Autriche (1459-1519) a organisé en « Cercle de Bourgogne » en 1512. De 1507 à 1530, il s'agit tout d'abord de Marguerite d'Autriche, sœur de Philippe le Beau. La conservation exceptionnelle des archives de la construction du monastère de Brou a motivé, dès 1927, une partie de l'ouvrage que Max Bruchet a consacré à l'archiduchesse<sup>17</sup>. Les collections qu'elle réunit et le mécénat qu'elle développa à Malines ont

---

<sup>10</sup> Pour les domaines des Habsbourg, cf. Trevor-Roper 1976.

<sup>11</sup> Warnke 1989, en particulier p. 163-176 ; Crouzet-Pavan et Maire Vigueur 2015. Pour les anciens Pays-Bas, Harbison 2012, p. 123-128 sur le rôle des fonctionnaires et des anoblis de la cour ducale dans le nombre de commissions à Jan van Eyck. Cf. également Wackernagel 1938 sur la Florence de Laurent de Médicis au XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>12</sup> Guerzoni 2011 pour l'édition française.

<sup>13</sup> Eichberger *et alii* 2017.

<sup>14</sup> Beaune 2000 ; Haemers 2009 sur Marie de Bourgogne.

<sup>15</sup> Cf. les travaux menés à l'occasion des expositions Paris 2010 ; Paris 2017 ; ainsi que Fagnart et Lecocq 2017 pour la France. Pour la diffusion européenne des artistes et des formes artistiques des anciens Pays-Bas, cf. Ottenheim et De Jonge 2013a ; Ottenheim 2014a ; Lipińska 2015.

<sup>16</sup> Cauchies 2003 sur Philippe le Beau.

<sup>17</sup> Bruchet 1927, p. 143-185. Sur cette princesse et sur son parcours, cf. Eichberger 2005a.



aussi reçu deux ouvrages importants<sup>18</sup>. Marguerite est une princesse du tournant du siècle, qui a grandi avec l'art Gothique flamboyant et se montre désireuse de se placer dans les pas de l'ancienne tradition néerlandaise, tout en s'ouvrant aux nouveautés italiennes. Marie de Hongrie lui succède à la régence, de 1531 à 1555. Cette figure de mécène passionnée a fait l'objet d'études récentes<sup>19</sup>. À l'inverse de sa tante, Marie se détourne complètement de l'art gothique et engage les meilleurs artistes italiens à travailler pour elle, dont les plus célèbres sont Titien et Leone Leoni. Elle construit ou modernise les châteaux du Coudenberg à Bruxelles et de Binche – ce dernier, sous la direction du sculpteur et architecte hennuyer Jacques Du Broeucq. Ces deux archiduchesses ont une compréhension profonde du rôle de l'art dans l'exercice du pouvoir et notamment dans la promotion de la dynastie habsbourgeoise.

C'est le mécénat de la famille habsbourgeoise qui retient donc davantage l'attention des chercheurs. À ce titre, l'empereur Maximilien, époux de Marie de Bourgogne, au-delà d'une attention soutenue sur son principat, a aussi été récemment étudié dans le cadre du cinquième centenaire de sa mort<sup>20</sup>. Mais hormis ce dernier et les deux princesses citées ci-dessus, la plupart des mécènes connus de cette époque n'ont pas encore suscité tout l'intérêt qu'ils méritent. De nombreuses recherches portent certes sur des aspects spécifiques, comme l'architecture avec les Croÿ ou la bibliophilie avec Philippe de Clèves, mais leur mécénat n'est que rarement traité d'un point de vue global<sup>21</sup>. C'est la famille d'Arenberg qui a fait l'objet d'une monographie avec une collection d'études séparées couvrant une longue période<sup>22</sup>.

La seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle est finalement un peu mieux connue avec les Archiducs de la fin du siècle, Albert (1559-1621) et Isabelle-Claire-Eugénie (1566-1633)<sup>23</sup>. La reconquête catholique qu'ils ont opérée sur les Pays-Bas méridionaux s'est traduite par de grandes campagnes de reconstructions dans le domaine religieux. Ils font de Bruxelles une cour rayonnante et protègent notamment Pierre Paul Rubens. Il semble qu'en raison de l'ampleur démesurée de la tâche, une étude de l'ensemble de leur mécénat n'ait jamais été entreprise. Le constat est assez similaire pour le cardinal Antoine de Granvelle (1517-1586), qui reste la figure emblématique de mécène de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas<sup>24</sup>. L'intérêt qu'on lui a porté s'explique peut-être par son profil de mécène clairement distinct de celui du XV<sup>e</sup> siècle et qui se rapproche du modèle de la Renaissance italienne : presque humaniste

---

<sup>18</sup> Eichberger 2002 ; Malines 2005.

<sup>19</sup> Federinov et Doquier 2008 ; García Pérez 2020a. Les musées d'Utrecht et de Bois-le-Duc ont organisé en 1993 une exposition sur Marie de Hongrie, dont nous n'avons pu consulter le catalogue.

<sup>20</sup> Müller 2019 ; Tirol 2019.

<sup>21</sup> Haemers *et alii* 2007 ; De Jonge 2014b ; Maekelberg 2018.

<sup>22</sup> Louvain 2018.

<sup>23</sup> Trevor-Roper 1976 ; Duerloo et Thomas 1998 ; Banz 2000 ; De Jonge et Janssens 2000 ; Besançon 2017 ; cf. aussi certaines contributions de Vlieghe et Stighelen 2005 et celle de Luc Duerloo dans Delobette et Delsalle 2009 (p. 449-470).

<sup>24</sup> Brunet et Toscano 1996 ; Banz 2000 ; Besançon 2017 ; cf. également les actes à venir du colloque *Les Granvelle au cœur de la Renaissance. Antiquité, arts et culture*, organisé du 16 au 18 novembre 2017 à Besançon par Rudy Chaulet, Catherine Chédeau et Henry Ferreira-Lopes.

universel et attiré par tous les domaines du savoir et de la splendeur, le cardinal s'attache des peintres, des fondeurs de monnaie ou des mathématiciens, se passionne pour l'horlogerie, accumule une bibliothèque immense, collectionne les traités d'architecture et protège tous les talents qui croisent sa route.

Quant aux prélats de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, sujet de notre étude, plusieurs lacunes se font jour à la lecture des travaux qui leur sont consacrés.

Tout d'abord, les études sur la globalité de leur mécénat restent rares. Philippe de Bourgogne (1464-1524) est le seul qui a bénéficié d'une thèse exhaustive, mais elle a été publiée en 1980 et se trouve désormais dépassée de bien des points de vue<sup>25</sup>. Érard de la Marck (1472-1538) a bénéficié d'une recherche doctorale parallèle à la nôtre, mais elle n'est pas encore accessible<sup>26</sup>. Relativement au nombre des mécènes religieux de cette époque, on se trouve face à une grosse carence de connaissances, d'un point de vue purement quantitatif. Or, tous ces grands prélats se fréquentaient et ont parfois favorisé les mêmes artistes. Mieux connaître leurs réseaux serait du plus grand intérêt.

Quant aux motivations de la commande, le prestige, la piété et le plaisir y joueraient des rôles essentiels d'après Peter Burke<sup>27</sup>. Cependant, les prélats ne s'efforcent pas d'atteindre ces objectifs génériques de la même manière. Il existe à n'en pas douter des différences entre chacun d'entre eux en fonction de leur histoire personnelle. Si les intentions de certains prélats ont été mieux approchées que d'autres, une absence de confrontation empêche de saisir l'ampleur du phénomène<sup>28</sup>.

Un troisième aspect concerne le rapport existant entre le prince et ses conseillers : le premier constitue-t-il un modèle absolu pour ces derniers ? La recherche engagée en France sur les grands prélats et mécènes offre un point de comparaison intéressant. Ainsi, les conseillers des Valois ont été étudiés récemment par les historiens, notamment Cédric Michon<sup>29</sup>. Les historiens de l'art montrent que les conseillers des rois, de Louis XI à Henri II, développent souvent un mécénat original. Ce sont des hommes cultivés qui apprécient par exemple les beaux livres ou l'architecture et qui peuvent se montrer plus exigeants que le souverain<sup>30</sup>. Des conclusions sur le cardinal de Granvelle ne seraient sans doute pas différentes. Antoine de Granvelle, homme très instruit et ouvert, cultiva ses propres centres d'intérêt, malgré des convergences avec le roi d'Espagne Philippe II (1527-1598). On peut prendre ces acquis comme point de départ pour nos réflexions à venir en ce qui concerne les

---

<sup>25</sup> Sterk 1980.

<sup>26</sup> En attendant l'édition de sa thèse, l'auteur a déjà fait paraître quelques articles sur le mécène (Grieten 2012 ; Grieten et De Jonge 2014 ; Grieten et De Jonge 2019). Cf. aussi Halkin 1980.

<sup>27</sup> Burke 1991, p. 116 et suivantes.

<sup>28</sup> On a relevé par exemple le programme ambitieux qu'Érard de la Mark avait prévu à Saint-Lambert de Liège, qui aurait dû comprendre sa sépulture au milieu d'un contre-chœur entièrement reconstruit (Joly 2017).

<sup>29</sup> Millet 1992 ; Michon 2008 ; Michon 2011 ; Michon 2012.

<sup>30</sup> Joubert 2006a ; Cassagnes-Brouquet 2007, p. 139-173 ; Lemerle, Pauwels et Toscano 2009 ; Bardati 2015a ; Évreux 2017 ; Le Havre 2017. Cf. aussi les contributions d'Autun et Chalon-sur-Saône 2021 (en particulier Lannaud 2021).

prélats des anciens Pays-Bas. En ce qui concerne les Carondelet, les intérêts de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie pour les questions artistiques seront de plus grand poids que ceux de Charles Quint, relativement moins intéressé par le mécénat<sup>31</sup>. Il reste aussi, par ailleurs, à comprendre dans quelles mesures les Carondelet prirent également comme modèles les nobles ou les cardinaux italiens.

La question des styles artistiques adoptés par les prélats est intimement liée à la précédente. Les publications disponibles les désignent comme principaux diffuseurs de l'art de la Renaissance et ont bien noté l'engouement des prélats néerlandais pour les livres, pour les décors et pour les peintures dans le style à l'antique<sup>32</sup>. La plupart du temps, l'hybridation entre traditions nationale et italienne est très patente. Même si certains mécènes, tel Philippe de Bourgogne, semblent refuser catégoriquement tout recours au Gothique flamboyant, la tradition nationale reste bien vivante, comme on le voit dans l'architecture résidentielle, où l'architecture brabançonne est devenue la norme et la construction monumentale conserve constamment les traits de l'art gothique. Ainsi, comment les prélats se comportent-ils face à un art considéré à cette époque comme national et adapté à l'architecture religieuse ?

Notre travail se propose de mieux comprendre la nature de la commande artistique des prélats néerlandais au début des Temps modernes, d'un point de vue global et pas seulement en considérant les livres ou l'architecture<sup>33</sup>. Ce sujet très vaste n'a pas encore été bien défriché et il ne saurait être ici question d'une synthèse globale. Nous avons donc choisi deux prélats comme prisme de lecture, Jean et Ferry Carondelet, respectivement les deuxième et quatrième fils d'une famille de onze enfants<sup>34</sup>.

Charles le Téméraire aurait anobli leur père Jean pour le récompenser de son service fidèle. Suivant ses traces, les deux frères servent comme conseillers et ambassadeurs du prince, officiellement les empereurs, Marguerite puis Marie en réalité. Ils mènent de ce point de vue des carrières assez classiques de conseillers élevés par leur labeur sous le dernier duc de Bourgogne<sup>35</sup>. Jean (1469-1544) est prêtre et se voit promu au faite des honneurs en devenant doyen du chapitre métropolitain de Besançon, chef du Conseil privé et archevêque

---

<sup>31</sup> L'empereur était le destinataire de tant d'œuvres qu'il pouvait se reposer sur les autres (notamment sur sa tante et sur sa sœur) pour la diffusion la construction pour la postérité de son image (Rodríguez-Salgado 2020).

<sup>32</sup> Lemerle, Pauwels et Toscano 2009 ; Bardati 2015a.

<sup>33</sup> Nous ne parlons que de commande artistique et non de mécénat. Il n'y a pas de définition qui ait rencontré un véritable consensus, mais le mécénat implique généralement une forme de lien permanent avec les artistes qui résident durablement à la cour du mécène et produisent pour lui des travaux très variés pour lesquels ils reçoivent un traitement fixe et des versements exceptionnels (Patetta 2011). Plus encore, le terme de mécène conserve encore, selon les auteurs, sa connotation humaniste de la Renaissance, de connaisseur cultivant activement, dans le cadre de l'*otium*, le renouveau des arts et des lettres (Revest 2015). Comme on le verra, il n'en est rien dans le cas des Carondelet, en tout cas de manière avérée.

<sup>34</sup> Cf. leurs biographies et celle de leur père dans les annexes 1, 2 et 3.

<sup>35</sup> Janssens 2008, p. 495-499. Sous Philippe le Beau, la place des grands nobles redevient en revanche prépondérante (Cauchies 2001b).

de Palerme<sup>36</sup>. Il est l'archétype même du prélat d'État défini par Cédric Michon<sup>37</sup>. Son frère Ferry (1473-1528) est resté laïque toute sa vie, quoiqu'il devînt archidiacre de Besançon et abbé de Montbenoît<sup>38</sup>. Tous deux s'enrichissent abondamment avec leurs bénéfices ecclésiastiques et ont une grande activité de commande artistique.

Pourquoi étudier ces deux mécènes ensemble, à l'exclusion du reste de leur famille ? Tout d'abord, ils paraissent être les seuls Carondelet à avoir passé d'importantes commandes<sup>39</sup>. Par ailleurs, ils ont vraisemblablement entretenu des relations assez étroites tout au long de leur vie. Cela peut certes s'expliquer par la solidarité familiale de règle à cette époque et par le fait qu'ils étaient tous les deux dans l'état ecclésiastique, mais une affinité particulière entre eux ne peut être totalement écartée. Quoi qu'il en soit, ils se rendent constamment des services, s'échangent des bénéfices ecclésiastiques, voire des artistes. Jean achève les commandes engagées par Ferry et lui construit un superbe mausolée. Parallèlement, leurs carrières ont suivi des parcours très divergents et même leurs personnalités semblent avoir été antinomiques. Comme nous allons essayer de le montrer en comparant les données familiales, personnelles, politiques et artistiques, leur activité en tant que commanditaires s'est ressentie de la diversité de leurs trajectoires<sup>40</sup>.

Outre l'art, divers centres d'intérêt ont retenu leur attention. Ferry Carondelet semble avoir vraiment souhaité protéger Érasme de Rotterdam, ce qui est moins sûr pour son frère, qui aurait éprouvé de son côté un certain attrait pour la géographie. Mais ces deux aspects de leurs personnalités, quoique liés à la commande artistique, sortent de notre champ d'études et de nos compétences et ne seront donc pas considérés dans les pages qui suivent<sup>41</sup>.

Notre étude des modalités de la commande artistique des Carondelet s'articule autour de quatre axes de recherche principaux.

Tout d'abord, il nous a paru indispensable de prendre en compte toutes sortes de témoignages, matériels ou archivistiques, ce qui a rendu notre travail plus complexe, mais aussi plus riche. Nous avons pu ainsi tisser des liens inattendus entre des œuvres qui n'auraient jamais été rapprochées si elles avaient été étudiées séparément. Il nous a été possible de montrer non seulement où résident les intérêts artistiques des deux frères, mais

---

<sup>36</sup> C'est d'ailleurs sous ces titulatures qu'il apparaît généralement dans les archives. Nous avons choisi de les conserver pour varier les manières de le nommer.

<sup>37</sup> Michon 2008. Cf. aussi Verger 1997.

<sup>38</sup> Nous emploierons aussi ponctuellement ces titulatures.

<sup>39</sup> Outre la modification de l'hôtel de Palerme à Malines, on doit à Jean Carondelet père une médaille par Giovanni Candida (cf. note 230), mais rien d'autre d'absolument certain. Dans le même ordre d'idées, les autres frères, Claude, Philippe et Charles ont fait restaurer des demeures et commandé quelques vitraux. Dans l'ensemble, rien n'émerge qui égalerait la commande de Ferry et de Jean.

<sup>40</sup> Michon 2009 émet déjà l'hypothèse que les trajectoires des mécènes jouent un rôle important dans la constitution de la commande artistique. Ses conclusions, très stimulantes, sont relativisées dans le présent travail, notamment son idée que les prélats parvenus auraient la plupart du temps un mécénat plus conventionnel que les prélats héritiers, à la commande artistique plus novatrice.

<sup>41</sup> Davantage d'éclaircissements sur ce sujet se trouvent dans les biographies des annexes.

aussi de nous faire une idée de leur richesse et de ce qui hiérarchise leurs intérêts, par exemple par rapport à leurs bénéfices ecclésiastiques, les principaux étant à Palerme, Bruges, Besançon, Montbenoît et Furnes. Furent-ils des commendataires qui considéraient leurs bénéfices uniquement comme des sources de profit à ponctionner ? Cherchèrent-ils à tisser des liens plus personnels par le biais de cadeaux, de restaurations ? S'ils eurent un intérêt pour ces établissements, fut-il constant tout au long de leur vie ou ne survint-il qu'à l'heure de la mort ? Nous avons délaissé l'archidiocèse de Palerme, que Jean n'a pas visité, car il le considéra uniquement pour la gestion du temporel.

L'étude de la commande des Carondelet interroge les limites de leur champ d'action. En effet, certaines œuvres n'ont pas été commandées avec assurance par eux mais nécessitent tout de même d'être prises en compte dans une stratégie globale de prestige, à l'exemple du portrait de Jean par Jan van Scorel. Jean Carondelet a passé d'autres commandes par testament, sans qu'il ait été impliqué dans les questions artistiques, par exemple pour les stalles de Besançon. Le résultat n'en doit pas moins être étudié, non seulement en raison des liens que ces œuvres ont permis de tisser dans un réseau de commanditaires et d'artistes, mais aussi en raison des transferts artistiques qui en découlent<sup>42</sup>. Dans le même ordre d'idées, les Carondelet ont pu être impliqués partiellement dans certaines commandes, soit qu'ils les ont exécutées, qu'ils ont choisi les artistes ou encore qu'ils ont acheté et fait modifier des œuvres déjà existantes (c'est le cas du tombeau de Jean Le Sauvage). On s'aperçoit alors qu'ils inscrivent leur action artistique à différents niveaux.

Que ce soit dans les établissements que les prélats dirigent ou non, la recherche du Salut est d'une importance cruciale, comme elle l'est à l'échelle de toute la société. À ce titre, les tombeaux, les dons comprenant les fondations de messes et les ornements employés pour la dire immortalisaient le défunt et lui faisaient espérer de gagner le Salut.

Les défunts demandaient généralement à ce que les messes soient récitées non seulement en mémoire de leur âme, mais aussi de celle de leurs parents et de leur lignée. Dans tous les cas, le succès social personnel devait profiter à la famille, surtout à une époque où les liens de sang et l'honneur étaient des valeurs fondamentales de la société. Ainsi, comment des membres non reproducteurs d'une lignée apportaient-ils leur contribution à la gloire et à la mémoire de celle-ci ? Les tombeaux constituent une pièce maîtresse dans ce cadre.

Si ces motivations de la commande artistique des prélats sont bien connues, on s'aperçoit que leur importance diverge radicalement d'un frère à l'autre. Il est fort probable que les relations qu'ils entretenaient avec la cour et d'une manière générale leur réussite sociale relative ont conditionné la hiérarchie de leurs choix.

Ces deux approches nous ont aidé à resituer les œuvres dans l'environnement social des Carondelet, celui des personnes qu'ils fréquentaient et à qui ils se mesuraient. Le premier

---

<sup>42</sup> Sur les transferts artistiques, cf. Guillouët 2009 ; Dubois *et alii* 2014.

de ces groupes est celui de la noblesse. Alors que les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle divisaient la société médiévale en trois ordres, noblesse, clergé, tiers état, l'historiographie moderne montre une réalité plus complexe. Le statut de noblesse n'est pas une entité homogène à la fin du Moyen Âge. Il y a loin du grand seigneur au pauvre chevalier, et même l'important et riche bourgeois anobli n'est pas considéré comme aussi noble que le grand chevalier d'ancien lignage<sup>43</sup>. Ces considérations ont amené les historiens, tout du moins pour les provinces du Nord, à ne plus distinguer noblesse et bourgeoisie, mais à les englober dans le statut de « notabilité » ou des « gens de bien », à la différence des « gens du néant » qui ne possèdent ni titres, ni charges – en somme, nul pouvoir et nulle influence<sup>44</sup>. La noblesse n'en reste pas moins un statut convoité, que le service du prince permet à de rares élus de la bourgeoisie d'atteindre<sup>45</sup>. Ainsi, les hommes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles participaient de mondes que l'on crut longtemps imperméables les uns aux autres, comme le montrent les frères Carondelet : tout en appartenant au clergé, ils sont aussi nobles, mais d'une noblesse récente qui n'égalait pas, aux yeux de leurs contemporains, celle des anciens lignages chevaleresques.

Dans ce contexte, le statut de noblesse n'en doit pas moins éclater aux yeux de tous par des signes tangibles et par toute une culture matérielle que résume l'expression de « vivre noblement »<sup>46</sup>. Par ce moyen, les bourgeois et anoblis rivalisent d'inventivité pour se mesurer à l'ancienne noblesse, lorsque leur richesse le leur permet<sup>47</sup>. Vivre noblement englobe tous les aspects de la vie (la manière dont on s'habille, dont on mange, le nombre de chevaux que l'on a dans son écurie...), parmi lesquels les dépenses liées au luxe, aux artisanats et aux arts ne sont pas les moindres.

Vivre noblement accompagne la notabilité – plus précisément la noblesse – et participe nécessairement d'un discours sur le pouvoir des élites. Vivre noblement est à ce titre un véritable baromètre de la réussite sociale. Les Carondelet, comme tous notables de leur temps, exaltaient leur réussite personnelle par des commandes rutilantes : de superbes hôtels urbains et des portraits pour Jean, de probables riches collections pour les deux frères. Dans le cas de prélats, l'entretien, la reconstruction, l'embellissement des bénéfices ecclésiastiques indiquaient la bonne gestion de l'établissement et servaient non seulement à inscrire leur nom dans son histoire, mais aussi à conforter leur position, surtout lorsqu'elle était instable – comme c'est le cas de Ferry Carondelet, abbé commendataire contesté à Montbenoît.

Dans le milieu de la cour, les Carondelet ne fréquentent pas seulement les autres nobles, mais aussi les gouvernantes successives. Comme nous l'avons rappelé, le modèle

---

<sup>43</sup> Uytven 1986, p. 165.

<sup>44</sup> Dutour 2006 ; Buylaert et Dumolyn 2007.

<sup>45</sup> Cauchies 2001b.

<sup>46</sup> Uytven 1986 ; Blockmans et Janse 1999 ; Uytven 1999 ; De Win 2001 ; De Clercq, Dumolyn et Haemers 2007 ; Janssens 2010 ; Sittig et Wieland 2018 ; Sturtewagen et Blondé 2019. Pour un propos général sur la relation entre signes matériels et rang, cf. Blockmans 1999. Les auteurs de Buylaert *et alii* 2011 montrent que l'expression « vivre noblement » est surtout pertinente pour le début du XVI<sup>e</sup> siècle, la période qui nous concerne.

<sup>47</sup> Cf. à ce propos les analyses de Belting 1994, p. 29-53, sur l'appropriation par la bourgeoisie du modèle noble du portrait, et de Wilson 1998, p. 41-84, sur l'émulation entre noblesse et haute bourgeoisie.

proposé par le prince n'est pas imité tel quel par son entourage, même si les liens sont évidents – par exemple, dans l'emploi par Jean Carondelet de peintres qui avaient travaillé pour Marguerite d'Autriche comme Bernard van Orley. *A contrario*, à notre connaissance, Ferry Carondelet ne s'est adressé à aucun artiste de la cour<sup>48</sup>.

Enfin, les deux frères Carondelet étant des prélats, ils deviennent des vecteurs privilégiés du nouveau style de la Renaissance. Les transferts artistiques faisant leur chemin, les Carondelet ne pouvaient de toute façon plus ignorer la manière italienne. Jean est d'ailleurs le dedicataire d'une édition anversoise du *De sculptura* de Gauricus. Mais l'art *all'antica* n'est pas le seul susceptible de plaire aux deux frères. Le pluralisme artistique est de règle au début du XVI<sup>e</sup> siècle, avec un art Flamboyant florissant et une intrication forte des deux styles façonnant une véritable manière locale<sup>49</sup>. Par ailleurs, les chercheurs ont noté déjà depuis plus de vingt ans qu'un intérêt renouvelé pour les Primitifs flamands s'attisait à la cour et, plus récemment, que l'art roman était une source viable du retour à l'antique dans le cadre d'un intérêt humaniste pour l'histoire ancienne locale<sup>50</sup>.

Mais à ce schéma général bien étudié, les Carondelet ne s'adaptent que modérément. Ferry prit parti de manière assez tranchée pour l'art de la Renaissance italienne. Il eut d'ailleurs des liens directs avec l'Italie et le mode de vie des cardinaux romains dut se révéler pour lui un modèle. Les goûts de Jean sont en revanche plus difficiles à cerner du premier coup d'œil. Le statut complexe des Carondelet, prélats proches des milieux humanistes et de la cour, complexifie cette question et multiple les modèles auxquels ils purent se référer.

Les problématiques de personnes et de personnalités incluent aussi les relations interpersonnelles et matérielles avec les artistes. Il ne sera que rarement question dans ce travail des relations des Carondelet avec les artistes, contrairement à maintes études modernes. La raison en est que peu de documents les attestant nous sont parvenus : quelques comptes, peu de paiements, pas de contrats. Aucun inventaire après décès n'existe en l'état actuel des recherches et nous n'avons mis au jour que quelques fragments du testament de Jean. L'échange régulier d'artistes entre les deux frères sera une de nos seules pistes de recherche.

L'un des intérêts de notre travail a été de croiser les biographies des commanditaires avec leurs réalisations<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Sauf peut-être pour ses livres enluminés, cf. chapitre 2.

<sup>49</sup> Eichberger 2003 ; De Jonge 2008a. Janse *et alii* 1987 ; De Jonge *et alii* 2009 ; Hurx 2012 ; Hurx 2017 sur le flamboyant aux Pays-Bas. Pour la corrélation entre Gothique et Renaissance (et le piège des mots, selon l'expression de Jean Guillaume), cf. Esquieu 2003 ; Guillaume 2003a et Guillaume 2003b ; Paris 2010 ; Bardati 2013.

<sup>50</sup> Mensger 1999 ; Hoppe 2018 ; Enenkel et Ottenheim 2019 ; Grieten et De Jonge 2019.

<sup>51</sup> Cf à ce propos l'introduction de Bardati 2015a, p. 1-4.

L'essentiel des 35 numéros du corpus étaient déjà connus, les œuvres que nous avons découvertes ont disparu et ne sont mentionnées que par les archives. Aucune des commandes n'a été négligée, même les plus mineures, afin de restituer de la façon la plus complète possible la commande artistique des deux frères. Chaque œuvre fait l'objet d'une fiche détaillée et est illustrée dans le vol. 2, annexe 5. Les fonds des bénéfices ecclésiastiques ont été systématiquement sondés. Nous avons tiré un large profit des séries G et H des Archives départementales du Doubs, mais aussi de la série A des Archives diocésaines de Bruges. Les archives relatives aux municipalités n'ont pas été négligées, surtout à Dole et à Bruxelles. Toutefois, il ne nous a été possible de réaliser de recherches plus approfondies ni dans les parcellaires et dans les comptes des villes de Bruxelles et de Malines (à propos des résidences de Jean Carondelet), ni aux Archives du Brabant à Anvers car les résultats escomptés étaient sans rapport avec l'ampleur de la tâche. Les fonds palermitains n'ont pas été explorés pour deux raisons. Tout d'abord, un article de 2016 de Giovanni Travagliato, bon connaisseur des Archives diocésaines, établit clairement la rareté des sources concernant Jean dans l'archevêché<sup>52</sup>. Ensuite, son article révèle que Jean Carondelet a eu la même démarche à Palerme qu'envers ses autres bénéfices : il a envoyé de la paramentique et fondé des messes. Le sujet de Jean Carondelet à Palerme reste donc à étudier, même s'il y a probablement peu de chances de faire d'inestimables découvertes.

Dans la mesure du possible, les œuvres ont toutes bénéficié d'une étude formelle traditionnelle. Loin de constituer un but en soi, cette approche permet, nous l'espérons, de mieux comprendre les réseaux des commanditaires, tant auprès des artistes, que d'autres mécènes. On peut ainsi mieux envisager à la fois la culture et les attentes des commanditaires<sup>53</sup>. À l'exception de l'orfèvrerie, presque tous les supports artistiques attendus sont représentés ici : la tapisserie, la passementerie, la sculpture, les immeubles par destination, l'architecture, la médaille, la peinture sur verre et sur panneau, et l'enluminure. Même si nous avons exploité la bibliographie générale sur ces sujets pour proposer l'analyse la plus pertinente possible de la genèse des œuvres, nous sommes bien conscient que nous ne maîtrisons pas de la même façon ces différents médiums. À ce titre, la passementerie, représentée uniquement dans le corpus par les orfrois bisontins, a été quelque peu laissée de côté. Il en est de même pour les livres enluminés. La complexité de l'étude des livres et de leurs peintures est telle que, généralement, les spécialistes ne se consacrent qu'à elle, ce qui ne pouvait être le cas dans cette thèse.

L'étude de la famille Carondelet a essentiellement bénéficié du riche apport des séries B et E des Archives départementales du Nord à Lille. D'autres dépôts ont occasionnellement fourni des compléments non négligeables, notamment les séries du Grand Conseil et de l'Audience des Archives générales du Royaume de Belgique. Nous n'avons pas pu consulter de fonds privés, comme celui du château de Potelle. Il aurait été intéressant d'explorer enfin certains fonds publics de familles liées aux Carondelet, mais on se représente

---

<sup>52</sup> Travagliato 2016.

<sup>53</sup> Position défendue par Joubert 2001a, p. 4 pour une bonne étude des commanditaires.



facilement l'énormité décourageante de la tâche<sup>54</sup>. Grâce au travail mené dans les archives, nous avons pu préciser les biographies des deux frères. Elles sont présentées dans le vol. 2, en annexes 1 et 2. Les motivations lignagères étant de première importance dans la commande artistique des Carondelet, des éléments biographiques d'autres membres de la famille se trouvent également présentés dans l'annexe 3, avec un arbre généalogique. Les principales sources, pour l'essentiel inédites, sont transcrites dans l'annexe 4 du vol. 2.

Dans la mesure du possible, nous proposons des reconstitutions, en plan ou en élévation des œuvres conservées mais défigurées (cat. n° 4, 8, 9, 32 et 34). Loin d'être de simples illustrations complémentaires, les restitutions, qui ne restent que des propositions, ont été de véritables outils de travail et ont permis de tester nos hypothèses.

Trois parties répondent aux objectifs que nous nous sommes proposés. Chacune a un angle d'approche différent et contient trois chapitres autonomes ou presque. En effet, nous n'avons pas souhaité découper l'étude des œuvres en divers chapitres pour deux raisons principales<sup>55</sup>. La première est qu'on ne dispose que de 35 numéros de catalogue. Comme on le rappelle en maints endroits, les destructions et disparitions ont amputé ce corpus d'une manière difficile à évaluer. Par ailleurs, des œuvres commandées par les Carondelet existent peut-être encore, sans qu'aucune marque précise ne permette de les leur rendre. Ainsi, il ne nous a pas semblé judicieux de faire passer ce corpus pour un tout complet à partir duquel on aurait pu tenir des propos généraux. Il était plus honnête de traiter au cas par cas ce qui existe. Ce n'est que dans les conclusions que des lignes générales s'esquissent, qui peuvent être rapportées aux problématiques générales de l'ensemble du travail. La seconde raison est que de grosses mises au point historiques et des reconstitutions étaient souvent nécessaires avant l'analyse de chacune des œuvres. Ces préliminaires n'ont pas été relégués en annexes car ils conditionnent les hypothèses du présent travail et ne pouvaient en être présentés séparément.

La première partie étudie le cadre dans lequel se déploie la commande des Carondelet, la cour et la ville. L'émulation avec les autres membres de la noblesse se traduit par la construction et la modernisation d'hôtels, essentiellement connus en ce qui concerne Jean (chapitre 1). Les collections contenues dans ces demeures sont abordées au chapitre 2. Dans ce cadre de vie urbain et dynamique, Jean Carondelet développe avec les souverains et des établissements ecclésiastiques des anciens Pays-Bas de nombreuses formes de liens qui se traduisent par des dons et legs qu'il a institués par testament (chapitre 3).

La deuxième partie aborde les portraits. Deux pièces majeures émergent de ce corpus. Tout d'abord, le retable marial de la cathédrale de Besançon, commandé par Ferry Carondelet. Comme nous espérons le démontrer, il n'a probablement pas été peint pour un bénéfice en particulier et la place préminente du donateur autorise d'étudier au moins partiellement ce retable comme un grand portrait (chapitre 4). Le portrait peint à Rome par Sebastiano del

---

<sup>54</sup> Nous n'avons pas pu aller aux Archives nationales de France voir les fonds signalés par Blanchet 1956.

<sup>55</sup> À l'exception du retable florentin (cat. n° 4), dont l'étude constitue l'ensemble du chapitre 5. L'expédition du retable à Besançon et son placement dans la chapelle Sainte-Madeleine sont considérés en 7.2.

Piombo occupe le chapitre 5. Enfin, les portraits de Jean Carondelet offrent de nombreux traits similaires qui ont justifié de les étudier en groupe dans le chapitre 6.

La troisième partie étudie l'image que les Carondelet, en tant que prélats, ont désiré laisser d'eux et de leur famille à la postérité dans les établissements ecclésiastiques où ils avaient une dignité. Le chapitre 7 considère un pan peu abordé du mécénat, composé principalement d'œuvres disparues qui offrent une vue globale de l'engagement relatif des deux frères dans leurs bénéfices. Au chapitre 8, est abordée la reconstruction du chœur, de la sacristie et de deux chapelles de l'abbaye de Montbenoît par Ferry Carondelet ; tandis que le chapitre 9 étudie la commande par Jean Carondelet de trois tombeaux, pour ses parents, pour son frère Ferry et pour lui-même.

PREMIÈRE PARTIE

« VIVRE NOBLEMENT » :  
L'IMPORTANCE D'UN RÉSEAU  
PERSONNEL

---



## INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Comme nous venons de le rappeler, le besoin de « vivre noblement », expression datant de la fin du Moyen Âge, doit être vu comme une des motivations de la commande artistique des Carondelet. On peut affirmer d'une manière générale qu'un train de vie luxueux et d'importantes donations constituent les moyens qu'ils mirent en œuvre pour parvenir à leurs fins. Plus précisément, ils portèrent une grande attention aux résidences où ils vécurent ; ils surent créer de fortes interactions avec les autres membres de la noblesse par l'intermédiaire des commandes publiques ; et enfin, ils soignèrent leur postérité par des dispositions testamentaires convenables qui comblèrent de nombreux établissements religieux.

On remarque sans surprise que c'est pour la cour que cet étalage de luxe se déploie. Ses membres sont omniprésents dans les pages qui suivent : les Habsbourg, avec Marguerite d'Autriche, Marie de Hongrie et Charles Quint, d'autres familles nobles, ou encore les exécuteurs testamentaires de Jean Carondelet. La manière dont la commande artistique étudiée ici s'afficha fut en grande partie conditionnée par l'interaction avec ces personnalités, tant dans le choix des artistes et des objets exécutés que des lieux où les Carondelet inscrivirent leur mécénat, à l'exemple des établissements religieux que fréquentaient les souverains et les membres de la cour. L'étude de ces interactions invite à se demander comment et dans quelle mesure les Carondelet ont choisi leurs modèles pour leur commande artistique.

Par ailleurs, les relations et échanges innombrables au sein de la cour soulèvent des questions quant à la multitude des commanditaires qu'une seule œuvre peut avoir. Comme on le verra ci-dessous, les chercheurs ont noté par exemple qu'il n'est pas toujours aisé de déterminer l'identité des donateurs de vitraux, puisqu'il ne s'agit pas nécessairement des hommes et des femmes qui y sont figurés. Cette question, bien connue aussi dans le cas des commandes passées par testament, peut être posée de manière plus large et systématique que cela a été fait jusqu'à présent. Nous allons ainsi proposer d'identifier les divers grades ou niveaux qui peuvent coexister parmi les personnes qui passent les commandes, publiques ou testamentaires. Si nous tentons d'analyser ce problème en détail ici, il reparait par la suite à propos des portraits (chapitre 6) et des tombeaux (chapitre 9).

Les parcours de vie, les goûts ou les personnalités des commanditaires de la Renaissance infléchissaient beaucoup ces divers processus<sup>56</sup>. Ainsi, les commandes artistiques de Jean et de Ferry divergent considérablement de ce point de vue. Il semble que Jean ait été

---

<sup>56</sup> Certains mécènes comme Louis XI déployèrent un large mécénat dans le domaine de l'orfèvrerie (Cassagnes-Brouquet 2007), quand d'autres étaient passionnés par les livres, par exemple Philippe de Clèves ou Georges d'Amboise (Haemers *et alii* 2007 ; Évreux 2017).

plus actif que son frère en ce domaine, précisément parce qu'il était un membre important de la cour et de l'entourage des régentes : en effet, il entre au Conseil privé des Pays-Bas en 1508 et en devient chef de 1522 à sa démission en 1540. D'autre part, les œuvres commandées par l'archevêque de Palerme et les archives qui nous sont parvenues le concernant sont quantitativement plus importantes, ce qui nous conduit à lui consacrer une grande part de cette section.

Bien que les demeures des deux prélats aient pour la plupart disparu ou soient largement défigurées, celles de Jean sont les mieux connues et constituent donc la matière du premier chapitre. Le deuxième chapitre aborde les collections des prélats et en particulier leur aspect le plus documenté, les livres. Le troisième revient à Jean Carondelet et aux œuvres qu'il commanda dans des bénéfices ecclésiastiques qui n'étaient pas les siens, tant de son vivant (dans le 3.1) que par testament (3.2). Enfin, il sera question des stalles de l'église Saint-Étienne de Besançon (3.3), également commandées par testament.

## CHAPITRE 1. LES DEMEURES DE JEAN CARONDELET

La commande artistique commence au niveau même de la demeure. Les résidences et leur organisation intérieure, étudiées de longue date pour le XVI<sup>e</sup> siècle, sont réglées par des coutumes et des cérémoniaux précis. Ces maisons et châteaux ne sont pas aussi privés qu'on pourrait le croire et répondent à un besoin de représentation publique, essentiellement citadine comme on le verra<sup>57</sup>. Jean Carondelet en posséda plusieurs : les villes de résidence de la cour et des institutions centrales des Pays-Bas (Malines et Bruxelles), et assurément dans chacun de ses autres bénéfiques ecclésiastiques, où il ne se rendit en réalité que ponctuellement, voire jamais (Bruges, Besançon, Palerme, Furnes, Montbenoît). Il disposa aussi peut-être d'une maison périurbaine à Saint-Josse, à côté de Bruxelles, comme Jean Micault ou le cardinal de Granvelle<sup>58</sup>.

De nouvelles données sur quatre de ses résidences, à Malines, Bruxelles, Besançon et Vieilley (FR-25), dévoilent le pan encore inconnu de la commande monumentale de Jean Carondelet. Deux d'entre elles existent encore, à Malines et Vieilley. Une étude archéologique sur la première et des observations visuelles sur la seconde offrent un matériau d'étude inédit. À l'inverse, deux autres demeures ont entièrement disparu, celles de Bruxelles et de Besançon. Mais de nouvelles découvertes de documents les éclairent d'un jour nouveau. Pour hétéroclites et peu comparables que soient les matériaux, on peut non seulement retracer une partie de la chronologie des travaux, mais aussi mieux comprendre les déplacements de l'archevêque de Palerme entre ses villes de résidence, qu'ils aient eu lieu ou qu'ils aient été seulement envisagés. Les vestiges en place ou les descriptions anciennes offrent aussi quelques indices sur son rapport à l'architecture et aux usages de son temps.

### 1.1. L'HÔTEL DIT DE PALERME À MALINES

La première demeure connue que Jean Carondelet occupa personnellement est l'hôtel dit de Palerme, *hof van Palermo* en néerlandais<sup>59</sup>. Il est situé en plein centre-ville de Malines, à proximité de la grande halle et à 300 mètres environ à pieds de l'ancien Parlement. Tel qu'il se présentait à l'époque de l'archevêque de Palerme, il résultait de regroupements et de (re)constructions de différents bâtiments sis à l'angle que formait un pont de la Zakstraat avec un canal aujourd'hui bouché du Melaan, un ruisseau qui traverse la ville (fig. 4-5). Du fait de cette localisation, cet hôtel est souvent qualifié d'hôtel au *Zakbrug*, « au pont [de la rue] du

---

<sup>57</sup> L'étude fondamentale sur ce sujet reste Chatenet 2002a. Voir nos autres références citées ci-dessous.

<sup>58</sup> De Jonge 2006.

<sup>59</sup> Cf. la notice de l'hôtel, annexe 5, cat. n° 9.

Sac ». Il était constitué d'un bâtiment vraisemblablement en forme de L (à l'angle de la rue et du canal) aux actuels n° 20 et 22 de la Zakstraat et d'un autre, actuel n° 18. La moitié au moins de la partie habitable a aujourd'hui disparu. Il ne reste actuellement que les parties des n° 18, une maison-bloc, et n° 20, une aile parallèle à la rue comportant également un grand escalier dans une tour et un passage voûté menant à l'arrière de la parcelle (fig. 6 et 10).

Peu d'éléments certains sont connus sur cet hôtel. Au début des années 2000, alors qu'il n'est plus occupé et que des projets de réhabilitation se dessinent, les Monuments historiques de Malines le protègent et joignent les données connues alors avec une observation succincte des structures<sup>60</sup>. En 2015-2016, une société immobilière le partage en plusieurs appartements, transformation qui a empêché toute observation approfondie de notre part. Mais ces travaux ont donné lieu à une étude archéologique poussée, menée par le Bureau voor bouwhistorisch onderzoek J. A. Van der Hoeve (Utrecht)<sup>61</sup>. Elle propose un phasage et une chronologie relatifs, mais ne s'essaie à aucune interprétation historique puisque son rôle est plutôt de documenter les différents états et de conseiller les responsables de la restructuration. S'en est suivi un article de Christiane Apers sur ses propriétaires jusqu'au chancelier Carondelet<sup>62</sup>. Il s'agit aujourd'hui de la seule étude sur l'hôtel fondée sur les archives anciennes. L'ensemble de ces travaux peut être mis en perspective avec ceux menés sur l'ancien hôtel de Busleyden, actuel musée municipal<sup>63</sup>. Ces deux hôtels de Palerme et de Busleyden sont, avec celui de Savoye, les mieux connus du XVI<sup>e</sup> siècle conservés à Malines<sup>64</sup>. Parallèlement, des travaux récents menés sur les hôtels urbains de la noblesse néerlandaise permettent de comprendre davantage les caractères formels de l'hôtel de Palerme, malgré la ténuité des vestiges en place<sup>65</sup>.

On peut ainsi se fonder sur un ensemble d'études historiques et archéologiques très récentes et de grande qualité pour réfléchir à ce que pourrait être la phase historique d'occupation de l'hôtel par Jean Carondelet fils. Elle dut être remarquable dans la mesure où il porte encore aujourd'hui le nom de l'archevêque.

Vers 1473, le chancelier Carondelet († 1502), père de l'archevêque de Palerme, reçoit 600 florins de la commune de Malines pour s'établir et construire un hôtel<sup>66</sup>. Il venait en effet d'être nommé par Charles le Téméraire président du tout nouveau parlement que le dernier Grand duc d'Occident venait de fonder dans la ville. C'est la raison pour laquelle la famille

---

<sup>60</sup> Eeman et Mooter 2004. Cf. aussi Mooter 2016.

<sup>61</sup> Hoeve *et alii* 2016.

<sup>62</sup> Apers 2016. Comme nous l'avons signalé dans l'avant-propos, nous n'avons pu mener nous-même, pour des raisons de temps, d'étude archivistique directe.

<sup>63</sup> Bouwen 1984, p. 101-104 ; Lefere et Kinnaer 2016 ; Berghmans 2017 ; Apers 2020. Une partie de l'ancien hôtel a bénéficié de fouilles archéologiques dans le cadre de la restructuration du musée, rouvert en 2017.

<sup>64</sup> De Jonge 2005b pour l'hôtel dit de Savoye, le palais de Marguerite d'Autriche.

<sup>65</sup> Je remercie Krista De Jonge de m'avoir offert l'opportunité d'accéder à l'hôtel dans le cadre du séminaire « Urban Palaces of the Nobility in Early Modern Europe » qu'elle organisait à Malines les 26 et 27 octobre 2017, où était présenté l'état de la question sur ce type de demeure dans l'Europe de la Renaissance. Voir les autres références sur les hôtels ci-dessous.

<sup>66</sup> Uytven 1991, p. 95 ; Hurx 2017, p. 109.



Carondelet vint s'y installer, quittant définitivement Dole et la Franche-Comté. La ville de Malines avait tout intérêt à soutenir d'importants personnages comme lui pour se garantir de florissants hôtels et une ville mondaine luxueuse, gage de prestige sur les autres cités des anciens Pays-Bas. La noblesse n'hésitait pas à recourir ainsi aux aides des municipalités et des États pour être déchargée des frais énormes que la construction de palais urbains occasionnait<sup>67</sup>. Au moins deux parcelles sont réunies par le chancelier Carondelet : il achète la première à Jan Mast le 26 septembre 1474 et l'autre le 14 mars 1476 n. s. à Gilles Vrancx<sup>68</sup>. Selon toute vraisemblance, Vrancx vendit ce qui allait devenir la plus grande partie de l'hôtel (aux n° 20 et 22), un bâtiment en L le long du Melaan, puisque la vente comprend, en plus de l'hôtel, deux petites maisons, un portail, des écuries et un jardin. Cette propriété était à l'origine celle de Gilles van Oyenbrugge, membre d'une très importante famille patricienne malinoise<sup>69</sup>. Il y a fort à parier que cette partie de la demeure devait déjà revêtir un caractère plutôt luxueux. Mast vendit donc sans aucun doute la maison située actuellement au n° 18. Un étroit passage à l'air libre séparait les deux domaines réunis par le chancelier (phase n° 1, fig. 7). Les efforts déployés par ce dernier pour acquérir des terrains mitoyens sont documentés pour bien d'autres palais urbains : ceux de Busleyden et de Savoye à Malines, de Nassau, de Granvelle et de Hoogstraten à Bruxelles entre autres.<sup>70</sup> La fréquente conséquence de ces achats successifs était que les hôtels finissaient par avoir des plans très irréguliers, augmentés et modifiés sur de longues périodes, empêchant le développement de grands programmes architecturaux unifiés<sup>71</sup>. L'hôtel de Palerme ne constitue pas à cet égard une exception, comme on va le voir.

Encore aujourd'hui, la structure générale du n° 18 date du début du xv<sup>e</sup> siècle, mais des restaurations considérables la transforment à la fin de ce siècle (phase n° 2, cat. n° 9/7)<sup>72</sup>. Elle se présentait alors sous la forme d'une maison-bloc. Sa façade à front de rue de trois travées était en briques avec harpages de pierres calcaires et disposait d'un haut pignon à gradins dont subsistent des restes archéologiques ténus. Ces différents états sont les seuls du xv<sup>e</sup> siècle documentés par l'étude archéologique dans l'ensemble de l'hôtel restant aujourd'hui<sup>73</sup>. Étant donné que Jean Carondelet père était le possesseur de l'hôtel pendant toute la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, on peut selon toute vraisemblance lui attribuer les modifications de cette partie<sup>74</sup>. En effet, l'achat des parcelles à partir de 1474 correspond à un an près à son arrivée à Malines après sa nomination comme président du Parlement.

---

<sup>67</sup> De Jonge 2007, p. 57.

<sup>68</sup> Apers 2016, p. 2-3.

<sup>69</sup> Buylaert 2019, p. 11.

<sup>70</sup> De Jonge 2000a pour l'hôtel de Granvelle ; De Jonge 2005b pour l'hôtel dit de Savoye à Malines ; Berghmans 2017 et Apers 2020 pour Busleyden ; Vannieuwenhuyze et Meijering 2010, De Jonge 2014b, p. 112-114 pour l'hôtel de Nassau ; Heymans 2014, p. 255 pour l'hôtel de Hoogstraten.

<sup>71</sup> Meischke et Tyghem 1987, p. 131.

<sup>72</sup> Nous empruntons les numéros des phases de construction à Hoeve *et alii* 2016.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 9-12.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 10 le propose également.

Il est en revanche presque impossible de dire quoi que ce soit de l'hôtel acheté à Vrancx. La partie correspondant à l'actuel n° 22 a été entièrement reconstruite aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, empêchant toute investigation archéologique. Avec le large porche d'entrée sur la rue (fig. 11), probablement du début du XVI<sup>e</sup> siècle, il semblerait que le « bâtiment arrière » en soit le dernier vestige, du moins pour la partie de son pignon comprise dans l'escalier<sup>75</sup>. En effet, l'intérieur et les autres murs ont été entièrement reconstruits à une date récente, ne conservant que l'emprise originelle des murs. Une lithographie du XIX<sup>e</sup> siècle montre cette partie de l'hôtel vue depuis le canal (fig. 12) et on voit qu'il devait s'agir d'une partie soignée, sans que l'on puisse préciser sa date de construction<sup>76</sup>. Comme on va le voir, le principal bâtiment qui reste de cette partie de l'hôtel, au n° 20, est une transformation plus tardive. Il est difficile de dire si un bâtiment antérieur occupait cet espace, même si cela reste très probable. Notons simplement, en conclusion sur ces parties disparues, que le chancelier Carondelet put y engager aussi des travaux, même si les amples modifications ultérieures empêchent de le savoir.

L'étude archéologique révèle que l'hôtel fut ensuite profondément transformé (phase n° 3, fig. 8) par l'adjonction de deux éléments majeurs, un escalier voûté construit dans une haute tour et un bâtiment comportant un passage voûté d'ogives au rez-de-chaussée. Si nous devons nous fonder sur ce travail, nous tirons nous-même les conclusions quant à l'organisation originelle de l'hôtel.

Alors que la tour est aujourd'hui intégrée sur trois de ses côtés aux bâtiments adjacents, elle ne s'élevait à l'origine que contre la maison-bloc à l'ouest et le bâtiment arrière au sud (cat. n° 9/2-5). L'escalier qu'elle renferme distribuait donc les deux bâtiments et le petit bâtiment à deux étages blotti entre la maison-bloc et le bâtiment arrière. La tour était libre à l'origine sur son côté nord car le bâtiment sur rue de l'actuel n° 20 n'existait pas. Comme il est difficile de croire à un décrochement et à une visibilité totale de l'escalier depuis la rue, on peut supposer que quelque chose prenait sa place. Il est peu probable qu'il se soit agi d'une maison-bloc profonde<sup>77</sup>. Si on postule que l'hôtel acheté à Vrancx était d'une typologie standard, alors il aurait pu disposer d'un bâtiment bas le long de la rue comme une porterie. L'ensemble de l'hôtel aurait eu une forme en L traditionnelle, avec deux bâtiments principaux, l'un perpendiculaire et l'autre, en fond de parcelle, parallèle à la rue<sup>78</sup>. Il est alors envisageable qu'au début de cette phase, le bâtiment précédent ait été détruit pour construire l'escalier et lui procurer du jour du côté nord. La tour monte deux étages plus haut que la maison pour culminer dans une chambre dotée à l'origine d'une cheminée et d'un plafond à poutres (cat. n° 9/22). Elle ne devait pas être décorée, et même les poutres du plafond reposent

---

<sup>75</sup> Le « bâtiment arrière » est le bâtiment situé à l'arrière du n° 20. Il devait être compris dans les biens achetés à Vrancx (les auteurs de Hove *et alii* 2016 l'appellent ainsi et nous conservons ce nom par commodité).

<sup>76</sup> Un dessin sans doute très fautif du XIX<sup>e</sup> siècle représente l'hôtel vu depuis le pont, mais d'une manière telle qu'on n'y reconnaît que la tour (fig. 13).

<sup>77</sup> C'est pourtant la proposition de Hove *et alii* 2016, p. 9.

<sup>78</sup> Buyle *et alii* 1997, p. 190-191.

directement sur les murs, sans l'intermédiaire d'une console. L'ensemble de l'escalier procure une impression de richesse et de majesté grâce à son voûtement : d'ogives quadripartites entre le rez-de-chaussée et le premier étage, en berceau brisé entre le deuxième et le troisième et en arc segmentaire au-delà (cat. n° 9/15-21). Sa luminosité laisse un peu à désirer, étant donné qu'il ne prend le jour que par de petites fenêtres sur son côté est, pratiquées dans le mur lorsque l'aile sur rue de la phase n° 4 a été élevée.

Au rez-de-chaussée, un couloir construit sous les volées relie l'escalier à la cour orientale, qui devait alors être la cour principale, s'il y en avait une autre (cat. n° 9/14). Le couloir comprend actuellement une voûte en arc segmentaire de deux hauteurs différentes. Il ne s'agit pas de la voûte d'origine, qui était peut-être en ogives, comme l'escalier. Il est curieux que l'entrée de l'escalier ne soit pas directe, mais qu'il ait fallu passer au préalable par un couloir et un bout du passage voûté pour y accéder. On peut attribuer cette situation au fait que la base de la tour était presque dissimulée lorsqu'elle était vue depuis la cour, lorsque l'on entrait par le grand porche de la Zakstraat. Peut-être que la façade originelle du couloir menant de la cour à l'escalier était bien ornée pour le signaler sans ambiguïté au visiteur.

Une fois l'escalier achevé, on a immédiatement construit un petit bâtiment à deux niveaux dans l'angle formé par l'escalier et la maison-bloc. Il est constitué au rez-de-chaussée d'un passage voûté d'ogives qui rejoint l'escalier et une autre cour, située au fond de la parcelle (cat. n° 9/6 et 9-13). On se souvient que la parcelle vendue au chancelier Carondelet en 1476 comportait un jardin, auquel ce passage menait peut-être. Mais la vente comprenait aussi deux autres petites maisons, peut-être logées autour d'une seconde cour comportant aussi les écuries et les communs<sup>79</sup>. Il est impossible en l'état actuel de le savoir. La seule chose que l'on voit est qu'il manque au moins une travée au passage et qu'il se poursuivait vers le sud. Il a été construit contre l'escalier, mais au cours de la même campagne, puisque les modénatures des voûtes sont identiques. Elles sont construites en brique avec des nervures stuquées. Sur le mur est, les voûtes devaient reposer sur des consoles. Peut-être ont-elles été prévues mais jamais disposées, puisqu'aucun arrachement ne se remarque<sup>80</sup>.

La phase n° 4 voit la construction de l'aile s'étendant le long de la rue à l'actuel n° 20, dans la continuité de la façade de la maison-bloc (fig. 9, cat. n° 9/23). Il est clair qu'elle n'était pas prévue lors de l'érection de la tour, puisqu'elle en bouche les fenêtres du côté nord. Elle se compose d'une cave et de deux étages (cat. n° 9/24-25). Elle a été à ce point modifiée aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles qu'il est difficile d'en tirer la moindre conclusion, y compris quant à sa date, entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous préférons donc la laisser de côté<sup>81</sup>.

Le palier inférieur de l'escalier est un point nodal de la maison, intersection de deux cours (par deux couloirs), de l'escalier, et vraisemblablement d'un passage vers la maison-

---

<sup>79</sup> Disposition classique des hôtels, agencés autour d'une cour principale et d'une cour dévolue aux communs, comme au palais Granvelle de Besançon (Claerr-Roussel 2013, p. 110-123) ou à l'hôtel Transsylvanus à Bruxelles (De Jonge 1997, p. 85), etc.

<sup>80</sup> Sur cette phase n° 3, cf. Hove *et alii* 2016, p. 10-13.

<sup>81</sup> Sur cette phase n° 4, cf. *ibidem*, p. 13-15.

bloc. Il n'est pas sûr qu'au moment de cette phase, cette dernière avait encore un accès vers la rue, étant donné que sa façade a été complètement refaite au XIX<sup>e</sup> siècle (cat. n° 9/1). Quant au couloir actuel menant de la rue au grand escalier, il date de 1907 (cat. n° 9/8)<sup>82</sup>.

Il est difficile de préciser davantage quelle partie de la maison la tour distribuait. On peut s'attendre à ce qu'il se soit agi d'espaces privilégiés situés au premier étage, puisqu'au-delà du troisième palier, situé entre le premier et le deuxième étage, les voûtes de l'escalier se simplifient. On peut émettre au moins deux propositions. D'abord, la salle en façade au premier étage de la maison-bloc, avec des dimensions approximatives de 11 x 8 m, aurait pu servir de grande salle d'une taille acceptable pour un hôtel aussi contraint par le parcellaire<sup>83</sup>. Elle était séparée par un mur de refend d'une autre salle plus petite à l'arrière de la maison, peut-être une sallette<sup>84</sup>. Ces deux salles auraient alors pu former un ensemble avec la chapelle, comme invite à le croire le modèle répandu des demeures aristocratiques<sup>85</sup>. La chapelle, ou plutôt son abside, aurait été placée dans un oriel suspendu à la façade arrière de la maison, entièrement reconstruite en 2016 (cat. n° 9/5). Leur situation à l'extrémité de la maison et l'absence de communication directe avec ses autres parties rendent cette hypothèse fragile. La chapelle aurait été complètement masquée alors qu'elle est d'ordinaire fièrement exhibée en façade sur rue<sup>86</sup>. Par ailleurs, on ignore tout des dispositions de la partie orientale du bâtiment, aujourd'hui disparue. La situation décentrée et engoncée de l'escalier dans la cour, de même que l'excentrement des salles qu'il distribue font penser qu'il ne s'agissait peut-être que de l'un des deux escaliers principaux de la demeure et qu'un autre, situé plus au centre de la cour, aurait pu distribuer la partie semi-publique comprenant des parties telles qu'une galerie et une « chambre du poêle », c'est-à-dire du poêle<sup>87</sup>. La haute tour d'escalier, qui donne immédiatement l'impression d'être la principale ou la seule, n'aurait été alors que la secondaire. Les vues anciennes de Malines n'aident pas à préciser cette hypothèse puisqu'elles escamotent l'hôtel de Palerme et le remplacent par de simples maisons-blocs alignées le long de la rue (fig. 14-15)<sup>88</sup>. De multiples tours d'escalier ne sont pas inhabituelles dans ce genre de demeure, à l'image de l'hôtel bruxellois de Nassau, qui en comptait au moins trois hautes.

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 11, 23, 32.

<sup>83</sup> La situation en façade d'une grande salle distribuée directement par un escalier aurait alors bien correspondu à des usages de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, documentés par exemple à l'hôtel de Cambrai à Malines (De Jonge 2005b, p. 60).

<sup>84</sup> Sur la distribution des hôtels et palais néerlandais des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, cf. De Jonge 2014b ; De Jonge 2018.

<sup>85</sup> De Jonge 2005b pour l'hôtel de Savoye ; De Jonge 2014b ; De Jonge 2018 sur l'ensemble formé par la salle, la sallette et la chapelle dès le XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>86</sup> Cette disposition se rencontre très fréquemment. C'est le cas à l'hôtel d'Auxy (futur hôtel de Hoogstraten) à Bruxelles, où Philippe de Bourgogne († 1518) construit entre 1474 et 1498 une chapelle qui s'étendait entre le jardin et la rue Inghelant (Van Eenhooge et Celis 1988, p. 44-45). C'est le cas aussi au Markienzenhof de Bergen-op-Zoom, vers 1508 (De Jonge 2010c, p. 77), et à l'hôtel de Cortenbach à Malines, vers 1524 (Breckpot 1985).

<sup>87</sup> Sur le poêle dans les demeures nobles, De Jonge 2018, p. 43-45.

<sup>88</sup> Joan Blaeu, *Machlinia*, 1649, gravure sur cuivre ; Isaac Basire, *Mechlin*, 1745, gravure sur cuivre (éditions consultées : KBR).

La phase n° 3 date de la fin du Moyen Âge, au minimum de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, et n'a pour l'instant été attribuée à aucun des propriétaires de la maison. Les espaces majestueux qu'elle englobe sont de toute évidence construits pour être vus, à la fois de l'intérieur, comme le montrent les voûtes d'ogives, et de l'extérieur, puisque la tour se poursuit plus haut que la maison. Il est possible que le chancelier Carondelet en soit à l'origine. Si tel est le cas, ces constructions dateraient de la fin de sa vie. En effet, cette partie de l'hôtel est celle qu'il achète en mars 1476. Or, dès janvier 1477, le duc de Bourgogne Charles le Téméraire meurt devant Nancy, amorçant ainsi la dislocation de l'héritage des Grands ducs d'Occident, une guerre avec la France et une guerre civile dans les anciens Pays-Bas<sup>89</sup>. Le chancelier est littéralement pris dans la tourmente, manque d'être exécuté, et ne peut s'être alors adonné à moderniser son hôtel. Il pourrait avoir construit cette partie entre 1480 et 1496, lorsqu'il revint sur le devant de la scène en tant que président du Grand Conseil. Ainsi, par le moyen de l'escalier et du passage voûté, il aurait fait se rejoindre les deux parties de son hôtel. On connaît encore relativement mal la commande artistique des laïques de la haute administration bourguignonne de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, surtout en matière d'architecture<sup>90</sup>. Ces parties de l'hôtel seraient une pièce intéressante à verser à ce dossier si c'était bien le chancelier qui les avait fait élever.

On peut aussi proposer le nom de son fils, l'archevêque de Palerme, comme promoteur de cette phase n° 3<sup>91</sup>. Il n'y a pour cela aucun argument définitif, mais un faisceau de présomptions. Tout d'abord, le dispositif appartient à un type d'hôtels qui prend une grande ampleur au début du XVI<sup>e</sup> siècle dans l'aristocratie des anciens Pays-Bas, sur le modèle des constructions duciales, essentiellement les palais du Coudenberg à Bruxelles et de Rihour à Lille, modifié pour le premier et construit pour le second à l'initiative de Philippe le Bon (duc de 1419 à 1467). Ces constructions emploient à une large échelle les murs en brique et les angles et encadrements en pierre calcaire blanche, qui vont devenir progressivement un standard dans l'architecture brabançonne du début du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est aussi alors que les plans rectangulaires réguliers, les portiques ouverts en rez-de-chaussée surmontés de galeries se normalisent dans les hôtels patriciens<sup>92</sup>. L'histoire complexe de l'hôtel de Palerme n'a pas permis l'établissement d'un plan idéal et la cour devait avoir une forme irrégulière (c'était du moins le cas au XIX<sup>e</sup> siècle, fig. 6). C'est dans les parties disparues que devaient se trouver certains de ces éléments indispensables des hôtels urbains et aristocratiques néerlandais depuis le XV<sup>e</sup> siècle.

Les hôtels développent donc des espaces de représentation privilégiés, couverts ici de voûtes quadripartites gothiques assez hautes et pointues, très adaptées aux volumes

---

<sup>89</sup> Schnerb 1999, p. 423-431.

<sup>90</sup> Paviot 2021.

<sup>91</sup> Après le décès du chancelier en 1502, Marguerite de Chassey dut continuer à habiter la demeure jusqu'à sa mort en 1511. La maison ne dut échoir à Jean Carondelet (alors doyen de Besançon) qu'en 1513, lorsqu'elle est « vendue » (selon Bayonne 1876, p. 376). Mais il s'agit probablement d'un partage entre les héritiers, et non d'une vente.

<sup>92</sup> De Jonge 2000b ; De Jonge 2007, p. 55-62 ; De Jonge 2010c.

relativement étroits dans lesquels le passage voûté et l'escalier se rencognent<sup>93</sup>. De somptueux escaliers s'ouvrant sur la cour sont parmi les marqueurs principaux du rang social. Ils peuvent être de différents types, mais les constructions hors-œuvre connaissent une grande vogue au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Celui de la Zakstraat participe à des recherches néerlandaises du tournant du XVI<sup>e</sup> siècle sur les formes que peuvent prendre ces espaces. Au palais Rihour de Lille et au *Prinsenhof* de Bruges, des escaliers à volées droites existaient déjà et, dans ce dernier, un escalier en vis richement voûté est encore partiellement conservé, quoique démonté<sup>94</sup>. L'escalier de l'hôtel de ville de Gand (1519-1539), par Rombout II Keldermans et Domien de Waghmakere, est un prolongement de celui du palais Rihour de Lille en plein XVI<sup>e</sup> siècle<sup>95</sup>. Il semblerait que ce soit seulement au palais de Marguerite d'Autriche à Malines qu'un escalier rampe-sur-rampe à repos plat ait été construit pour la première fois dans les anciens Pays-Bas en 1509<sup>96</sup>. Entre les deux, de multiples solutions ont existé, dont les escaliers rampe-sur-rampe à moitié tournante<sup>97</sup>. L'un des premiers exemples a pu en être le refuge de Tongerlo (années 1480), également situé à Malines<sup>98</sup>. Celui-ci dispose de deux escaliers principaux dont l'un, placé dans l'angle intérieur formé par les deux ailes du bâtiment, est un escalier tournant à deux noyaux, qui se poursuit à l'étage par une simple vis. Cet exemple pourrait avoir été un précédent pour les hôtels de Palerme et de Busleyden, construit pour ce dernier au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>99</sup>. À cela près que les voûtes reposent sur des culs-de-lampe dans ce dernier et sont à pénétration à l'hôtel de Palerme, ces deux escaliers sont extrêmement proches l'un de l'autre. Comme à l'hôtel de Palerme, la plupart des escaliers de prestige comportent souvent une salle sommitale sans utilité apparente, si ce n'est pour jouir d'une belle vue sur la ville et d'un peu de solitude<sup>100</sup>. Mais aussi et surtout, ils sont sommés d'impressionnants couronnements en forme de bulbe, qui deviennent un véritable signe identitaire dans les Anciens Pays-Bas<sup>101</sup>. Il n'est pas certain que l'hôtel de Palerme en ait eu un. Peut-être, à l'image de l'hôtel malinois de Nassau, reçut-il une terminaison en forme de clocheton (fig. 16). De nombreux escaliers d'hôtels sont construits selon ce schéma par des aristocrates ayant élu domicile à Malines dans les vingt premières années du XVI<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>93</sup> Le portique du rez-de-chaussée de l'hôtel de Marguerite d'Autriche en est très proche. Il a été construit en 1526-1527 par Rombout II Keldermans (Meischke et Tyghem 1987, p. 144-146).

<sup>94</sup> De Jonge 2000b, p. 101 et 110 ; Maekelberg et De Jonge 2018, p. 6-7.

<sup>95</sup> Genicot 1985, p. 181, 303 ; Tyghem 1987, p. 119-120.

<sup>96</sup> De Jonge 2005b. L'autrice a développé ces idées lors d'une intervention au colloque « L'escalier en Europe (1450-1800). Formes, fonctions, décors », sous la direction d'Alexandre Gady, du 9 au 11 juin 2016, à l'INHA à Paris. Les actes ne sont pas encore parus à ce jour.

<sup>97</sup> Genicot 1985, p. 181.

<sup>98</sup> Bouwen 1984, p. 396-398 ; Refugiehuis abdij van Tongerlo, sur Agentschap Onroerend Erfgoed [en ligne] consulté le 7 décembre 2020.

<sup>99</sup> Berghmans 2017, p. 69, tient pour le début du XVI<sup>e</sup> siècle et Apers 2020, p. 10, pour une date postérieure à 1534. Une date aussi tardive que 1534 nous paraît toutefois difficilement acceptable.

<sup>100</sup> Maekelberg et De Jonge 2018, p. 11 signale ce type d'usage possible pour la tour crénelée du *Prinsenhof* de Bruges dès l'époque de Philippe le Bon.

<sup>101</sup> Heymans 2014, p. 275, sur les hôtels de Hoogstraten et Nassau à Bruxelles ; De Jonge 2016 sur le phénomène des couronnements en forme de bulbe. Dans une vue, Dürer a représenté celui de l'hôtel de Liere à Anvers (Albrecht Dürer, *Tour de la maison d'Aert van Liere*, 1520, dessin à la pointe d'argent, 122 x 160 mm, Berlin, Kupferstichkabinett (inv. W.774). Illustration dans Dürer 2009\*, p. 24).

Antoine de Lalaing, Jérôme de Busleyden, Engelbert et Henri de Nassau notamment. La ville atteint alors son apogée comme centre d'art et de culture<sup>102</sup>.

L'observation du passage voûté mène à de semblables conclusions. Sans doute peut-il être considéré ici comme le portique ouvert sur la cour des hôtels seigneuriaux de la ville. Comme on l'a souligné, le parcellaire très contraint a dû empêcher de projeter cet élément de prestige sur la cour comme cela aurait dû être le cas – à moins que des portiques extérieurs aient vraiment existé et aient disparu. En effet, dans tous les hôtels du début du XVI<sup>e</sup> siècle que nous avons cités, au moins un portique sur cour relie différentes parties de l'habitat. Une de ses extrémités au moins est reliée au grand escalier qui mène au premier étage, celui de la représentation par excellence. À Malines, plusieurs exemples du début du XVI<sup>e</sup> siècle existent encore. C'est ainsi le cas à l'hôtel de Busleyden, où une seule aile a été construite, entre 1506 environ et 1517<sup>103</sup>. À Malines encore, les portiques s'étendaient sur les quatre façades intérieures de l'hôtel de Hoogstraten, construit entre 1512 et 1526<sup>104</sup>. Par ailleurs, ces portiques sont systématiquement voûtés d'ogives, même aussi tardivement qu'à l'hôtel de Savoie (vers 1526-1527)<sup>105</sup>.

Le plus souvent, ces portiques ouverts supportent une galerie au premier étage. La connexion de l'escalier et de la galerie avec une chapelle ou une grande salle devient un topos de l'architecture noble des anciens Pays-Bas vers 1500<sup>106</sup>. À ce titre, il aurait été intéressant de savoir si une galerie se trouvait bien au premier étage de l'hôtel de Palerme. Par ailleurs, comme on l'a proposé ci-dessus, le passage voûté se poursuivait peut-être vers un jardin. Une galerie à l'étage aurait alors pu offrir une belle vue sur ce dernier, comme l'attestent des exemples de la fin du XV<sup>e</sup> siècle – l'hôtel d'Auxy à Bruxelles, où la galerie date du quatrième quart du XV<sup>e</sup> siècle<sup>107</sup>.

Ainsi, l'escalier et le passage voûté de l'hôtel de Palerme se situent dans une phase avancée des recherches sur les formes de ces structures dans l'espace culturel néerlandais. De plus, il faut les replacer dans un fort contexte de concurrence et d'émulation entre riches familles aristocratiques. C'est bien ce qui nous incite à penser que l'archevêque de Palerme dut les faire ériger ensemble.

Dans l'hypothèse où l'archevêque de Palerme serait le commanditaire des parties encore visibles de l'hôtel, à quelle époque et par qui les aurait-il fait construire ? Notons tout de suite qu'il ne dut pas attendre de devenir archevêque pour posséder une pareille demeure. À 500 m de chez lui, Jérôme de Busleyden (vers 1470-1517) s'était fait édifier un superbe

---

<sup>102</sup> Prevenier 2005 ; Hurx 2017, p. 108-113.

<sup>103</sup> Berghmans 2017, p. 109.

<sup>104</sup> Sur l'hôtel de Hoogstraten, un des plus vastes de Malines, cf. Godenne 1908, p. 242-244 ; Bouwen 1984, p. 42-46.

<sup>105</sup> De Jonge 2005b, p. 63.

<sup>106</sup> De Jonge 2010c.

<sup>107</sup> Eenhooge et Celis 1988, p. 53-54.

hôtel urbain entre 1502 et 1517, aujourd'hui musée municipal<sup>108</sup>. Jérôme de Busleyden n'était « que » maître des requêtes du Grand Conseil de la ville et n'avait pas de dignités ecclésiastiques plus importantes que Jean Carondelet. Mais tout comme lui, il pouvait compter sur un fort appui familial pour le soutenir dans sa carrière, en l'occurrence son frère François, archevêque de Besançon et précepteur de l'archiduc Philippe le Beau<sup>109</sup>. Par ailleurs, Busleyden était un véritable érudit qui orna et enrichit sa demeure d'une manière vraiment originale pour son temps<sup>110</sup>. Ainsi, Jean Carondelet pourrait avoir conduit les travaux dans sa demeure jusqu'en 1524, lorsqu'il acheta sa maison bruxelloise<sup>111</sup>.

On ignore qui a pu construire l'hôtel de Palerme. La famille des Keldermans a planifié ou modifié avec certitude seulement peu d'hôtels de la ville (les hôtels de Savoye et de Hoogstraten), et son intervention est suspectée pour d'autres (hôtel de Busleyden et la maison disparue « *de Lepelaar* »)<sup>112</sup>. Il se pourrait que Carondelet ait également fait appel à eux. La relative similarité des modénatures des voûtes entre ces différents *hoven* ne nous renseigne pas beaucoup, étant donné la standardisation poussée des éléments d'architecture aux Pays-Bas<sup>113</sup>. On pourrait cependant proposer dès maintenant un nom alternatif pour enrichir le bien maigre corpus de noms d'architectes d'hôtels malinois du XVI<sup>e</sup> siècle. Sans que cela soit certain, il se pourrait que Pieter Buyens soit l'architecte de la phase n° 3 de l'hôtel de Palerme. Si ce maître-maçon et sculpteur visiblement apprécié de la famille Carondelet avait signé cet hôtel, il aurait ainsi convaincu Ferry Carondelet par son talent de faire appel à lui pour achever le chœur de l'abbaye de Montbenoît (1526)<sup>114</sup>. Enfin, il est presque certain que Buyens travailla à Malines au contact des maîtres-maçons les plus importants de son temps et qu'il était familier, sinon l'auteur, de l'architecture de certains hôtels malinois, notamment celui de Nassau<sup>115</sup>. Mais les restes conservés de ce dernier hôtel et de celui de Palerme limitent malheureusement beaucoup trop les comparaisons.

L'embellissement de l'hôtel de Palerme par les deux Jean Carondelet ressortit d'un même besoin de vivre noblement. Celui-ci éclate aux yeux de tous par l'érection d'une demeure noble qui garantit le statut de noblesse par le simple fait d'être riche et puissant<sup>116</sup>. Pour le XV<sup>e</sup> siècle, le cas de Pierre Bladelin a bien été étudié, avec le château qu'il se fait construire à Middelbourg immédiatement après son anoblissement<sup>117</sup>. Par la suite, les grandes résidences urbaines servent aussi le même but<sup>118</sup>. Des ordonnances plus tardives dans le XVI<sup>e</sup>

---

<sup>108</sup> Berghmans 2017, p. 34-113, de préférence pour les reconstitutions.

<sup>109</sup> Kerckhoffs-De Heij 1980, vol. 2, p. 32-33 ; Bietenholz et Deutscher 1985, p. 234-237 ; De Win 2009 sur François de Busleyden.

<sup>110</sup> En plus des références citées pour cet hôtel, cf. Foncke 1938.

<sup>111</sup> Cf. ci-dessous, p. 38.

<sup>112</sup> Pour leurs constructions certaines, cf. Meischke et Tyghem 1987 ; Hurx 2017, p. 226-227.

<sup>113</sup> Meischke et Tyghem 1987, p. 133 ; Hurx 2012. Pour plus de précisions, se reporter au chapitre 8.

<sup>114</sup> Sur Buyens, cf. les chapitres 8 et 9.

<sup>115</sup> Cf. p. 257.

<sup>116</sup> Uytven 1986.

<sup>117</sup> De Clercq, Dumolyn et Haemers 2007.

<sup>118</sup> Vannieuwenhuyze et Meijering 2010 pour l'hôtel de Nassau à Bruxelles.



siècle montrent que la possession d'une demeure reconnue comme noble était indispensable pour appartenir ouvertement à ce rang<sup>119</sup>.

Le vivre noblement se transmet au sein de la famille pour ajouter au prestige des espaces celui de l'ancienneté du lignage avec ses preuves matérielles. L'archevêque de Palerme lègue donc à son neveu Claude, son coadjuteur à de nombreux bénéfices ecclésiastiques, son hôtel de la Zakstraat<sup>120</sup>. Claude Carondelet l'a conservé cinq ans au maximum, puisqu'en 1549, il l'a déjà vendu à Florent Griboval, maître des requêtes du Grand Conseil<sup>121</sup>. Cette vente s'explique par le fait que Malines n'était plus la capitale effective des Anciens Pays-Bas au moment de la mort de l'archevêque de Palerme. Les familles installées là pour les besoins du gouvernement ne s'y maintinrent pas. Néanmoins, Claude Carondelet mourut à Malines, où il devait avoir sa propre demeure.

Ce bel hôtel était donc une résidence familiale importante. S'il s'avérait que le chancelier Carondelet avait mené les travaux de la phase n° 3, alors on tiendrait l'exemple le plus précoce conservé d'hôtel aristocratique qui se développa au XVI<sup>e</sup> siècle à Malines. Or, nous inclinons à croire que leur auteur fut bien l'archevêque de Palerme, qui laissa son nom à l'hôtel jusqu'aujourd'hui. S'il hérita de ces travaux déjà achevés, alors il dut tout au moins faire moderniser l'hôtel de son père avec les aménagements indispensables pour une demeure noble de son temps – portique et galerie, grand escalier, etc.

## 1.2. L'HÔTEL DE BRUXELLES

Si l'archevêque de Palerme hérita de la maison de Malines, il s'occupa lui-même de son hôtel bruxellois, situé au bas du palais du Coudenberg<sup>122</sup>. Des études menées de longue date sur le quartier offrent une base solide à l'étude du site historique, aujourd'hui entièrement disparu<sup>123</sup>. Nos propres recherches apportent de nouvelles connaissances sur l'hôtel de Jean Carondelet, notamment par la restitution des noms des propriétaires successifs.

Cet hôtel, connu sous le nom d'hôtel de Salazar, était situé dans la rue des sols (*Stuiverstraat*), presque au croisement de la rue des Douze Apôtres (fig. 17), dans le quartier Isabelle et Terarken. Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, la parcelle comprenait l'hôtel, qui devait être modeste, et une chapelle du Saint-Sacrement fondée au milieu du siècle, sur le site d'un prétendu sacrifice d'hostie perpétré par des Juifs, par Gilles Vandenberghe. Il légua dès 1457

---

<sup>119</sup> De Win 2001, p. 6-8.

<sup>120</sup> Claude Carondelet (1513-1564) était l'un des fils de Claude Carondelet (1467-1518), frère aîné de l'archevêque de Palerme. Cf. sa notice biographique à l'annexe 3.

<sup>121</sup> AGR, Grand Conseil, 850, p. 421-422 (8 juin 1549). Il siégeait au Conseil depuis octobre 1543 (Bietenholz et Deutscher 1986, p. 130). Il a donc peut-être acheté l'hôtel à Claude Carondelet dès qu'il s'installa à Malines, immédiatement après la mort de l'archevêque.

<sup>122</sup> Cf. la notice de l'hôtel, annexe 5, cat. n° 10.

<sup>123</sup> Henne et Wauters 1845, vol. 3 ; Des Marez 1927 ; Smolar-Meynart *et alii* 1998 ; Heymans 2014.

l'hôtel et la chapelle aux Chartreux d'Enghien<sup>124</sup>. Ces derniers vendirent immédiatement, le 18 mai 1457, les deux bâtiments aux Chartreux de Scheut pour accroître leur patrimoine<sup>125</sup>. Ces derniers utilisèrent ce qui devait alors être un petit hôtel comme logement pour eux et leurs visiteurs. Ensuite, il passa à un certain Joes Cluysman, signalé en 1499 par les registres censaux de Bruxelles comme propriétaire à la suite des Chartreux<sup>126</sup>. Il est probable qu'à cette période déjà l'hôtel et la chapelle du Saint-Sacrement aient été séparés en deux propriétés distinctes. Puis, un brouillon de contrat inédit conservé à Lille montre que Jean Carondelet acheta cette maison, apparemment en décembre 1524, pour la somme de 1000 livres, à Jean Ruffault, qui lui-même la tenait de Georges Haghney<sup>127</sup>. Il y eut donc au moins trois propriétaires, qui n'étaient pas connus, entre les Chartreux et 1524. Il n'est toutefois pas sûr que l'hôtel de Jean Carondelet n'ait été composé que de cette demeure. Il acheta peut-être plusieurs parcelles qu'il réunit – comme son père à Malines – sans que cela soit avéré.

À une date inconnue, probablement consécutive à la mort de l'archevêque de Palerme, l'hôtel quitta le patrimoine familial. Il est possible que ce soit par exemple Claude Carondelet qui ait vendu cette maison dont il n'avait pas l'utilité. C'est peut-être directement Jean de Hénin-Liétard, premier comte de Boussu (1499-1562), qui la reçut, avant de la léguer à son petit-fils Pierre, détenteur du titre comtal<sup>128</sup>. Jean de Hénin-Liétard fut chevalier de l'ordre de la Toison d'Or, l'un des favoris et le Grand Écuyer de Charles Quint. Il participa à la bataille de Pavie, au sac de Rome et construisit, sur les plans de Jacques Du Broeucq, le château de Boussu, aujourd'hui largement disparu<sup>129</sup>. Le fait que les comtes de Boussu aient acheté cette maison semble indiquer qu'elle devait être spacieuse et confortable<sup>130</sup>. Sans doute des aménagements opérés par l'archevêque de Palerme en avaient fait un hôtel recherché. Il s'agissait en tout cas, vers 1597, d'une des principales demeures de Bruxelles. En effet, à cette date, le roi d'Espagne Philippe II commanda un recensement des maisons de cette ville dans le but de lister toutes celles qui étaient susceptibles d'y loger le personnel de sa cour. Les hôtels des principales familles et des principaux dignitaires de la cour furent exemptés de ce service, dont celui acheté par les Hénin-Liétard<sup>131</sup>. Cela a pour conséquence que ces demeures sont bien recensées, mais qu'aucune information à leur sujet n'est délivrée dans le manuscrit. Toutefois, le nom de l'hôtel est précédé de l'indication « BBB », à l'instar d'autres hôtels, tandis que certains sont précédés de « B » ou de « BB ». Aucune légende dans le manuscrit n'explique la signification de ce sigle. Or, plusieurs des plus importants palais de la ville, comme celui de Granvelle, sont précédés de cette triple lettre. Il est dès lors possible que

---

<sup>124</sup> Henne et Wauters 1845, vol. 3, p. 307 ; Des Marez 1927, p. 68.

<sup>125</sup> Soenen 1972, p. 1401.

<sup>126</sup> AGR, chambre des comptes, 44832, fol. 23v.

<sup>127</sup> ADN, B 18901, n° 34524 (décembre 1524, annexe 4, n° 52).

<sup>128</sup> AGR, chambre des comptes, 44832, fol. 23v ; AGR, chambre des comptes, 44834, fol. 3r. Henne et Wauters 1845, vol. 3, p. 308, avait déjà mentionné, sans sources, le passage de la propriété aux Hénin-Liétard.

<sup>129</sup> Sur ce personnage, cf. Mons 2005.

<sup>130</sup> Le plan pré-cadastral de Bruxelles, daté de 1821, montre que l'hôtel de Palerme couvrait une surface presque équivalente à celle du proche hôtel de Granvelle (Bruxelles, Archives municipales, Grands plans, plan de Bruxelles 48, section 7, feuille 4. Non consulté, cf. De Jonge 2000a, p. 344, fig. 2).

<sup>131</sup> Belle 2017\*, p. 126.

Benoît Charreton, sieur de Chassey et auteur du recensement, ait voulu désigner ainsi les demeures les plus vastes ou les plus luxueuses.

Cette maison fut connue du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle comme l'hôtel de Salazar, l'époux d'Anne de Hénin-Liétard, Luis de Vélasco († 1625), étant comte de Salazar<sup>132</sup>. Ce dut être lui qui transforma considérablement l'hôtel autour de 1660<sup>133</sup>. Il s'agissait encore au XVIII<sup>e</sup> siècle d'une résidence somptueuse, en partie rachetée par les Dames de la Visitation, qui y établirent le couvent Saint-Lazare en 1845<sup>134</sup>. L'hôtel fut entièrement englouti au début du XX<sup>e</sup> siècle, comme l'ensemble du quartier, par les transformations des pentes de la colline et la construction de la galerie Ravenstein.

Le brouillon inédit de Lille montre donc que Jean acheta l'hôtel en 1524. D'après les biffures, Ruffault et Carondelet s'étaient d'abord accordés sur 800 florins, avant de passer à 1000 livres<sup>135</sup>. Cette somme ne semble pas être extrêmement élevée et il est probable que seule la proximité avantageuse du palais ducal ait poussé l'archevêque de Palerme à l'acheter, et non une quelconque splendeur architecturale. Il est intéressant que les deux hommes se soient partagé cette maison. En effet, Jean Ruffault (1471-1546), issu d'une famille lilloise, entra à la cour des comptes de Lille et s'éleva progressivement dans la hiérarchie pour devenir trésorier général des finances de l'empereur en 1515. Il se fit armer chevalier par Charles Quint en 1522<sup>136</sup>. Ruffault a donc un profil social assez similaire à celui de Jean Carondelet. Tous deux, élevés dans les honneurs en grande partie par la faveur de Marguerite d'Autriche, durent se côtoyer de nombreuses années et s'accorder une confiance mutuelle. Nous n'avons pas pu retracer la vie de Georges Haghenev, mais sa charge de maître du sceau de l'empereur indique qu'il fit sa carrière dans l'administration impériale, peut-être à Bruxelles. La maison aurait donc échu à des hommes d'une importance graduelle, culminant au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle avec les Hénin-Liétard. L'histoire de cet hôtel montre bien la faveur croissante dont jouissait ce quartier où les membres toujours plus nombreux de la noblesse s'installaient à mesure que la ville gagnait en importance politique.

Carondelet acheta ainsi son hôtel du vivant de Marguerite d'Autriche, avant même que Marie de Hongrie décide de transférer la cour de Malines à Bruxelles en 1531<sup>137</sup>. L'ordonnance du 1<sup>er</sup> octobre 1531 prescrit d'ailleurs que les lettres et dépêches du Conseil privé, qui se réunissait au palais du Coudenberg, devaient être scellées deux fois la semaine chez le chef dudit conseil<sup>138</sup>. Carondelet se devait donc de posséder une maison à Bruxelles à partir de 1531, mais pas nécessairement avant. Alors pourquoi l'avoir achetée en 1524 ? Les comptes de Lille montrent que Carondelet était fréquemment appelé dans cette ville dès le

---

<sup>132</sup> Henne et Wauters 1845, vol. 3, p. 308.

<sup>133</sup> Des Marez 1927, p. 131. D'après Henne et Wauters 1845, vol. 3, p. 308, les transformations seraient plus tardives et dateraient des comtes de Herzelles, en 1718.

<sup>134</sup> Henne 1846, p. 154.

<sup>135</sup> Le florin et la livre de 40 gros de Flandre étaient de valeur égale (Coenen 1990b, p. 819, note 6).

<sup>136</sup> Sur ce personnage, cf. Bietenholz et Deutscher 1987, p. 175-176

<sup>137</sup> Elle se fait aménager ses nouveaux appartements dans le Coudenberg à partir de 1533 (De Jonge 1994).

<sup>138</sup> ADN, B 2367, n° 83127, fol. 3v (institution du Conseil privé par l'empereur, 1<sup>er</sup> octobre 1531).

début des années 1520 pour diverses missions<sup>139</sup>. Peut-être l'archevêque de Palerme savait-il que la cour se réinstallerait tôt ou tard dans l'ancienne capitale des ducs de Brabant et qu'il désira investir à proximité du palais ducal, dans le quartier Isabelle et Terarken, où la noblesse (les Lalaing, Nassau, Croÿ, Egmont...) était présente depuis le XIV<sup>e</sup> siècle<sup>140</sup>. C'est en effet justement à partir de 1524 que l'empereur engagea de grands travaux dans le palais du Coudenberg, avec notamment la construction de la chapelle Saints-Philippe-et-Jean<sup>141</sup>. Dès lors, le palais resta un vaste chantier pendant des décennies. Dans le quartier, autour de l'hôtel de Carondelet, de nombreux commis d'État s'installèrent progressivement : Jean de Marnix, Wolf Haller von Hallerstein (1492-1559, trésorier général des finances) ou Jean Micault (sur le même îlot que Jean Carondelet, sa propriété est rachetée plus tard par les Granvelle)<sup>142</sup>. Antoine de Lalaing, dont l'hôtel était relié au palais du Coudenberg par une galerie enjambant la rue Inghelant (plus tard nommée Isabelle), commença les travaux de son hôtel dès 1518<sup>143</sup>.

Des documents iconographiques, datant tous d'époques postérieures à l'occupation de l'hôtel par Jean Carondelet, permettent de se faire seulement une idée générale de la disposition de l'hôtel. Les vues les plus anciennes sont dans le *Civitates orbis terrarum* de 1572 et dans le plan de Martin de Tailly de 1639 (fig. 18 et 19)<sup>144</sup>. L'avantage de ces vues est qu'elles ont été réalisées avant les grandes transformations de l'hôtel dans les années 1660, mais leurs traits généraux stéréotypés n'apportent que des informations imprécises : on voit surtout que l'hôtel aurait disposé d'une cour et de façades-pignons. La gravure de Martin de Tailly suggère qu'à l'instar des hôtels de Hoogstraten et de Nassau, l'hôtel avait une tour terminée par un bulbe ce que ne confirment ni la gravure du *Civitates*, ni la vue postérieure et plus précise de Harrewijn de 1712 (fig. 20), qui montre un hôtel sans tour, à trois ailes entre cour et jardin formant une cour très régulière, avec un mur la séparant de la rue. La tour, s'il s'agit bien de la même, semble appartenir à la chapelle du Saint-Sacrement attenante<sup>145</sup>. Il est possible que l'hôtel ait comporté une quatrième aile le long du jardin, à l'arrière de la chapelle du Saint-Sacrement. C'est ce que paraît confirmer un plan très soigné de 1770, sans nom d'auteur (fig. 21)<sup>146</sup>. Le dessin, plus précis, laisse aussi entendre que le jardin a été réduit en surface.

---

<sup>139</sup> ADN, B 2309 (1521), B 2333 (1525), B 2350 (1528) et B 2351 (1529).

<sup>140</sup> Duvosquel 1998, p. 64-69.

<sup>141</sup> Meischke et Tyghem 1987, p. 146-153 ; De Jonge 1994 (pour l'organisation du palais sous Charles Quint) ; Heymans 2014 (p. 207-214 pour la chapelle).

<sup>142</sup> Heymans 2014, p. 231-238.

<sup>143</sup> Celis 1988, p. 90.

<sup>144</sup> *Bruxella, urbs... nobilissima*, 1572, gravure, dans Georg Braun et Franz Hogenberg [éd.], *Civitates Orbis terrarum*, Cologne, 1572, vol. 1 ; Martin de Tailly, *Bruxella nobilissima Brabantiae civitas*, 1640, gravure sur cuivre. Sur ces gravures, cf. Danckaert 1989, p. 17-22.

<sup>145</sup> Jacques Gérard Harrewijn, *Plan de la ville de Bruxelles...*, gravure sur cuivre, dans *Recueil des plans des villes...*, Bruxelles : chez Eugène Henri Fricx, 1712 (Danckaert 1989, p. 43-46).

<sup>146</sup> Anonyme, *Brussel*, vers 1770, dessin à la plume, Bruxelles, Archives municipales, Grand format n° 3 (Danckaert 1989, p. 57 et 81).

George Fricx décrit rapidement l'hôtel dans sa *Description de la ville de Bruxelles*<sup>147</sup>. Il rappelle la forme en U de l'hôtel et parle des jardins, en terrasse en raison de la forte déclivité du terrain. Il est impossible en l'état de déterminer si ce plan de l'hôtel résulte des aménagements de Carondelet, de Hénin-Liétard ou s'ils sont encore plus tardifs. Fricx mentionne aussi une galerie reliant le premier étage de l'hôtel à la chapelle attenante. On ignore de quand date cet aménagement, mais il est tentant de le faire remonter à l'archevêque de Palerme, qui aurait pu faire installer un oratoire dans la chapelle du Saint-Sacrement directement relié à ses appartements, rappelant en cela d'autres exemples, comme l'oratoire de Louis de Gruuthuse à Notre-Dame de Bruges ou celui de Marguerite d'York à Saint-Pierre de Malines<sup>148</sup>. Fricx dit encore de l'hôtel qu'il est très vaste. Or, il ne paraît pas avoir beaucoup changé de forme jusqu'à sa destruction, puisqu'il est encore documenté par le plan parcellaire de 1866 (fig. 22)<sup>149</sup>. Seule la partie orientale de l'hôtel a été incorporée dans le couvent, mais la forme en U est toujours lisible. Les jardins en gradins passaient pour assez vastes et beaux<sup>150</sup>. Si l'ensemble des éléments relevés (cour rectangulaire avec jardin, etc.) pourrait tout à fait correspondre à une campagne de travaux de la fin de la régence de Marguerite d'Autriche, l'ensemble de l'hôtel a dû être franchement reconstruit aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. En effet, si, comme on l'a supposé, Jean Carondelet a composé son hôtel à partir de plusieurs maisons, l'ensemble ne devait pas être aussi régulier dès le départ que les plans successifs, et notamment celui de 1866, l'indiquent. Peut-être n'y avait-il au départ qu'une maison-bloc avec retour d'équerre, augmentée successivement de plusieurs autres maisons.

Les parties intérieures sont pour l'instant totalement inconnues. L'hôtel de Carondelet devait ainsi comporter les autres pièces de prestiges associées aux demeures urbaines néerlandaises, ainsi que l'illustre l'hôtel bruxellois de Hoogstraten : un portique surmonté d'une galerie, une grande salle, etc.<sup>151</sup>.

### 1.3. DEMEURES COMTOISES : VIELLEY ET BESANÇON

Si l'hôtel entièrement disparu de Bruxelles n'a laissé que peu d'archives, le château de Vieilley (FR-25) en propose encore de l'époque de Jean Carondelet, ainsi que des structures en place<sup>152</sup>. Construit à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, il appartenait à l'archidiocèse de Besançon et était dévolu aux doyens, qui exerçaient la haute justice sur la terre de Vieilley. Le château paraît avoir eu une certaine ampleur et était fortifié à la fin du Moyen Âge. Lors de l'invasion de la Franche-Comté par Louis XI, le village et le château furent pillés et brûlés. Les

---

<sup>147</sup> Fricx 1743\*, p. 86-87 (annexe 4, n° 4).

<sup>148</sup> Eichberger 2002, p. 116-117 ; De Jonge 2005b, p. 59.

<sup>149</sup> Philippe Ch. Popp, *Plan parcellaire de la ville de Bruxelles*, 7<sup>e</sup> section, 1866.

<sup>150</sup> Henne et Wauters 1845, vol. 3, p. 308 ; Des Marez 1927, p. 88. Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, ces jardins touchaient dans leur partie nord-ouest la propriété du cardinal de Granvelle.

<sup>151</sup> De Jonge 2003 ; Heymans 2014, p. 254-275. Il s'agit actuellement de l'hôtel le mieux connu de ce quartier.

<sup>152</sup> Cf. la notice du château, annexe 5, cat. n° 11.

fortifications de ce dernier paraissent ne jamais avoir été relevées et il servait encore au XVIII<sup>e</sup> siècle de maison de plaisance à l'archevêché<sup>153</sup>.

Vendu en plusieurs lots à la Révolution, il est actuellement très déformé, mais conserve encore sa structure médiévale et son plan globalement carré. Les façades de la cour intérieure ont une apparence des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles (cat. n° 11/7-9), sauf sur le côté ouest, entièrement refait, et une large portion du côté est, isolé récemment par l'extérieur. L'aile la mieux conservée est sans conteste celle du nord (cat. n° 11/12-13), puisqu'en plus de sa façade médiévale sur cour, elle comprend aussi la seule des (quatre ?) tours et des structures intérieures dans ses deux niveaux<sup>154</sup>. Ce devait être en outre l'aile principale dès le Moyen Âge. En plus d'être en retrait par rapport à la voie principale du village, c'est celle qui se tourne vers la rivière de l'Ognon et vers les vastes et agréables jardins. La façade ouvrant ses fenêtres vers ces derniers a d'ailleurs été considérablement modernisée au XVIII<sup>e</sup> siècle (cat. n° 11/14). Comme l'ensemble du château, cette aile résulte de plusieurs campagnes de construction. La partie ouest a été restaurée par un Carondelet, puisque leurs armes figurent sur un linteau de la cour (cat. n° 11/8-10). De ce même côté, les fenêtres, régulières et identiques, sont formées de grands blocs de la pierre locale de Chailluz. On peut en déduire que l'ensemble de cette partie de la façade, ainsi que l'escalier en vis voûté à l'intérieur, appartiennent à la même phase de travaux (cat. n° 11/11). Au premier étage, deux grandes salles traversantes plafonnées à la française et au décor du XVIII<sup>e</sup> siècle pourraient s'y rattacher<sup>155</sup>. L'escalier n'est pas placé dans la tour, mais il y aboutit en haut. De toute évidence, le sommet actuel de la tour et sa charpente résultent de restaurations du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le parement extérieur étant complètement masqué, il est difficile d'en dire davantage sur ce solide corps de bâtiment. Les deux faces du mur de la façade de la cour, constitué de petits moellons irréguliers, sont partiellement lisibles. Au milieu de la façade, le crépi cache mal deux campagnes de travaux distinctes. La fenêtre centrale et celles de l'est paraissent plus tardives que celles de l'ouest, quoiqu'elles arborent également des accolades flamboyantes.

Ces belles fenêtres en accolade proprement taillées se retrouvent en d'autres endroits du château. On les devine sous l'épais crépi de la façade orientale, et surtout dans l'ancienne façade méridionale (cat. n° 11/1), aussi bien du côté de la cour que de la rue. Sur ce dernier côté, un reste de blason bûché portait potentiellement les armes des Carondelet (cat. n° 11/2), ce qui serait cohérent avec les fenêtres de la façade septentrionale. Par ailleurs, deux autres blasons existent encore dans la cour : l'un, en hauteur vers l'entrée, est complètement martelé et date vraisemblablement du XV<sup>e</sup> siècle ; un autre, peut-être plus tardif, sur un arc en plein cintre, porte un reste de blason qui ne correspond pas à celui des Carondelet (cat. n° 11/4-6).

Jean Carondelet ne fut pas le propriétaire du château, mais il en eut l'usufruit. Alors qu'il ne l'habita jamais, il y réalisa à la fin de sa vie des travaux documentés par des comptes

---

<sup>153</sup> Laurene 1847, p. 208.

<sup>154</sup> Je remercie M. Philippe Longo, son actuel propriétaire, de m'avoir laissé l'accès à l'intérieur.

<sup>155</sup> Il s'agit peut-être des travaux réalisés entre 1735 et 1738 (ADD, G 68) ou 1766/1768 (ADD, G 396).

des années 1538-1540 conservés aux Archives municipales de Dole<sup>156</sup>. Comme à la maison bisontine, les modifications connues n'ont touché que l'extérieur du château et ses abords. La fontaine, à la localisation non précisée, a été entièrement refaite pour la somme de 17 francs, ce qui implique un gros ouvrage de pierre. Des travaux ont aussi été entrepris au pont du château et on dota les dépendances d'un treuil pour les vendanges. À la bâtisse elle-même, on a refait une fenêtre « *en la garde robe de la tour pres de la porte* » pour 3 francs et 7 gros, mais surtout la couverture en plomb du toit, pour une somme de 85 francs. Une attention particulière est apportée aux girouettes et « *bannerolles* » du toit, également refaites en plomb. Les faitages du château devaient être particulièrement soignés et imiter les grands châteaux aristocratiques, avec de fausses bannières flottant au vent. Dans les comptes que l'on connaît, les toits eux-mêmes ne sont pas davantage concernés, sauf les avant-toits, refaits en lambris de sapin pour la somme de 17 gros.

Ces comptes totalisent environ 124 francs. Or, dans un document de 1539, Jean Carondelet affirme avoir dépensé pour la restauration du château la somme de 200 livres<sup>157</sup>. Il est difficile de comparer ces deux sommes. Dans le comté de Bourgogne, la livre équivalant le franc, cela signifierait que les comptes conservés à Dole représenteraient les sept huitièmes de l'ensemble des travaux de Jean à Vieilley<sup>158</sup>. Ainsi, les travaux n'auraient consisté qu'en un entretien poussé. Cela ne paraît pas plausible car, en 1486, Claude Carondelet, oncle de l'archevêque de Palerme et précédent doyen de Besançon, se vit remettre par le chapitre cathédral les redevances qu'il versait, étant donné l'état de ruine du château et du village de Vieilley<sup>159</sup>. Or, Claude mourut la même année. En 1526, le chapitre cathédral enjoignait l'archevêque de Palerme à engager des réparations, signe que le château n'était toujours pas rénové<sup>160</sup>. Les comptes de 1538-1540 ne concernant que les extérieurs et les toits, il est donc très vraisemblable que Jean Carondelet réalisa des travaux poussés sur la structure du château entre 1526 et 1538.

Dans cette hypothèse, c'est à lui que l'on devrait une bonne partie de l'aile nord et une section au moins des ailes est et sud. La forme des accolades des arcs des fenêtres s'accorde à une datation de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. De même, les congés des piédroits se terminent par un angle droit tourné vers l'intérieur, alors qu'au XV<sup>e</sup> siècle, ils ont plutôt tendance à former un triangle isocèle pointant vers l'extérieur<sup>161</sup>. Des exemples bisontins du début du XVI<sup>e</sup> siècle confirment ce point de vue<sup>162</sup>. L'aile n'aurait pas été que modifiée dans sa

---

<sup>156</sup> AMD, FA 1355, comptes de Vieilley finis au 1<sup>er</sup> mai 1539 ; *idem* au 1<sup>er</sup> mai 1540. Le compte de Jean pour la Franche-Comté (1539-1544) ne fait pas mention de ces réparations, sans doute parce que l'argent employé était celui des rentes du doyenné, que le procureur de l'archevêque devait contrôler.

<sup>157</sup> AGR, Grand Conseil, 839, p. 1044 (annexe 4, n<sup>o</sup> 59).

<sup>158</sup> Sur la conversion des monnaies en Franche-Comté, cf. Delsalle 2004a, p. 271-273.

<sup>159</sup> ADD, G 187, 10 février 1486 (non consulté, information tirée de l'inventaire sommaire de la série G par Jules Gauthier, Besançon : Paul Jacquin, 1900, p. 111).

<sup>160</sup> ADD, G 192, fol. 377r (16 août 1526).

<sup>161</sup> Le Brech 2021, vol. 1, p. 130.

<sup>162</sup> Notamment la maison située à l'angle des rues Victor Hugo et des Martelots et qui porte la date de 1548. On aimerait voir dans le chiffre « IC » sculpté sur une fenêtre du rez-de-chaussée le nom de Jean Carondelet, ce

façade, mais aussi peut-être plus profondément dans sa structure. Les plafonds à la française au rez-de-chaussée et dans au moins deux salles du premier étage peuvent faire penser à des réalisations du XVI<sup>e</sup> siècle, mais une datation dendrochronologique serait la bienvenue pour confirmer cela. Par ailleurs, le retour à l'équerre de l'aile orientale peut faire penser que cette disposition régulière résulterait de travaux du XVI<sup>e</sup> siècle qui auraient régularisé une ancienne cour médiévale. Le seul linteau que l'on voit dépasser sous le crépi laisse penser que cette dernière aile a pu être reconstruite, ou profondément modifiée, en même temps que celle au nord. Enfin, comme on l'a vu, la partie sud serait contemporaine, au moins pour partie, avec des fenêtres identiques à celles du nord et des restes d'armes attribuables aux Carondelet.

Plusieurs seigneurs comtois de la Renaissance s'engagèrent dans la modernisation de leurs châteaux<sup>163</sup>. Il se pourrait que Jean Carondelet ait désiré répondre à la restauration du château de Gy. Ce dernier était la demeure de plaisance des archevêques de Besançon, à 30 km au nord-ouest de la métropole, et il fut certainement restauré par François de Busleyden († 1502)<sup>164</sup>. Or, ce dernier était le concurrent heureux, et probablement détesté, de Jean Carondelet à l'archevêché de Besançon et à la prévôté de Saint-Donatien de Bruges. Peut-être la restauration de Vieilley, en plus de réparer les outrages de la guerre, entraînait-elle en concurrence avec Gy. Le degré de pompe et de richesse aurait toutefois été bien moindre, puisque l'escalier en vis de Vieilley, entièrement en œuvre, n'a pas le prestige de son homologue gylois. Les travaux du château des doyens, de bonne qualité, montrent la continuité de savoir-faire locaux : l'escalier en vis par exemple n'a rien à voir avec celui de Malines et, pour autant que ce soit bien lui qui les ait fait construire tous les deux, l'archevêque de Palerme n'a pas dépêché à Vieilley les maîtres qu'il aurait employés aux Pays-Bas, à l'inverse de ce qu'il fit plus tard avec les tombeaux<sup>165</sup>.

En tout cas, la disposition générale du château est très similaire : une cour est encadrée par trois ailes, avec peut-être une quatrième au sud avant les restaurations, l'aile principale étant située au nord avec un escalier, en son centre à Gy et décalé sur le côté ouest à Vieilley. Les anciennes tours paraissent avoir été relevées dans les deux cas, signe symbolique de la continuité de la tradition seigneuriale<sup>166</sup>. Mais moins qu'au château féodal, le château de Vieilley dans sa phase du XVI<sup>e</sup> siècle s'apparentait à une maison aux champs de la Renaissance, avec l'association à l'étage d'une grande chambre, d'une salle plus petite et d'une garde-robe dans la tour. Cette distribution rappelle en effet celle des maisons « *pour bastir aux champs* » de Jacques Androuet Du Cerceau (1582)<sup>167</sup>. Ces caractéristiques, jointes à l'importance des hauts pavillons ou des tours, ainsi qu'à l'escalier masqué en œuvre et qui ne dépasse pas de l'unique étage, font de Vieilley une idéale résidence de campagne, à mi-

---

qui n'est possible ni en raison de la date, ni en raison de la localisation de cette maison, hors de la clôture canoniale.

<sup>163</sup> Chédeau 2014 cite les châteaux de Filain, Champlitte, Frasnay (FR-70), Nozeroy (FR-39), etc.

<sup>164</sup> Canton de Gy 1986, p. 28-29 ; Chédeau 2014, p. 181 associe aussi ses successeurs à l'archevêché.

<sup>165</sup> Cf. chapitre 9.

<sup>166</sup> De l'Orme 1567\*, fol. 65r.

<sup>167</sup> Chatenet 2006b, en particulier p. 73-76.



chemin entre le château et l'hôtel urbain, en tout cas commode et moins contraignant que ce dernier<sup>168</sup>.

L'archevêque de Palerme aurait alors apporté de profondes modifications au château, sans que l'on ne puisse rien dire de l'aile ouest et d'une large portion de l'aile sud. Ces travaux substantiels montreraient que l'on ne possède que les comptes de la fin des travaux aux Archives municipales de Dole. Il se peut qu'ils aient eu lieu en plusieurs phases, comme on l'a vu sur la façade nord, dont les fenêtres orientales paraissent plus tardives que les autres, malgré un réel effort d'harmonisation. Ainsi, soit Jean Carondelet aurait étalé les travaux sur plusieurs années, soit ils auraient été poursuivis plus tard, peut-être par son neveu et successeur au doyenné, Claude Carondelet.

Toujours en Franche-Comté, la maison canoniale de Jean à Besançon est mentionnée dans les textes à plusieurs reprises<sup>169</sup>. C'est là par exemple que le corps de Ferry Carondelet est déposé avant d'être enterré à Saint-Étienne en 1543 et c'est là aussi que les comptes de l'archevêque de Palerme regardant la Franche-Comté sont clôturés le 8 mai 1545<sup>170</sup>. Le doyen se devait, comme tous les chanoines, de posséder une maison dans le quartier canonial. Ces maisons étaient généralement louées par le chapitre et les chanoines se chargeaient de leur entretien<sup>171</sup>. Cette règle souffrait cependant des exceptions et les grands dignitaires pouvaient se faire construire leur propre demeure, du moment qu'elle se trouvait dans le quartier<sup>172</sup>. En l'occurrence, Jean Carondelet acheta la maison d'un chanoine décédé, Thiébaud Mathelier († 1495), ancien marguillier et séchal du diocèse<sup>173</sup>. Il conserva cette maison tout le reste de sa vie et la légua finalement avec les meubles à son neveu Claude, qui devint doyen à sa place en 1544<sup>174</sup>. Jean Carondelet tenta en 1539 de faire de sa maison la résidence officielle du doyen, mais le chapitre l'en empêcha<sup>175</sup>.

La destruction totale ou presque du quartier canonial lors de la construction de la citadelle de Vauban empêche toute recherche sur les structures de la maison. On sait juste qu'elle était située à proximité de Saint-Jean et dans les limites du quartier canonial<sup>176</sup>. Une vue du quartier a été réalisée à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, juste avant son anéantissement (fig. 23)<sup>177</sup>. Étant donné que les noms des propriétaires des maisons figurent sous le plan, il serait possible de retrouver la localisation exacte de celle de Jean en cherchant dans les

---

<sup>168</sup> *Ibidem* ; Guillaume 2006, sur le prieuré de Coussay (FR-86) reconstruit par Denis Briçonnet en 1520.

<sup>169</sup> Cf. la notice de la maison, cat. n° 12.

<sup>170</sup> ADD, G 194, fol. 222r (annexe 4, n° 22) ; AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 1v (annexe 4, n° 62).

<sup>171</sup> Esquieu 1994, p. 83-99.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 88-92 ; Legendre 2011, vol. 1, p. 132-138.

<sup>173</sup> ADD, G 189, fol. 38v-39v (7 octobre 1495), pour 200 livres estévenantes. Sur Mathelier, cf. Legendre 2011, vol. 2, p. 137-138. Il avait acheté cette maison, en 1476, aux héritiers d'Odet de Vyan, qui la tenait de deux autres chanoines depuis 1465 (*ibidem*, p. 347). On peut donc retracer l'historique des propriétaires de cette maison sur presque un siècle.

<sup>174</sup> AGR, Grand Conseil, 839, p. 1043 (annexe 4, n° 59).

<sup>175</sup> ADD, G 230, p. 95 (annexe 4, n° 24).

<sup>176</sup> *Ibidem* ; ADD, G 189, fol. 38v : « *domus [...] infra scriptionem et limites capituli sita* ».

<sup>177</sup> Pierre de Loisy, *Illustris capituli Bisuntini prospectus*, 1667, gravure sur cuivre, 40,8 x 55,6 cm (exemplaire consulté : BMB).

registres de délibération capitulaires qui en avait hérité – tâche colossale que nous n'avons pas entreprise.

On ne sait presque rien de cette maison que Jean paraît n'avoir habitée que très occasionnellement. Elle comportait un jardin avec une vigne et une citerne, comme toutes les maisons de ce quartier<sup>178</sup>. Il est aussi question d'un pont qui se trouvait derrière l'habitation – sans précision de ce qu'il enjambait. En 1538-1540, Jean engagea des travaux d'entretien par le biais de son receveur Philippe Guy, qui habitait la demeure. Bien qu'on ne relève aucune somme importante dans ces deux années (moins de 30 francs en tout), c'est tout le toit, les « *verrières* », les serrureries et certaines cheminées qui furent rétablis, en plus de la citerne et du pont<sup>179</sup>. Enfin, 31 francs ont été dépensés en une fois entre 1539 et 1544 pour des réparations non précisées, sans que l'on sache si les travaux précédents étaient partiellement compris dans cette somme ou non<sup>180</sup>. On peut supposer que l'ensemble des réfections ont été accomplies entre 1538 et 1540, mais il y en eut peut-être déjà avant, sans que les comptes en aient été conservés.

L'ampleur des réparations de la maison suggère qu'elle avait dû être abandonnée à son sort avant les travaux de 1538, puisque dans le même temps les serrures, le toit, le jardin et une partie des vitres sont rétablis, sans préjuger des autres aménagements intérieurs. Cela laisse penser que la maison était auparavant encore à peine habitable, et qu'elle menaçait ruine en certaines de ses parties.

Ainsi, Jean Carondelet réalisa des travaux à ses résidences comtoises dans les dernières années de sa vie, c'est-à-dire en même temps que des travaux et des dons à ses bénéfiques ecclésiastiques entre 1536 environ et 1542<sup>181</sup>. Il chercha donc à préparer son retrait de la vie publique, survenu en 1540 avec sa démission du Conseil privé, et sa bonne mort. On peut envisager deux hypothèses principales expliquant ces travaux tardifs.

La première explication est que Jean Carondelet assurait un bon état du patrimoine avant son legs aux héritiers. Tout chanoine bisontin devait entretenir sa maison, visitée une fois par an par les représentants du chapitre qui s'assuraient de son bon état général<sup>182</sup>. S'il ne s'était pas acquitté de son vivant de ce devoir, Jean aurait laissé une somme d'argent par testament pour l'entretien des maisons, ou bien aurait laissé ces problèmes à l'occupant suivant. Dans les deux cas, c'est Claude Carondelet qui aurait pâti de cette incurie. Pour bien mourir et laisser de lui une bonne mémoire après sa mort, Jean Carondelet avait tout intérêt à bien entretenir son patrimoine, surtout qu'il n'était que l'usufruitier du château de Vieilley.

Cette dernière remarque conduit à la seconde hypothèse : l'archevêque de Palerme, n'avait-il pas en tête de passer ses dernières années en Franche-Comté ou du moins de

---

<sup>178</sup> Legendre 2011, vol. 1, p. 127.

<sup>179</sup> AMD, FA 1355, comptes de Vieilley finissant au 1<sup>er</sup> mai 1539, fol. 81v, 82r-v ; comptes de Vieilley finissant au 1<sup>er</sup> mai 1540, fol. 82r, 83r-v.

<sup>180</sup> AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 18v.

<sup>181</sup> Cf. chapitres 3.2, 7.3 et 9.

<sup>182</sup> Legendre 2011, p. 128-130.

voyager à son aise entre pays de par-deçà et par-delà ? Le rétablissement de ses demeures comtoises de Vieilley et de Besançon (et peut-être aussi de Montbenoît) n'aurait pas été tout à fait désintéressé et les travaux conduits lui assuraient à tout le moins de bonnes résidences estivales, si ce n'est principales. Les bonnes relations qu'il entretenait avec le chapitre cathédral, documentées par les archives, pourraient être un argument supplémentaire pour une installation au moins temporaire dans le comté – de même que le bon vin qu'on y buvait et que l'archevêque de Palerme se faisait transporter jusqu'aux Pays-Bas<sup>183</sup>. Cette idée de s'installer dans le comté de Bourgogne pourrait sembler curieuse de la part de quelqu'un qui n'y mit que rarement les pieds. Mais c'est exactement ce qu'avait fait son frère Ferry Carondelet, qui avait achevé sa vie à Montbenoît et Besançon sans y avoir passé beaucoup de temps auparavant. Cela est encore plus vrai, bien plus tard, du cardinal Antoine de Granvelle (1517-1586) qui, très âgé et retiré de la vie publique, se fit construire un hôtel à Besançon, ville dont il venait d'être élu archevêque, mais où il n'était que rarement passé, dans une vie pourtant riche en voyages<sup>184</sup>.

Si le cardinal mourut à Madrid quelques temps avant de pouvoir se mettre en route, on ne peut pas en dire autant de Jean Carondelet, puisque les travaux de Vieilley et de Besançon étaient certainement terminés vers 1541, soit trois ans avant sa mort. Hormis le fait qu'il mourut à Malines, on ne sait rien des dernières années de l'archevêque, qui résida peut-être ponctuellement en Franche-Comté sans s'y établir définitivement.



Comme tout noble et prélat de son temps, Jean Carondelet eut plusieurs demeures, urbaines et rurales, qu'il entretenait comme des espaces de représentation, à proximité des lieux de pouvoir et dans l'entourage des autres courtisans. Les dispositions générales des structures restantes laissent entendre qu'elles suivaient également les formes et les dispositions coutumières des territoires où elles s'élevaient : usages néerlandais du début du XVI<sup>e</sup> siècle dans ses résidences urbaines, formes flamboyantes appréciées en Franche-Comté à Vieilley. Il est difficile avec ces éléments de différencier Jean Carondelet de ses contemporains quant à son goût pour l'architecture. D'une manière générale, comme on le verra par la suite, il paraît s'y être peu intéressé, étant donné qu'il n'entreprit aucune construction ou restauration dans ses bénéfices, au contraire de son frère Ferry, qui avait un goût très prononcé pour ce genre de travaux<sup>185</sup>. Sans rien sacrifier au luxe, peut-être ses demeures, celle de Bruxelles en particulier, n'avaient-elles pas l'ampleur et le raffinement des hôtels de Granvelle et

---

<sup>183</sup> AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 7v et 14v. Le vin est originaire de Poligny (FR-39) et de Beure, un village voisin de Besançon.

<sup>184</sup> Sur cet hôtel actuellement appelé « de Montmartin » et sa construction très bien documentée, cf. Claerr-Roussel 2013, p. 133-139.

<sup>185</sup> Cf. chapitres 7 et 8.

Transsylvanus à Bruxelles ou de Busleyden à Malines<sup>186</sup>. Les données contenues dans ce chapitre ont au moins apporté de nouveaux éléments sur des domaines de l'histoire de l'architecture encore trop mal connus en raison de disparitions massives : les châteaux en Franche-Comté et l'habitat noble urbain aux Anciens Pays-Bas à l'époque de la Renaissance.

Ces maisons et châteaux offraient un cadre privilégié où se déployaient les collections et bibliothèques des Carondelet. Nos données à ce sujet sont lacunaires, mais approfondissent notre perception de leurs goûts.

---

<sup>186</sup> Sur l'hôtel de Maximilien Transsylvanus, cf. De Jonge 1997.

## CHAPITRE 2. COLLECTIONS ET BIBLIOPHILIE

Aux anciens Pays-Bas, la possession de collections et de bibliothèques riches était une obligation pour qui souhaitait faire publiquement état d'un train de vie noble<sup>187</sup>. Il est dommage dans cette mesure que les archives connues concernant les biens des deux frères Carondelet se réduisent à peu de choses. Au vu de la magnificence des œuvres d'art qu'ils commandèrent, on ne peut que supposer que leurs demeures possédaient des intérieurs luxueux qui profitèrent par la suite à leurs héritiers.

Les deux premiers sous-chapitres sont consacrés à Ferry Carondelet. Nous nous penchons d'emblée sur ses collections et ses demeures, mal connues (2.1). Nous pensons en outre pouvoir attribuer trois livres à sa commande artistique. Si notre hypothèse est juste, Ferry aurait acheté et hérité de livres somptueux qui lui auraient permis d'enrichir ses collections à moindre frais (2.2).

Les collections de Jean Carondelet (2.3) sont également méconnues, même s'il est certain qu'il posséda davantage que certains de ses portraits étudiés au chapitre 6. Une condamnation volontaire du Grand Conseil de Malines offre des données inédites sur ses biens. Nous proposons aussi d'ajouter un livre richement enluminé aux deux seuls déjà connus qui firent partie de ses collections.

### 2.1. DEMEURES ET COLLECTIONS DE FERRY CARONDELET

L'archidiacre de Besançon a laissé moins de renseignements sur ses biens que son frère aîné, le doyen. Mais les conflits survenus après sa mort parmi les Carondelet, joints à d'autres mentions éparses, offrent tout de même quelques pistes qui montrent qu'il disposait de fonds et de biens importants en 1528.

Tout d'abord, Ferry Carondelet devait disposer d'au moins quatre résidences vers la fin de sa vie. Précisons d'emblée que, contrairement à son frère Jean, on n'a conservé aucun compte pour les travaux qu'il y aurait réalisés. D'après un article du père Bayonne, il vivait à Malines dans la rue du Bruel, résidence sur laquelle on ignore malheureusement tout<sup>188</sup>. Il a aussi peut-être vécu un temps avec son frère Jean dans l'hôtel familial de la Zakstraat. Sa deuxième demeure dut être le château de Relegem, une ancienne maison forte d'une certaine ampleur, située non loin de Bruxelles, que son père le chancelier Carondelet avait achetée vers la fin de sa vie<sup>189</sup>. Peut-être Ferry habita-t-il ce château un temps lorsqu'il en hérita en 1502,

---

<sup>187</sup> Wijsman 2010, p. 523-524.

<sup>188</sup> Bayonne 1876, p. 376-377.

<sup>189</sup> Sur l'histoire de cette seigneurie, cf. Wauters 1855, p. 357-359.

même si nous n'avons conservé aucun document l'attestant. Un dessin du XVII<sup>e</sup> siècle montre qu'il fut modernisé probablement au XV<sup>e</sup> ou au XVI<sup>e</sup> siècle (fig. 24)<sup>190</sup>. La possession d'un ancien château féodal participait de la stratégie d'ennoblissement de la famille par le chancelier de Bourgogne. À la suite de sa destruction lors de la Guerre de Succession d'Autriche (1740-1748), le château est entièrement reconstruit. La troisième résidence de Ferry Carondelet fut sans doute celle de l'archidiaconat dans le quartier canonial de Besançon, à partir de 1504. La dernière fut le quartier abbatial de Montbenoît, à partir de 1515. C'est là qu'il résida de manière à peu près permanente à partir de 1520/1522. Étant en outre prévôt de Furnes, il devait encore avoir là une demeure, mais il est presque certain qu'il n'y vécut pas, pour autant qu'il s'y soit jamais rendu.

Ses maisons devaient comporter aussi du personnel, mais on ne connaît pas d'autres noms que ceux de son official bisontin, Guillaume Guérard († 1529), et de son procureur bisontin également, Antoine Bercin (vers 1490-1538), chanoine et écolâtre de la métropole, qui était docteur dans les deux droits et avait étudié à l'université de Dole<sup>191</sup>. La famille Bercin était très bien implantée à Besançon et a donné de nombreux magistrats et religieux à la ville. Les noms des deux représentants de l'archidiacre apparaissent fréquemment dans les archives du chapitre cathédral lorsqu'il est question de Ferry Carondelet en son absence. En avril 1524, Érasme les rencontra tous deux à Besançon – c'est, par exemple, Guérard qui l'accueillit dans la maison de l'archidiacre, en attendant son retour de Montbenoît<sup>192</sup>. L'humaniste rotterdamois écrivit encore à ces deux hommes en 1529 lorsqu'il considéra l'opportunité de quitter définitivement Bâle pour s'installer à Besançon<sup>193</sup>. Mais ces chanoines bisontins ne paraissent pas avoir été des figures d'humaniste, de politique ou de commanditaire particulières.

Très curieusement, Ferry Carondelet mourut intestat en 1528. Les quelques documents qui restent de l'établissement de sa succession ne contiennent aucun inventaire mais donnent une idée de sa richesse à la fin de sa vie.

Son fils Paul n'étant pas encore légitimé à cette date, Ferry laissait comme héritiers six frères et sœurs (Jean, Charles, Philippe, Jeanne, Anne, Marguerite), une septième part étant constituée par les trois fils de son frère Claude († 1518) – Jean († 1562), Claude († 1564) et Ferry († 1565), représentés par leur mère Jacqueline de Pamele<sup>194</sup>. Comme on pouvait s'y attendre, ses biens étaient majoritairement situés en Franche-Comté, à Besançon et Montbenoît. C'est pour cette raison que les sept procureurs nommés par les héritiers à la

---

<sup>190</sup> Constantijn Huygens, *Vue du château de Zemst (Relegem)*, 1676, dessin à la plume, 143 x 214 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1888-A-1632.

<sup>191</sup> Bietenholz et Deutscher 1985, p. 128 ; sa sépulture était à Saint-Étienne (Gauthier 1880, p. 352).

<sup>192</sup> Correspondance d'Érasme 1977\*, ep. 1610, d'Érasme à Noël Bédier, de Bâle, septembre 1525, p. 210. Cf. sa biographie dans Bietenholz et Deutscher 1986, p. 148-149

<sup>193</sup> Correspondance d'Érasme 1979\*, ep. 2112, d'Érasme à Louis Ber, de Bâle, le 2 mars 1529, p. 97.

<sup>194</sup> Pour plus de clarté, cf. l'arbre généalogique de notre annexe 3.

gestion du patrimoine laissé par le défunt étaient presque tous franc-comtois<sup>195</sup>. On y rencontre un des neveux du défunt, Jean de Poitiers – fils de Jeanne Carondelet et de Charles de Poitiers, chanoine de Besançon – et son ancien official, Guillaume Guérard. Denys Lhermite, prêtre et chanoine de Furnes, figure également dans la liste. Cela ne signifie pas que Carondelet avait effectivement laissé des biens à sa prévôté, mais au moins qu'il convenait de gérer les avoirs qu'il y avait. Il y a fort à parier que ce Lhermite était également le procureur de Ferry à la prévôté. Mais hormis lui, aucun autre des représentants ne réside aux Pays-Bas. Il faut vraisemblablement en conclure que le défunt n'y avait plus ni résidence ni bien, du moins d'envergure. La seigneurie de Relegem, dont il était co-seigneur, devait alors être habitée depuis bien longtemps par son frère Philippe. Elle est encore citée dans les papiers de la succession, sans doute uniquement comme bien à partager – puisqu'il avait naturellement une part – non parce qu'il y aurait laissé des biens. Enfin, il n'avait certainement plus aucune résidence à Malines, ville qu'il avait définitivement abandonnée en 1523.

Les conflits occasionnés par la division des possessions de Ferry nous en apprennent un peu plus sur ses avoirs à la fin de sa vie. Jeanne Carondelet, dans le conflit qui l'opposa à l'archevêque de Palerme, fit établir un état des rentes de Ferry à sa mort<sup>196</sup>. Une synthèse des données montre qu'il devait toucher plus de 2500 francs monnaie de Bourgogne de rentes par an. Le texte qui accompagne ce document fait état d'environ 600 florins annuels que devait posséder l'archidiacre en biens, patrimoine et rentes, ce qui inclut également les revenus de son abbaye, de sa prévôté et de diverses prébendes<sup>197</sup>. Il est difficile de distinguer la part du patrimoine dans cette dernière somme et plus particulièrement du patrimoine immobilier dans lequel il n'avait qu'une part. Les archives font en effet état de deux maisons situées à Salins (FR-39), dont les frères et sœurs avaient hérité en commun du chancelier et de sa femme. Une meilleure manière de calculer la somme que représentaient ses biens (hors ceux appartenant à l'Église), avoirs et rentes est de déterminer la part que chacun des héritiers a obtenue. Jeanne Carondelet a reçu de l'archevêque de Palerme, vraisemblablement comme ses frères et sœurs, la somme de 1300 à 1400 florins (*sic*)<sup>198</sup>. Si on établit une moyenne à 1350 florins perçus par chacun des sept héritiers, la somme totale se monterait à plus de 9400 florins. L'archevêque ayant fini par reconnaître que cette somme était sous-évaluée et les enfants de Jeanne Carondelet ayant reçu encore plus de 1000 écus d'or au soleil de compensation, on peut conclure que le patrimoine de Ferry Carondelet était considérable et qu'il devait être très riche à la fin de sa vie<sup>199</sup>. L'ampleur des travaux qu'il engagea à Besançon et à Montbenoît dans les années 1520 atteste effectivement de ses larges ressources financières<sup>200</sup>.

---

<sup>195</sup> ADN, B 1545, n° 17219, minute de constitution des procureurs à la gestion des biens délaissés par Ferry Carondelet, fait à Malines le 12 juillet 1528.

<sup>196</sup> ADN, 8 B 1, n° 5547, « *Inventaire des munimens que produit pardevers la court...* ».

<sup>197</sup> ADN, 8 B 1, n° 5547, « *Additions pour dame Jehanne Carondelet...* », fol. 4v.

<sup>198</sup> AGR, Grand Conseil, 832, p. 904.

<sup>199</sup> AGR, Grand Conseil, 837, p. 1025-1036 (7 et 8 janvier 1538 n. s.). Cf. également en annexe 2 la notice biographique de Ferry Carondelet.

<sup>200</sup> Cf. chapitres 7 et 8.

Malheureusement, aucun de ces documents n'évoque explicitement ses biens mobiliers. La seule mention que l'on connaît reste celle d'une tapisserie blanche damassée aux perroquets verts<sup>201</sup>. Il ne s'agissait pas du tout d'un sujet religieux, mais exclusivement décoratif, qui servait pour garnir un lit, avec ciel et couverture. Elle se singularisait par le choix des couleurs, blanc pour le fond et vert pour les oiseaux, là où on aurait plutôt attendu l'inverse – un fond de feuillage vert et des perroquets blancs ou bleus posés devant. Mais cette mention suggère surtout qu'il s'agissait d'une production de Courtrai, ville active dans la production de damas et de tapisseries. L'industrie du tissage flamand s'était approprié la technique orientale du damas et cette production connut un grand essor entre la fin du XV<sup>e</sup> et la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Le damas n'était alors pas tissé en soie, mais en lin<sup>202</sup>. Il s'agissait d'une production raffinée et de luxe. Jean Micault, trésorier de l'ordre de la Toison d'or, s'était fait confectionner vers 1515 une nappe ornée de ses armes et de celles de sa femme et Charles Quint commanda un grand ensemble tissé de damas pour le chapitre du même ordre en 1528<sup>203</sup>.

Le choix du sujet montre l'intérêt des Européens du début du XVI<sup>e</sup> siècle pour les découvertes du Nouveau Monde. Dès son retour d'Amérique, Hernán Cortés avait rapporté des artefacts et des animaux, dont des oiseaux, à la cour d'Espagne. La cour des Pays-Bas était un poste particulièrement privilégié pour être en contact avec de nombreux objets venus du Mexique, puisqu'ils y parvinrent dès 1519. En 1523, Charles Quint offrit à sa tante Marguerite d'Autriche une partie de sa collection de *mirabilia* du Nouveau Monde<sup>204</sup>. La société des gens cultivés et des artistes pouvait l'admirer à Malines, comme le fit Dürer en 1520<sup>205</sup>. On tiendrait ici la preuve du goût de Ferry Carondelet pour les nouveautés de son temps, pas seulement du point de vue du style, mais aussi des sujets représentés. Peut-être s'enthousiasma-t-il aussi pour la découverte de nouvelles terres. Outre cette tapisserie, l'archidiacre possédait au moins son portrait par Sebastiano del Piombo et certainement de superbes livres<sup>206</sup>. On n'est donc pas davantage renseigné sur les œuvres, objets d'art et livres, sans doute nombreux et somptueux, qui garnissaient ses résidences de Montbenoît et de Besançon.

Ajoutons une dernière remarque à propos des legs reçus par ses héritiers. Les papiers de la succession de l'archidiacre font état de la somme de 100 livres de rentes annuelles qu'il touchait de Hubert de Plaine et d'une somme de 2050 livres que ses frères et sœurs lui avaient remise pour « *parfurnir [et] employer en ladite fondation ce quil navoit fait* »<sup>207</sup>. La fondation en question est celle que le chancelier et sa femme avaient instituée dans la collégiale de Dole.

---

<sup>201</sup> AGR, Grand Conseil, 839, p. 1044 (annexe 4, n° 59). Elle revint ensuite par héritage à son frère Jean Carondelet, cf. p. 62.

<sup>202</sup> Ysselsteyn 1962, p. 10-13.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 33-34, 59.

<sup>204</sup> Capenberghs 2005.

<sup>205</sup> Dürer 2009\*, p. 38.

<sup>206</sup> Cf. chapitres 5 et 2.2.

<sup>207</sup> AGR, Grand Conseil, 837, p. 1029. Sur cette importante fondation, cf. p. 76.



Ferry Carondelet avait donc été chargé par sa fratrie, peu après le début du chantier de la nouvelle église en 1509, de « *parfurnir* », c'est-à-dire achever, la fondation. Il faut sans doute comprendre qu'il aurait dû l'augmenter et établir une nouvelle sépulture pour Jean Carondelet et Marguerite de Chassey, puisqu'ils avaient été inhumés dans l'ancienne église. S'il ne le fit pas, c'est à n'en pas douter d'abord parce qu'il s'occupa d'autres chantiers et ensuite parce qu'il mourut trop tôt, laissant ce projet et d'autres en suspens<sup>208</sup>. Jean Carondelet aurait alors récupéré cette tâche d'augmenter la fondation et de préparer un nouveau lieu de sépulture pour leurs parents, ce qu'il fit entre 1536 et 1542, puis encore après sa mort par son testament.

## 2.2. FERRY CARONDELET ET LA BIBLIOPHILIE

Jusqu'à présent, on n'a pu retrouver aucun livre dont Ferry Carondelet aurait été le commanditaire ou à tout le moins le propriétaire. Nous identifions ici pour la première fois trois livres qui auraient pu lui appartenir. Il s'agit du bréviaire dit « de Namur » conservé à Berlin, du livre d'Heures dit « Gros-Carondelet » (collection particulière) et d'un livre de Cicéron aujourd'hui détruit et autrefois conservé à Tournai.

Le premier livre, connu depuis longtemps sous le nom de « bréviaire de Namur », est conservé à la Staatsbibliothek de Berlin<sup>209</sup>. Il s'agit d'un format folio exceptionnellement grand<sup>210</sup>. Ce livre a été étudié par divers spécialistes qui ne s'accordent que partiellement sur les dates de conception. Il en comporte trois (1487, 1488, 1489), qui correspondent sans doute à la rédaction du texte à Namur et à une première phase d'enluminure, probablement à Gand. Deux à trois maîtres y auraient œuvré, que l'on identifie d'abord à Sanders Bening et Gerard Horenbout<sup>211</sup>. Ensuite, Brinkmann y reconnaît la main d'un proche du Maître de la Bible de Lubeck, mais aussi du Maître de Jacques IV d'Écosse<sup>212</sup>. Elisabeth Morrison et Thomas Kren y voient le Maître de la Bible de Lubeck lui-même et confirment aussi les attributions au Maître de Jacques IV en ajoutant au moins un folio au bénéfice de l'atelier du Maître du premier livre d'Heures de Maximilien<sup>213</sup>. Quoi qu'il en soit, l'enluminure aurait duré jusqu'à une date inconnue, estimée souvent autour du milieu des années 1490, voire vers 1500, si on tient compte de la période d'activité du Maître de la Bible de Lubeck selon Bodo Brinkmann. Les phases de peinture de ce manuscrit pouvant uniquement être datées par rapport à d'autres manuscrits tout aussi mal datés, les spécialistes ont toujours été plongés dans un certain embarras. Dernièrement, Michaela Krieger nuance ces hypothèses en ne voyant pas le Maître

---

<sup>208</sup> Cf. chapitre 7.1.

<sup>209</sup> Cf. la notice en annexe 5, cat. n° 2 pour la bibliographie.

<sup>210</sup> König et Heyder 2017, p. 47.

<sup>211</sup> Berlin 1978, cat. n° 15, p. 43.

<sup>212</sup> Brinkmann 1987, p. 151, note 75.

<sup>213</sup> Los Angeles et Londres 2003, cat. n° 112, p. 378. Le Maître de Jacques IV d'Écosse est souvent assimilé à Gerard Horenbout, à qui une partie du livre était déjà attribuée. Sur les attributions complexes de plusieurs manuscrits à ces deux artistes, cf. Krieger 2012, p. 41-72.

de Jacques IV d'Écosse lui-même à l'œuvre ici, mais plutôt l'un de ses élèves, influencé par le Maître de la Bible de Lubeck. Elle reconsidère aussi la datation, qu'elle situe vers 1500, voire plus tard encore<sup>214</sup>.

Les auteurs pensent que c'est le chancelier de Bourgogne Jean Carondelet († 1502) qui aurait commandé ou acheté l'ouvrage car les armes de la famille y figurent et il s'agit du membre le plus important de cette maison autour de 1500. De fait, un si luxueux ouvrage a dû appartenir à un homme d'un rang élevé, se fournissant en livres auprès des pourvoyeurs de la cour. La célèbre devise « connais-toi toi-même », inscrite alternativement en latin (« *cognosce te ipsum* », cat. n° 2/3) et en grec translittéré (« *gnothi se auton* », cat. n° 2/2 et 2/5), aurait dans ce cas dû être la sienne, ce qui n'est pas démontré.

Le deuxième livre, dit « Heures Gros-Carondelet », enluminé de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, a été vendu à la maison de vente Ketterer Kunst de Hambourg le 21 mai 2012 et a été alors découvert par les chercheurs<sup>215</sup>. Ils ont reconnu le commanditaire à sa devise, « *Grace a Dieu* », qui se lit encore (fol. 138r) malgré les repeints. Il s'agit de Jean Gros (vers 1434-1484), secrétaire et proche de Charles le Téméraire, trésorier de l'ordre de la Toison d'Or<sup>216</sup>. Gros fut, à l'instar des Carondelet, un important commanditaire, puisque l'on connaît, entre autres, un important diptyque de Rogier van der Weyden le représentant en prière face à la Vierge à l'Enfant, et un livre d'Heures dont l'enluminure est attribuée à Simon Marmion<sup>217</sup>. Ses armes et sa devise ont été grattées et remplacées par celles des Carondelet avec la devise « *gnothi se auton* ».

Les avis des deux spécialistes qui ont étudié ce livre, Bodo Brinkmann d'abord et Hanno Wijsman ensuite, divergent radicalement quant à son élaboration. Selon le premier, le livre a été réalisé dans un premier temps à la fin de la vie de Jean Gros, autour de 1480, avec des enluminures de Simon Marmion, du Maître du livre de prières de Dresde et d'un autre artiste de leur entourage. Le livre resta alors inachevé, peut-être à cause de la mort de Gros, avec deux bordures seulement terminées et de nombreuses figures des 28 miniatures incomplètes. Dans un second temps, autour de 1500, le livre aurait été modifié par un maître d'origine franc-comtoise, le style des bordures ne pouvant pas selon l'auteur trouver son origine aux Pays-Bas, mais uniquement en France. C'est alors que les armes de Gros ont été grattées et recouvertes par celles des Carondelet, c'est alors aussi que des figures inachevées ont été terminées et que de nombreuses autres ont été modifiées. Mais pour Wijsman, le livre a été peint principalement entre 1470 et 1490. Selon lui, ce que son confrère interprète comme

---

<sup>214</sup> Krieger 2012, p. 525-554.

<sup>215</sup> Cf. la notice en annexe 5, cat. n° 1 pour la bibliographie.

<sup>216</sup> Sur Jean Gros, cf. Bartier 1955, p. 372-377.

<sup>217</sup> Rogier van der Weyden, *Diptyque Gros*, vers 1455-1460, huile sur bois, *Vierge à l'Enfant* : 38,7 x 28,5 cm, Tournai, Musée des Beaux-Arts, inv. 481, *Portrait de Jean Gros* : 38,6 x 28,6 cm, Chicago, Art Institute, Reyson Collection, inv. 1933.1051 (De Vos 1999, p. 298-301 ; Washington et Anvers 2006, cat. n° 37, p. 246-251). Simon Marmion (attr.), *Livre d'Heures à l'usage de Rome dites de Jean Gros*, vers 1480, parchemin enluminé, 166 fol., Chantilly, Musée Condé, ms. 85. <http://initiale.irht.cnrs.fr> [en ligne], page consultée le 17 septembre 2020 (Wijsman 2010, p. 489-490).

deux phases de travaux n'est qu'une seule phase collaborative. Ainsi, plusieurs maîtres, dont le Maître des Inscriptions blanches, ont travaillé côte à côte, dans des styles un peu divergents, mais entièrement dans les Anciens Pays-Bas. Les surpeints doivent être vus comme des modifications absolument contemporaines et non comme des interventions ultérieures. À une date plus tardive, seul l'achat du livre par un Carondelet, que le chercheur ne se hasarde pas à identifier, a entraîné des changements, ceux des armes et de la devise<sup>218</sup>. Brinkmann propose que ce Carondelet soit Jean père, le chancelier de Bourgogne, même s'il reconnaît qu'il est impossible d'en être certain<sup>219</sup>. La possession de livres richement enluminés était la norme parmi la noblesse des Anciens Pays-Bas et il paraît normal que le chancelier ait désiré s'en procurer<sup>220</sup>.

La devise inscrite dans ces livres nous incite à penser que leur possesseur n'était autre que Ferry Carondelet.

Comme la plupart des nobles et humanistes, ou religieux cultivés et intéressés par l'humanisme, Ferry Carondelet avait sa propre devise, « *nosce opportunitatem* », que l'on peut traduire par « sache reconnaître le bon moment ». Elle est documentée dans le portrait de Sebastiano del Piombo et en de nombreuses occurrences à l'abbaye de Montbenoît. Le tombeau de la cathédrale de Besançon représente une exception notable, Jean Carondelet n'ayant pas jugé opportun de l'y faire figurer. Aucune œuvre ou aucun document ne pouvant être reliés à cette devise avant le portrait romain (vers 1512), il est difficile de savoir quand Ferry l'adopta<sup>221</sup>. Les auteurs ont déjà noté la proximité de cette devise avec une citation du *De Inventione* de Cicéron, « *Occasio autem est pars temporis habens in se alicuius rei idoneam faciendi aut non faciendi opportunitatem. Quare cum tempore hoc differt* » ou du *De Officiis* du même auteur, « *Tempus actionis opportunum appellatur occasio* »<sup>222</sup>. Elle peut également être mise en relation avec un des *Adages* d'Érasme, « *Nosce tempus* », d'une signification similaire à la version adoptée par Carondelet<sup>223</sup>. Les relations de Ferry Carondelet et d'Érasme, en plus de l'immense succès rencontré par la compilation d'adages du savant humaniste, rendent très plausible cette interprétation. L'ouvrage a été remanié à plusieurs reprises par son auteur, mais l'adage en question apparaît bien dès la première édition bâloise de 1508<sup>224</sup>.

---

<sup>218</sup> *Ibidem* [p. 20, 22] ; Wijsman 2012.

<sup>219</sup> Brinkmann 2012 [p. 18, 26].

<sup>220</sup> Wijsman 2010, p. 522-524 ; Hermant 2021.

<sup>221</sup> Le sceau de l'archidiacre ne figure que le blason familial, sans la devise, comme on le voit dans les lettres envoyées à Marguerite d'Autriche aux Archives départementales de Lille. C'est le cas par exemple de la lettre n° 9 datée de 1511 (ADN, B 18852, n° 30117. Annexe 4, n° 38).

<sup>222</sup> « L'occasion est cette partie du temps qui contient la condition convenable de faire ou de ne pas faire quelque chose. C'est en cela qu'elle diffère du temps. », *Rhetorica, De Inventione*, I, 27 et « Le temps de l'action opportune est appelé Occasion », *De Officiis*, 142. Cités par Barbieri 2008a, p. 193-194.

<sup>223</sup> Érasme de Rotterdam, *Adagia*, I, VII, 70. Sur les sources médiévales de cet adage, cf. Cohen 2014, p. 199-206.

<sup>224</sup> Il s'agit de l'adage n° 670 de l'édition définitive (Érasme 1993\*, p. 195-199).

Érasme explique que l'adage vient du grec Γνωθι καιρόν. Il commente longuement le sens de *kairos* ainsi que la représentation divine du concept livrée par le poète antique Posidippe, dont Érasme donne le texte grec et sa traduction latine. Nul doute que le dieu Kairos occupait pour l'humaniste rotterdamois une place particulière dans ses adages, puisqu'il figure sur le frontispice de l'édition bâloise de 1513<sup>225</sup>. Mais il s'agissait plus généralement d'une vertu des Anciens réactualisée à la Renaissance. Chez Isocrate et Plutarque, le *kairos* relève de l'art oratoire et constitue la rationalité même de celui qui parle et agit au moment précis où il le doit<sup>226</sup>. À ce titre, le dieu Kairos est représenté ailé et doté d'une seule mèche de cheveux sur le front, signe qu'il ne pourra plus être saisi si on le laisse échapper<sup>227</sup>. À la Renaissance, le *kairos* est un des concepts politiques les plus importants, en particulier chez Machiavel, qui fait de l'*occasio* l'une des principales vertus du prince ; et chez Thomas Elyot (1490-1546), qui définit le bon conseiller comme celui qui sait parler à son souverain à son heure et lui dit ce qu'il doit, sans le flatter ni lui cacher la vérité<sup>228</sup>.

L'archidiacre de Besançon a pu choisir cette devise à un moment de promotion sociale survenu vers 1510-1511, lorsqu'il fut chargé de son ambassade auprès du Saint-Siège. Il ne participait plus seulement d'une cour de multiples conseillers, mais devait alors plus particulièrement faire d'honnêtes relations des événements d'Italie et donner un conseil avisé à la gouvernante des Pays-Bas. Le *kairos*, ou l'*occasio*, devenait alors une vertu de prix.

C'est seulement à titre d'hypothèse que l'on peut avancer un argument en faveur de cette date. Avant 1510-1511, Ferry Carondelet aurait pu avoir usé d'une autre devise, légèrement différente, « *nosce te ipsum* », « connais-toi toi-même ». Il ne fait aucun doute que tout le monde la connaissait à la Renaissance, et le fait qu'Érasme l'ait intégrée à ses *Adages* (n° 595 de l'édition définitive) n'a pas de quoi surprendre. En revanche, cet adage apparaît sous la forme « *Gnothi se auton* », en langue grecque mais en caractères latins, associé aux armes des Carondelet dans les deux livres décrits ci-dessus.

Prenons à présent le problème dans l'autre sens. Si le livre n'a pas appartenu à Ferry, qui aurait pu en être le propriétaire ?

Comme nous l'avons rappelé, les auteurs ont supposé que les deux livres avaient appartenu à Jean Carondelet père, le président du Parlement de Malines et chancelier de Bourgogne, puisqu'il s'agissait du membre de la famille le plus important au tournant du siècle, jusqu'à sa mort en 1502. En réalité, rien ne le prouve. On ignore tout de sa commande artistique, même s'il a peut-être fait confectionner lui-même des ouvrages, à l'image d'un

---

<sup>225</sup> Érasme, *Adagiorvm chiliades tres, ac centvriæ fere totidem*, 1513, publié chez Froben à Bâle, édition consultée : Bâle, Universitätsbibliothek, DB III 7. Cf. également Sebastiani 2012.

<sup>226</sup> Paul 2014, p. 48-51.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 63-66.

<sup>228</sup> Machiavel dans *Le Prince* (1532) et Elyot dans le *Pasquil the Playne* (1533). Sur le concept de Kairos chez ces auteurs, cf. Paul 2014.

bréviaire daté de 1460<sup>229</sup>. Mais ce manuscrit, outre les armes de la famille, ne comporte pas de devise, pas plus que la médaille fondue pour lui par Giovanni Candida (fig. 25)<sup>230</sup>. Le chancelier n'avait donc peut-être pas de *motto*, et même s'il en avait eu un, il aurait été plutôt en français ou en néerlandais, langues choisies par les nobles et les bourgeois comme lui, les lettrés s'arrogeant des devises latines<sup>231</sup>. La prétention affichée de la devise écrite en grec cadre mal avec la personnalité d'un homme d'administration comme Jean Carondelet père, mais bien mieux avec celle de ses enfants érudits, Jean ou, comme on l'a vu, Ferry.

Si l'on tient pour impossible que l'une de leurs sœurs ait pu posséder ces manuscrits, attendu que les armes ne sont ni losangées ni partitionnées, le choix de l'un des fils du chancelier est assez contraint : en effet, il n'est pas certain que Claude ait eu une devise, celle de Jean était « *Matura* » et quant aux trois autres frères puînés, Charles, Guillaume et Philippe, tous chevaliers de plus ou moins grande condition, il n'est pas vraisemblable qu'ils auraient pu posséder deux superbes livres d'heures ornés d'une devise grecque. Nous émettons donc l'hypothèse que ces deux livres ont appartenu à Ferry Carondelet. Comme on l'a noté, ses études italiennes l'ont peut-être familiarisé avec cette langue. Cela dut rester superficiel, car les lettres employées sont celles de l'alphabet latin. Mais ses relations personnelles avec Jérôme Busleyden et Érasme, deux importants promoteurs du grec comme langue des lettres et de la théologie, assurent qu'il connaissait les débats contemporains sur la place de cette langue dans les études<sup>232</sup>. Par ailleurs, comme on le détaillera ci-dessous à propos de son portrait par Sebastiano del Piombo ou à l'abbaye de Montbenoît, Ferry Carondelet se délectait des citations et analogies cryptiques, voire un peu pédantes<sup>233</sup>. Même s'il est difficile d'imaginer sa personnalité à cinq siècles de distance, ces données rendent vraisemblable de sa part l'inclusion d'un *motto* grec dans ses livres, sans qu'il ait eu de réelle connaissance de cette langue. Enfin, sa proximité avec la devise qu'il se choisit plus tard achève de le désigner comme possesseur des manuscrits. On peut penser que, jugeant sa devise somme toute assez commune et très générale, il décida ultérieurement de la modifier partiellement pour la rendre plus adaptée à ses nouvelles prérogatives de conseiller, et que « *nosce te ipsum* » devint alors « *nosce opportunitatem* ». Dans les deux cas, les références littéraires sont si communes qu'elles font état d'une culture certes soignée, mais très éloignée de celle des humanistes ou professeurs d'université de ce temps.

---

<sup>229</sup> *Bréviaire romain*, Mons (?), vers 1460, parchemin enluminé (attr. au Maître de Philippe de Croÿ et à Jacquemart Pilavaine), 186 x 127 mm, 692 fol., coll. particulière (König et Tenschert 1989, p. 208-218). Étant donné que ce manuscrit contient les fêtes de tous les saints tournaisiens, il est vraisemblable qu'il a appartenu à un Carondelet fixé dans cette ville au xv<sup>e</sup> siècle, pour l'heure non identifié.

<sup>230</sup> Giovanni Candida (attr.), *Médaille de Jean Carondelet et de Marguerite de Chassey* (recto et verso), 1479 ?, bronze, diam. 4,62 cm, Washington, D. C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1957.14.820 (Pollard 2007, vol. 1, p. 278). Cette médaille semble n'être que le surmoulage d'un original comportant le buste du chancelier à l'avant et ses armes au revers (Hill 1930, vol. 1, p. 216).

<sup>231</sup> On ne repère aucun contre-exemple dans les cas cités dans Wijsman 2010 et Hablot 2021.

<sup>232</sup> Cf. notamment Louvain 2017b.

<sup>233</sup> Cf. chapitres 5 et 8.

Si Ferry a bien possédé le bréviaire et le livre d'Heures autour de 1500, il s'agirait alors de la trace la plus ancienne de ses intérêts artistiques. Cela correspond à la fin de ses études et au début de sa carrière publique, alors qu'il était âgé de vingt-cinq ou vingt-sept ans. À cette date, il n'était pas encore archidiacre de Besançon et pas encore non plus conseiller au Grand Conseil. Il paraît n'avoir alors aucune charge importante, hors peut-être un canonicat dont on n'aurait pas connaissance. Ainsi, dans notre hypothèse où il en a été effectivement le propriétaire, plusieurs cas de figure sont possibles pour comprendre la manière dont il aurait obtenu ces livres, alors qu'il ne disposait pas de ressources financières lui permettant de se faire confectionner, en même temps ou à peu d'intervalle, deux ouvrages richement ornés.

Le fait que les armes des Carondelet aient été retouchées au fol. 159r (cat. n° 1/4) du livre d'Heures apporte une piste de réflexion supplémentaire. Comme l'ont relevé Brinkmann et Wijsman, les besants des armes ont été tout d'abord peints en orle de part et d'autre de la bande d'or avant que ceux du bas soient modifiés afin que les deux groupes de trois besants soient disposés d'une manière identique. Cette seconde version correspond aux armes du chancelier Carondelet, telles qu'elles sont connues dans la médaille de Candida (fig.25), la seule occurrence de ses armes qui émanent de lui avec certitude<sup>234</sup>. D'autres armes des Carondelet de la fin du XV<sup>e</sup> siècle se présentent également ainsi, sans qu'il soit certain qu'il s'agissait aussi de celles du chancelier<sup>235</sup>. Les armes des frères Jean et Ferry comportent en revanche toujours des besants en orle, et c'est ainsi qu'ils se présentent encore au XVIII<sup>e</sup> siècle. Manifestement, un changement s'est opéré dans la disposition des besants autour de 1500, sans doute non à l'initiative du chancelier, âgé et retiré des affaires publiques, mais plutôt de l'un de ses trois fils aînés, Claude, Jean ou Ferry. La modification survenue dans le livre d'Heures n'est donc pas à imputer à une banale erreur de l'enlumineur corrigée par le propriétaire du livre, mais bien plutôt aux hésitations sur le bien-fondé de la nouvelle version des armes : après avoir opté pour l'orle, le propriétaire se serait résolu à remettre les besants comme ils l'étaient au XV<sup>e</sup> siècle avant que, quelque temps plus tard, la famille opte définitivement pour la nouvelle disposition en orle. Au contraire, dans le bréviaire de Namur, les besants sont disposés en orle, vraisemblablement dès le départ. Si on suit l'hypothèse de Krieger, la seconde campagne d'enluminure daterait de 1500-1510, ce qui correspondrait alors au changement définitif des armes familiales.

Il est plausible que Ferry Carondelet ait acquis le livre d'Heures Gros-Carondelet après la mort de son commanditaire (survenue en 1484). Il l'aurait alors soit fait compléter et transformer, selon l'hypothèse de Bodo Brinkmann, soit fait légèrement retoucher pour y insérer ses armes et sa devise, selon les propositions de Hanno Wijsman. Il aurait alors choisi la solution la moins onéreuse pour satisfaire ses goûts opulents. On peut aussi supposer que son père les lui a offerts peu avant de mourir ou qu'il les a obtenus par héritage à partir de 1502.

---

<sup>234</sup> Hill 1930, vol. 2, plate 135, n° 832.

<sup>235</sup> Cf. le bréviaire romain cité ci-dessus, note 229.

Il est ainsi vraisemblable que ces livres, s'ils ont vraiment été possédés par Ferry Carondelet, aient été acquis de seconde main. Même si des considérations financières peuvent entrer en jeu, on ne doit pas perdre de vue qu'avec les derniers Grands ducs d'Occident, la mode dévorante des luxueux ouvrages enluminés avait disparu dans la noblesse. Les livres qui commencent à paraître anciens sont toujours recherchés, mais ils sont aussi modifiés et complétés pour s'adapter aux nouveaux propriétaires<sup>236</sup>. Ferry Carondelet, qui n'avait pas les moyens d'être le collectionneur le plus prodigue, ne pouvait que suivre ce mouvement.

En tout état de cause, il est peu probable que Ferry Carondelet ait obtenu ces manuscrits par le seul fait du hasard, et si les circonstances lui ont permis de saisir l'occasion favorable, il est certain aussi que ces livres répondaient à ses pratiques dévotionnelles. Le point commun des enluminures du bréviaire de Namur et du livre d'Heures de Berlin est d'accorder une place importante aux iconographies traditionnellement appréciées des Franciscains. Ainsi, dans le bréviaire, figurent *Les prophètes implorant Dieu pour la venue du Messie* (fol. 7v, cat. n° 2/1) et *l'Extase de saint François* (fol. 551r, cat. n° 2/4). La première iconographie, très rare, se retrouve dans d'autres manuscrits de dévotion franciscaine, comme le bréviaire Grimani (fol. 14v)<sup>237</sup>. Dans le livre d'Heures, les références franciscaines sont moins claires, mais les deux occurrences de la *Vierge à l'Enfant* (fol. 55r et 238r), la figuration des *Âmes du Purgatoire* (fol. 31r) et du *Couronnement de la Vierge* (fol. 41r et 115r, cat. n° 1/3) montrent que ces dévotions franciscaines au Purgatoire et à la Vierge, peut-être de l'Immaculée Conception, irriguent bien ce livre. Il n'est pas anodin, par exemple, que l'archevêque de Palerme ait offert des vitraux aux Cordeliers de Malines et de Louvain, et qu'il ait fait célébrer en 1542 une messe à la mémoire de ses parents dans l'église des Franciscains de Dole, avant leur inhumation dans la nouvelle église Notre-Dame<sup>238</sup>. La fidélité de la noblesse à l'ordre franciscain, bien connue, n'est pas une spécificité de la famille Carondelet<sup>239</sup>. De même, Marguerite d'Autriche montrait à la même époque une grande proximité avec cet ordre<sup>240</sup>. Il y aurait donc une certaine logique dans l'acquisition de ces livres, du point de vue des dévotions.

Un autre livre est également lié aux Carondelet. Il s'agit d'un manuscrit de Cicéron, le *De Officiis*, livres I-III, conservé jusqu'en 1940 à la bibliothèque capitulaire de Tournai et détruit cette année-là par la guerre<sup>241</sup>. Sa belle écriture cursive humaniste pourrait désigner ce manuscrit comme provenant de la péninsule italienne. Le fol. 1r porte dans la marge un blason « d'azur à deux chevrons d'argent, accompagnés de trois besants du même »<sup>242</sup>. Mais ce

---

<sup>236</sup> Wijsman 2010, p. 526-528.

<sup>237</sup> Los Angeles et Londres 2003, cat. n° 112, p. 378 ; König et Heyder 2017, p. 114-116.

<sup>238</sup> AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 12r (annexe 4, n° 62). Pour les vitraux, cf. p. 81 et cat. n° 19-20.

<sup>239</sup> Chiffolleau 1988, p. 78-79.

<sup>240</sup> Eichberger 2002, p. 264-271.

<sup>241</sup> Cf. la notice en annexe 5, cat. n° 3 pour la bibliographie.

<sup>242</sup> Nous empruntons cette description à Wijsman 2012.

manuscrit portait aussi en *ex libris* la mention « Carondelet 1512 ». Les auteurs ont toujours supposé qu'il devait s'agir du futur archevêque de Palerme, sans doute parce qu'il était le membre le plus connu de la famille à cette date, mais aussi parce que la bibliothèque de Tournai comptait un autre ouvrage signé « J. Carondelet », ce qui poussa Paul Faider et Pierre van Sint Jan à avancer, un peu vite, qu'il s'agissait du même homme<sup>243</sup>.

Il paraît en réalité plus probable que le Carondelet possesseur de ce livre ait été Ferry, qui se trouvait justement en Italie en 1512, comme orateur de l'empereur Maximilien auprès du pape. L'archidiacre de Besançon dut l'acheter alors qu'il était déjà terminé, comme en témoignent les armes non identifiées du fol. 1r. Cicéron était certes un auteur très lu à la Renaissance, mais plus particulièrement dans le contexte de la Rome papale de Jules II. Dans son effort d'identifier sa charge de *pontifex maximus* à celle d'un nouvel empereur, ce dernier s'était entouré d'humanistes qui prenaient la langue du célèbre orateur comme une des armes mises au service de la *Roma renovata et caput mundi*<sup>244</sup>. La connaissance de Cicéron devait plus précisément être un enjeu de taille pour un « orateur » et pour quelqu'un qui fréquentait les principaux humanistes de son temps. Par ailleurs, comme on l'a vu, le *motto* de Ferry est en partie dérivé d'une sentence de Cicéron tirée de cet ouvrage ou du *De Inventione*<sup>245</sup>. Même si cela ne permet pas d'affirmer que l'archidiacre acquit l'opuscule de Tournai en Italie, il est clair que ce faisceau de preuves converge vers lui. Enfin, comme entend le montrer notre analyse de l'abbaye de Montbenoît, Ferry Carondelet désirait se présenter comme un fin connaisseur d'une langue latine épurée et restaurée<sup>246</sup>. La connaissance de Cicéron était alors indispensable.

### 2.3. COLLECTIONS ET LIVRES DE JEAN CARONDELET

S'il est difficile de se faire une idée précise de ce à quoi ressemblaient les hôtels et le château de Jean, ses collections devaient être riches, comme on le verra avec ses portraits au chapitre 6. Ainsi, seuls deux livres d'Heures et un autre livre sont les derniers vestiges certains conservés de ses collections. En effet, aucun inventaire connu ne nous en donne une image, même schématique. Seule une pièce de procès offre quelques détails inédits sur des œuvres disparues. Néanmoins, nous pouvons proposer pour la première fois d'ajouter un livre d'Heures au corpus de la commande artistique de Jean.

Des condamnations volontaires au Grand Conseil apportent de nouveaux éléments sur les collections que possédait Jean Carondelet. En janvier 1540, Jean, Claude et Ferry Carondelet, les trois fils de Claude Carondelet (1467-1518), conviennent avec leur oncle

---

<sup>243</sup> Faider et Sint Jan 1950, p. 104.

<sup>244</sup> Hankins 1998, p. 302-303.

<sup>245</sup> On irait certainement déjà trop loin dans l'interprétation si on supposait que c'était l'achat de ce livre qui conduisit Carondelet à modifier son *motto* dans ces mêmes années.

<sup>246</sup> Cf. p. 275 et suivantes.



l'archevêque de Palerme de la manière de partager entre eux les biens laissés par leur oncle Charles Carondelet († 1539) et, à l'avance, ceux de l'archevêque et de leur mère Jacqueline de Pamele († 1558)<sup>247</sup>. Jean Carondelet a hérité de son frère Charles de nombreuses possessions – qui font de lui, entre autres, le seigneur de Potelle. Il s'engage à racheter à ses frères et sœurs des biens venus de Charles qu'il partage avec eux, dans le but de les léguer à ses neveux Jean et Ferry. Leur frère, Claude, qui est dans l'état ecclésiastique, hérite déjà largement de l'archevêque, étant son coadjuteur à de nombreuses charges. Mais ce sont surtout les dons de ses biens personnels qui nous intéressent, puisque l'archevêque ne fait par ailleurs que transférer ceux de son frère.

Claude, qui n'est pas seigneur, devra soutenir son état grâce aux revenus de ses bénéfices, sachant que son oncle l'archevêque entend le pourvoir largement. Mais en attendant, il reçoit de ses frères deux rentes d'un montant total de 400 livres qu'il devra résigner s'il le veut bien lorsqu'il sera mieux pourvu – c'est-à-dire lorsqu'il sera devenu prévôt de Bruges. Il était sans doute d'usage d'accorder des rentes aux religieux de la famille lorsque les revenus de leurs bénéfices n'étaient pas jugés suffisants<sup>248</sup>. Les demeures de Malines et de Besançon lui reviennent également<sup>249</sup>. À l'instar de son oncle, Claude Carondelet vécut une grande partie de sa vie à Malines, où il mourut. Quant au château de Vieilley, il n'en obtient que l'usufruit dans la mesure où il est doyen du chapitre métropolitain du comté de Bourgogne, mais il a le droit de récupérer les meubles que son oncle a disposés à l'intérieur. Même s'il a effectué quelques voyages à Besançon, il est peu vraisemblable qu'il se soit jamais rendu à Vieilley. Il est aussi l'héritier de « la chapelle » de l'archevêque qui contient notamment tout un ensemble de livres. Une Bible en français doit être exceptée de ce partage. Celle-ci, qui devait comporter une marque d'appartenance, n'est pas localisée. Il est envisageable que l'archevêque désirait léguer cette Bible à un autre que son neveu. Elle aurait alors tenu une place particulière au sein de ses collections, à moins qu'il ait voulu la transmettre à un établissement ecclésiastique ou au collège de Saint-Donat de Louvain. Mais il est plus étonnant qu'elle soit rédigée « *en franchois* ». Peut-être s'agissait-il de la Bible de Jacques Lefèvre d'Étaples (1455-1536) éditée à Anvers en 1530<sup>250</sup>. Publiée avec privilège impérial et rééditée en 1534 et 1541, elle est finalement interdite en 1546 par Charles Quint<sup>251</sup>. Il est impossible de savoir s'il s'agit bien de celle-ci, mais si tel est le cas, il n'y aurait rien d'in vraisemblable à ce qu'elle ait été offerte par Lefèvre à l'archevêque comme prière de protection, ou que ce dernier se soit intéressé aux débats contemporains sur la traduction de la Bible et sur les textes authentiques.

---

<sup>247</sup> AGR, Grand Conseil, 839, p. 1039-1045, 9 janvier 1540 n. s. (annexe 4, n° 59). Cf. Précis généalogique 1784\*, p. 30 et 32 ; l'arbre généalogique des Carondelet, annexe 3.

<sup>248</sup> Muller 2015a, vol. 1, p. 265 relève la même situation pour la famille de Neufchâtel ; Bardati 2015a, p. 249, pour le cardinal Jean de Lorraine.

<sup>249</sup> Cf. p. 37 et 45.

<sup>250</sup> *La sainte Bible en françois, translatee selon la pure et entière traduction de saint Hierome...*, Anvers, chez Martin Lempereur, 1530, 1074 p.

<sup>251</sup> Bogaert 1980, p. 275, note 2.

Les trois frères ont tous reçu à parts plus ou moins égales de la vaisselle dont la nature n'est pas précisée. Le qualificatif de « riche » laisse entendre qu'il pouvait s'agir de vaisselle en métal, peut-être en argent. À cela, s'adjoignent également des tapisseries. Un homme riche comme l'archevêque de Palerme devait posséder en outre des tentures complètes, dont il n'est pas question ici. Depuis la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, la tapisserie était devenue aux Pays-Bas une des formes de biens luxueux les plus prisées des élites, dont la noblesse. Les villes d'Arras, Tournai, Bruges, Bruxelles et Enghien étaient les principaux centres de production à la charnière du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>252</sup>. Il est fort probable que l'archevêque de Palerme a légué à ses neveux des pièces mineures de ses collections avec l'idée de ne pas avantager un frère plutôt qu'un autre. Les pièces les plus riches devaient figurer dans son testament. On a la chance de connaître au moins les sujets de ces pièces, sommairement précisés : l'une représentait des bêtes sauvages, une autre des vigneron et une troisième des perroquets verts sur fond damassé blanc<sup>253</sup>. Aucune n'a de sujet religieux, il est donc clair qu'elles ornaient toutes des intérieurs domestiques. Les sujets sont typiques de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. La tapisserie des « bêtes sauvages » fait peut-être référence aux verdure tissées à Oudenaarde (BE) depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle et qui figurent, au milieu d'une nature luxuriante composée essentiellement de grosses feuilles de choux, des animaux variés, souvent sauvages : lions, renards, oiseaux divers, etc. Il ne fait en tout cas pas de doute que les œuvres viennent de grands centres liciers des Anciens Pays-Bas. La ville d'Enghien (BE) est d'ailleurs citée à propos d'une des « chambres » qui y ont été « naguère » réalisées, probablement des ensembles homogènes pour garnir des lits, des meubles et les murs. Ces tapisseries ont été commandées ou achetées, sans que l'on sache explicitement par qui, peu de temps avant la rédaction du texte : ces circonstances nous incitent à la prudence sur l'identité de leur commanditaire, qui n'était peut-être pas l'archevêque de Palerme, mais son frère Charles, qui était d'ailleurs gouverneur de la ville d'Enghien.

Il ne subsiste que trois livres certains de l'archevêque de Palerme. L'un d'eux ne relève pas de la commande artistique puisqu'il s'agit de l'édition des *Œuvres de saint Hilaire* d'Érasme, que l'humaniste hollandais lui avait dédiée<sup>254</sup>. L'exemplaire en question est d'ailleurs le cadeau qu'Érasme lui remit personnellement tant comme hommage que comme demande de protection, puisqu'une dédicace de sa main est inscrite sur la page de garde. Jean Carondelet l'a peut-être réellement lu, puisque l'ouvrage est annoté d'une main du XVI<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, deux livres d'Heures, identifiés de longue date aux armoiries des Carondelet et à la devise « *matura* », constituent notre maigre corpus de livres, auquel nous proposons d'ajouter un troisième livre d'Heures.

---

<sup>252</sup> Eichberger 1992 pour un article très synthétique sur les commanditaires des tapisseries. Cf. également New York 2002, p. 263-285.

<sup>253</sup> Jean ne l'a pas commandée lui-même, puisqu'elle lui a échu par son frère Ferry (cf. p. 52).

<sup>254</sup> *Divi Hilarii Pictavorum episcopi lucubrationes...*, 1523. Harvard, Houghton Library, \*fNC5/Er153/523h/[A] (reference dans R. A. B. Mynors et James M. Estes [éd. et traduction], *The Correspondance of Erasmus. Letters 1252 to 1355*, Toronto : University of Toronto Press, 1989, p. 257).

Le premier livre d'Heures, dit « missel Carondelet », a été étudié assez récemment dans deux longs articles<sup>255</sup>. Cet ouvrage richement enluminé est conservé à la bibliothèque du chapitre de la cathédrale de Tournai depuis une date indéterminée. Alors que le texte aurait été copié dans les dernières années du XV<sup>e</sup> siècle, l'enluminure daterait des vingt premières années du siècle suivant. D'après les spécialistes, le maître principal responsable des scènes historiées serait le Maître de l'Additional 15677, un anonyme brugeois. D'autres seraient dues à un ou des maîtres hollandais anonymes, groupés sous le nom de Maîtres aux yeux sombres. Les bordures quant à elles trahissent un style couramment appelé « ganto-brugeois ». Il est vraisemblable, au vu de ces éléments, que la peinture du manuscrit soit à placer entre 1500 et 1520 environ. De plus, les armes de Jean Carondelet n'apparaissent jamais partitionnées avec celles de Bruges ou de Palerme, signe probable que l'enluminure était terminée en 1520. Enfin, saint Albert de Trapani (vers 1240-1307) a été rajouté ultérieurement au 7 août, certainement après l'accession de Jean Carondelet au trône archiépiscopal sicilien<sup>256</sup>.

Le second livre d'Heures, cette fois-ci conservé à New York, est lui aussi majoritairement l'œuvre d'un artiste brugeois, nommé conventionnellement Maître de Sir George Talbot<sup>257</sup>. L'ouvrage n'a malheureusement, à notre connaissance, pas encore fait l'objet d'une étude approfondie et le maître lui-même n'est pas très bien étudié. Ce livre date lui aussi des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, sans plus de précision. Les armes ne sont pas non plus partitionnées, signe que ce livre pourrait être contemporain du précédent.

Comme on le verra dans la suite, Jean Carondelet n'a fait que très occasionnellement appel à des artistes brugeois au cours de sa vie. Mais Bruges restait encore au début du siècle, avec Gand, un centre actif de production de manuscrits enluminés et il semble logique qu'il se soit approvisionné dans cette ville, indépendamment du fait qu'il y ait détenu là un très important bénéfice ecclésiastique où il ne dut en réalité presque jamais se rendre<sup>258</sup>. Comme son frère Ferry, Jean Carondelet a d'abord pu acquérir des livres déjà copiés et en attente de recevoir des peintures, comme le laisse penser la rédaction tardive du livre d'Heures de Tournai, de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Ensuite, la commande de ces manuscrits paraît avoir suivi une certaine logique dans les réseaux artistiques. Le Maître de l'Additional 15677 est un émule, un élève ou un maître proche du Maître du livre de prières de Dresde mais il serait surtout dépendant du Maître de Sir George Talbot, de la main de qui l'archevêque de Palerme possédait aussi un livre<sup>259</sup>. Les spécialistes de codicologie et de manuscrits enluminés ont déjà souligné à maintes reprises l'importance des commanditaires dans la structuration des réseaux artistiques<sup>260</sup>.

---

<sup>255</sup> Cf. la notice du livre, annexe 5, cat. n° 14. Dupont, Pycke et Vanwijnsberghe 2007 ; Dupont et Pycke 2009.

<sup>256</sup> Comme l'ont déjà relevé les auteurs cités dans la note précédente.

<sup>257</sup> Cf. la notice du livre, annexe 5, cat. n° 13.

<sup>258</sup> Smeyers 1996 ; Thomas Kren dans Los Angeles et Londres 2003, p. 313-315.

<sup>259</sup> Dupont, Pycke et Vanwijnsberghe 2007, p. 36 et 39.

<sup>260</sup> Delaunay 2001 à Paris ; De Kesel 2016 pour le Maître des livres de Prières.

Un troisième livre pourrait confirmer l'existence d'un tel réseau d'artistes liés à un commanditaire. Nous proposons en effet, avec prudence, d'attribuer à la commande artistique de Jean Carondelet le ms. 1058-1975 du Fitzwilliam Museum de Cambridge (UK)<sup>261</sup>. Précisons d'emblée qu'il ne comporte aucune marque d'appartenance : ni ex libris, ni armes, ni chiffre, ni devise. Pour un livre richement orné, cette situation étonnante ne facilite pas la tâche de l'attribution. Elle résulte d'ailleurs peut-être de remaniements ultérieurs à la conception<sup>262</sup>. D'après Bodo Brinkmann, le principal maître actif dans la peinture de l'ouvrage est encore cet anonyme Maître de l'Additional 15677, conjointement au vieux Maître de la Bible de Lubeck<sup>263</sup>. On se rappelle également que ce dernier aurait peint une partie du bréviaire de Namur que possédait Ferry Carondelet<sup>264</sup>. Ces artistes étaient parmi les principaux pour les livres enluminés et, conséquemment, ceux que la noblesse chérissait particulièrement. D'autres de leurs œuvres peuvent être trouvées dans des livres d'Heures créés par le Maître des livres de Prières, à l'intention de Marie de Bourgogne, Philippe de Clèves et Isabelle la Catholique entre autres<sup>265</sup>.

Le calendrier du manuscrit de Cambridge partage des points communs avec celui de Tournai<sup>266</sup>. Tout d'abord, c'est l'abondance de saints et de fêtes de l'ordre franciscain : les saints François (fêté le 4 octobre et le 25 mai pour la translation de son corps), Bernardin (le 20 mai), Antoine de Padoue (le 13 juin), Claire (le 12 août et le 2 octobre pour la translation de son corps), Louis de Toulouse (le 19 août), etc. Cette spiritualité franciscaine reste toutefois très commune dans les livres d'Heures de cette époque. Mais on rencontre certaines célébrations assez rares, comme l'Invention du corps de saint Étienne (le 5 août), la fête la plus solennelle du chapitre métropolitain de Besançon<sup>267</sup>. Il faut aussi ajouter les fêtes de la sainte Walbourg (le 25 février) et de la saint Donatien (le 14 octobre), qui nous orientent vers l'archevêque de Palerme, puisqu'elles peuvent faire référence aux bénéfices qu'il possédait respectivement à Furnes et à Bruges.

La miniature du fol. 177v, qui figure saint Claude bénissant, confirme cette interprétation, puisqu'il s'agissait d'un saint évêque de Besançon au VII<sup>e</sup> siècle. Même s'il fut très vénéré dans le diocèse, sa figuration reste assez rare<sup>268</sup>. Il est alors surprenant de noter son absence du calendrier le 6 juin. Par ailleurs, l'édicule où prend place saint Claude est supporté par une roue plantée de nombreux cierges. Or, il s'agit là de l'attribut de saint Donatien, représenté par exemple dans le triptyque cat. n° 25. Enfin, deux statues feintes de la Vierge à l'Enfant flanquent le même édicule. En considérant que ce folio concentre des allusions aux saints protecteurs des bénéfices de Jean Carondelet, il faudrait voir dans ces statuette de la

---

<sup>261</sup> Cf. la notice du manuscrit, annexe 5, cat. n° 15.

<sup>262</sup> Il semble qu'au fol. 4v, les armes originales du propriétaire aient été intentionnellement recouvertes.

<sup>263</sup> Brinkmann 1992.

<sup>264</sup> Cf. p. 53.

<sup>265</sup> De Kesel 2016, p. 90.

<sup>266</sup> Nous avons appuyé notre comparaison avec l'analyse du calendrier tournaisien dans Dupont, Pycke et Vanwijnsberghe 2007, p. 24-27. L'outil du CNRS en ligne « Calendoscope » s'est aussi révélé très utile.

<sup>267</sup> L'événement est d'ailleurs figuré sur les ornements que Jean Carondelet offrit au chapitre, cf. p. 232.

<sup>268</sup> Il n'apparaît que dans huit calendriers du Calendoscope.

Vierge la protectrice du diocèse de Palerme, même si on peut aussi considérer qu'il ne s'agit pas d'autre chose que d'une figuration de plus de la Mère de Dieu dans ce livre d'Heures. Les autres miniatures de la section des Suffrages n'offrent aucune iconographie particulière avec les saints Georges, Michel, Nicolas, Martin, Sébastien, Antoine, etc. On peut juste assigner à certains apôtres, comme André et peut-être Philippe, le rôle de saints protecteurs de la nation bourguignonne. Il est donc vraisemblable que la combinaison des saints Claude et Donatien avec la Vierge a une signification particulière. Mais cela n'explique pas la hiérarchie entre les saints : pourquoi Claude en grand au centre et les deux autres, illustrant pourtant de plus importants bénéfiques ecclésiastiques, à la périphérie ? Enfin, quoique l'absence totale de référence à un quelconque commanditaire ait de quoi surprendre, il ne serait pas inconcevable que ce livre d'Heures ait été composé à l'intention de Jean Carondelet, soit qu'il ait passé lui-même la commande, soit qu'il lui ait été offert sans adjonction d'un moyen d'identification<sup>269</sup>.



Les collections et la bibliophilie participaient pleinement au train de vie noble auquel les deux frères entendaient se conformer. Ils possédaient tous deux de beaux livres enluminés, et, en ce qui concerne Jean, des tapisseries et des ornements liturgiques de chapelle. Il est regrettable que l'on ne connaisse pas mieux les livres possédés par les Carondelet, ce qui aurait offert un meilleur aperçu de leurs lectures et de leur culture<sup>270</sup>. On n'a finalement qu'une vue très partielle de ce que recouvraient réellement ces collections et seuls des inventaires pourraient apporter davantage d'éléments.

On a pu établir pas moins de trois nouvelles propositions de commande artistique aux Carondelet pour trois livres d'Heures. S'ils ont conservé des marques d'appartenance facilitant ce travail d'attribution, ce n'est pas forcément le cas des meubles, des tapisseries ou d'autres objets conservés peut-être dans des collections publiques et que les Carondelet ont commandés ou possédés. Il n'est pas toujours évident de déterminer qui a passé la commande d'un manuscrit, d'autant plus que certains ont été confectionnés sur de longues périodes par plusieurs artistes et commanditaires, à l'exemple des *Très riches Heures* du duc de Berry. Le chapitre suivant détaille les différents niveaux auxquels peut se situer un homme comme Jean Carondelet dans la commande d'une œuvre.

---

<sup>269</sup> Cette proposition reste à discuter. Wijsman 2008, p. 253, propose, lui aussi avec un point d'interrogation, que le commanditaire ait pu être un Espagnol.

<sup>270</sup> Sur ces questions, cf. Hoorebeek 2014.



### CHAPITRE 3. LA COMMANDE PUBLIQUE DE JEAN CARONDELET

Ce chapitre entend analyser les niveaux variables d'implication qu'une même personne peut occuper dans une commande artistique. On propose ici de substituer à la figure du commanditaire unique une strate de commanditaires aux rôles définis qui, tous, sont à l'origine de l'œuvre avant même la signature du contrat avec un artiste. Le milieu de la cour a vu l'émergence, dans des institutions religieuses nombreuses, d'œuvres de grand prestige. Les commanditaires ou les maîtres d'ouvrage ne s'y réduisaient pas à une personne, même morale, mais à une nébuleuse et à un réseau dense de personnes qui interagissaient fortement. En tant que personnage-clef de la cour bourguignonne du début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'archevêque de Palerme a occupé à différents moments plusieurs de ces strates (3.1)<sup>271</sup>.

Par ailleurs, l'exécution de son testament révèle l'importance des exécuteurs testamentaires dans l'appréhension de son mécénat (3.2 et 3.3). Un *vidimus* et une épaisse liasse de quittances de son exécution, tous deux inédits, offrent d'incalculables renseignements sur ses fondations pieuses, sur les bénéficiaires de son héritage et sur des embellissements qu'il fit réaliser, principalement dans des établissements ecclésiastiques dont il n'était pas le titulaire. Une exception de taille touche les stalles de Saint-Étienne de Besançon, seule réalisation conservée due à son mécénat *post mortem*.

Ces nouveaux éléments confirment les traits principaux que l'on a déjà repérés chez l'archevêque de Palerme, son besoin de laisser dans les lieux de pouvoir la mémoire d'un homme pieux, noble et puissant. Ces commandes mettent en action son réseau et le placent au cœur des échanges artistiques européens.

#### 3.1. COMMANDES PASSÉES DANS LE CADRE DE LA COUR

Jean Carondelet, comme la plupart des aristocrates de la Renaissance, a potentiellement commandé de nombreux vitraux toute sa vie. Certains sont étudiés ci-dessous, émanant de son testament et de sa fondation funéraire à Saint-Donatien de Bruges, mais nous ne nous intéressons ici qu'à ceux qu'il a donnés de son vivant, la plupart du temps comme simple bailleur de fonds<sup>272</sup>. Parmi ces commandes, nous considérerons d'abord la réalisation du tombeau de Jean Le Sauvage, voulue par le roi Charles, car c'est Jean Carondelet qui fut personnellement chargé de sa réalisation.

---

<sup>271</sup> La question est posée à propos des familles royales et princières dans Burke 1991, p. 112-113. Cf. Vanden Bemden 2001 et Joubert 2001b à propos des vitraux.

<sup>272</sup> Cf. p. 80 et suivantes pour les vitraux commandés par testament et p. 288 et suivantes pour la fondation de Saint-Donatien.

Jean Carondelet accompagna le jeune Charles I<sup>er</sup> d'Espagne, futur Charles Quint, dans son premier voyage à travers la péninsule ibérique, entre 1517 et 1519<sup>273</sup>. Il assista au couronnement du roi à Valladolid et suivit la cour dans ses déplacements à Saragosse et à Barcelone. C'est dans cette dernière ville qu'il dut apprendre sa nomination à l'archevêché de Palerme, en décembre 1519. Les déplacements de la cour favorisaient l'émulation artistique et les historiens de l'art ont noté que la ville de Saragosse devint dans l'espace d'un an, entre mai 1518 et janvier 1519, une capitale de la sculpture espagnole. Plusieurs éminents artistes y furent en effet attirés en raison de la présence du souverain et de membres éminents de la noblesse et du clergé de la Péninsule et des Pays-Bas<sup>274</sup>.

Or, c'est au début de ce séjour prolongé que Jean Le Sauvage (ou Sauvaige, né en 1455-57) mourut subitement du typhus, le 7 juin 1518. Président du Conseil privé, chancelier de Brabant et Grand Chancelier de Bourgogne, il présida les *cortes* de Valladolid qui reconnurent Charles comme roi des Espagne<sup>275</sup>. Ce dernier, touché par le décès d'un de ses plus proches conseillers, offrit 1000 ducats aux héritiers du chancelier pour qu'ils lui élèvent un tombeau dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste du monastère jérônimate Santa Engracia de Saragosse. Le 19 janvier 1519, le texte de la fondation en mémoire du chancelier fut signé devant notaire au nom de Charles. Or, c'était Jean Carondelet qui était chargé de l'exécution de la fondation<sup>276</sup>. Il confirma la fondation d'une messe quotidienne et de deux anniversaires perpétuels, la donation des ornements pour le service religieux, la création d'un autel, d'un tombeau, d'une grille et d'autres ornements. À propos du tombeau, le texte précise qu'il sera d'albâtre et de la manière qu'il a plu à Jean Carondelet<sup>277</sup>. Terminé en mars 1520, il est démembré dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le couvent est bombardé par les Français en 1808, ce qui achève de détruire et de disperser les restes<sup>278</sup>. Le seul vestige certain en est un *putto* d'albâtre amputé de sa tête et tenant les armes de Charles Quint (fig. 26)<sup>279</sup>. D'après une description du XVII<sup>e</sup> siècle et d'après les archives du couvent, on peut se faire une idée de ce à

---

<sup>273</sup> Cf. en annexe 1 la biographie de l'archevêque de Palerme.

<sup>274</sup> Checa Cremades 1983, p. 171-252 (plus généralement sur l'art ibérique au début du règne de Charles) ; Morte García 1991 ; Redondo Cantera 2013 ; Dickerson 2019, p. 36-52.

<sup>275</sup> Kerckhoffs-De Heij 1980, vol. 2, p. 133-135 ; Bietenholz et Deutscher 1986, p. 325-326 ; Tolède 1992, cat. n° 237, p. 491.

<sup>276</sup> Texte de la fondation (Archives municipales de Saragosse, caja 18, n° 5) dans Morte García 1991, p. 331-332. La date du document, le 19 janvier 1519, est répétée dans la bibliographie comme étant en nouveau style. Or, Jean Carondelet est dit archevêque de Palerme dans le document, ce qui n'advint que le 19 décembre 1519. Il est donc possible que ce document ait été en réalité signé le 19 janvier 1520 n. s., soit plus d'un an et demi après la mort de Le Sauvage. Le document aurait alors été signé sur le chemin du retour de la cour bourguignonne vers les Pays-Bas, entre Barcelone et La Corogne. Jean Carondelet aurait pris de l'avance sur l'empereur, qui était ce jour-là à Barcelone (selon la chronologie fournie par Gachard 1874\*, p. 25).

<sup>277</sup> « [...] *una sepultura de alabastro de la manera que al dicho señor Dean le parescio* » (Morte García 1991, p. 331).

<sup>278</sup> Le contrôle des travaux finis a lieu le 13 mars 1520, en l'absence de Jean Carondelet. Procès-verbal publié dans *ibidem*, p. 333-334. Le premier jour de 1520 était le 8 avril, et celui de 1521 le 31 mars. Il est possible que la bonne date soit donc le 13 mars 1521 n. s. (cf. aussi ici même note 276).

<sup>279</sup> Alonso Berruguete et Felipe Vigarny (attr.), *Ange porteur d'armes* (provenant du tombeau de Jean Le Sauvage), 1519-1520, albâtre, 76 x 40 x 25 cm, Saragosse, Musée provincial de Saragosse, inv. 09201.



quoi ressemblait la chapelle de Jean Le Sauvage<sup>280</sup>. Le retable était de bois et sa peinture figurait le *Baptême du Christ*. Le tombeau lui-même était composé de quatre colonnes ioniques avec les pilastres à l'arrière du même ordre formant ensemble sans aucun doute un arc. La figure du défunt en bas-relief prenait place au centre avec son épitaphe au-dessus. Des anges portant les armes de l'empereur encadraient une *Résurrection du Christ* au sommet. L'ensemble devait être haut d'au moins 3 mètres, voire plus, puisque l'ange restant mesure déjà 71 cm sans sa tête. De part et d'autres du tombeau, deux figures allégoriques en pied reposaient sur des piédestaux.

L'autel et le tombeau ont été conçus et peints par Alonso Berruguete (vers 1490-1561). Ce dernier revenait à peine d'Italie lorsque lui échut cette toute première commande espagnole. Celui que des documents postérieurs allaient nommer le « peintre du roi » paraît avoir été célèbre dès son retour pour recevoir une commande d'un tel prestige. Il avait connu Michel-Ange personnellement à Rome et était peut-être revenu dans la suite du cardinal Gilles de Viterbe, ce qui lui aurait apporté une protection et un certain crédit. Sa manière pétrie d'antique dut aussi lui assurer rapidement le succès et le distinguer des artistes locaux<sup>281</sup>. La critique ne s'accorde pas sur l'identité de l'artiste qui sculpta effectivement le tombeau, même si elle souligne constamment la qualité extrême du *putto* subsistant. Sachant que Berruguete ne devait pas encore être suffisamment doué en sculpture, il est plus probant pour de nombreux auteurs que le sculpteur soit en réalité Felipe Vigarny († 1542), avec qui Berruguete était associé depuis janvier 1519<sup>282</sup>.

Par ailleurs, Berruguete et Vigarny n'étaient pas les seuls artistes présents à Saragosse à ce moment. S'y trouvaient également Domenico Fancelli (1469-1519, qui signa à Saragosse le contrat pour le tombeau de Philippe le Beau peu avant de mourir), Diego de Siloe (vers 1495-1563) et peut-être Bartolomé Ordóñez (vers 1480-1520, qui était en train de sculpter les stalles de la cathédrale de Barcelone, dans lesquelles Charles allait tenir en janvier 1519 son premier chapitre de la Toison d'or)<sup>283</sup>. La ville était un véritable centre de la culture de la Renaissance, avec des artistes qui avaient fait un voyage dans la péninsule italienne – à Rome et Florence pour Berruguete, à Naples pour Ordóñez. Le premier retable sculpté avec un cadre renaissant en Espagne était une œuvre de Damián Forment (vers 1480-1540) à San Miguel de los Navarros à Saragosse, achevé en 1519<sup>284</sup>. La cour put sans doute le voir en cours de travail ou sur le chemin du retour aux Pays-Bas.

Ainsi, c'est en Espagne, à Saragosse d'abord puis à Barcelone, que Jean Carondelet fut confronté pour la première fois de sa vie à la sculpture et à l'architecture à l'antique. Il fut même en contact avec ces peintres et sculpteurs dont la carrière allait rayonner dans toute la

---

<sup>280</sup> Pour les reconstitutions, cf. Morte García 1991, p. 322-323 ; Dickerson 2019, p. 40.

<sup>281</sup> Redondo Cantera 2013, p. 49-63 ; Dickerson 2019, p. 36-40.

<sup>282</sup> Morte García 1991, Tolède 1992 et Dickerson 2019 penchent pour Vigarny ; Bilbao, Valence et Saragosse 2009 (sans n° de catalogue, p. 166), Arias Martínez 2011 (p. 74-75, avec prudence) penchent pour Berruguete.

<sup>283</sup> Morte García 1991, p. 319-320.

<sup>284</sup> Dickerson 2019, p. 42.

péninsule. Il est difficile de savoir qui, de l'empereur ou du doyen de Besançon, décida du choix de l'artiste pour le tombeau, mais la question est d'une importance limitée. En effet, Berruguete bénéficiait déjà probablement dès son arrivée d'une assez grande aura qui dut séduire tant le souverain que la cour. On peut bien supposer en revanche que le peintre chercha à s'attirer la complaisance des grands hommes de la cour pour mieux atteindre Charles, mais on n'est pas du tout renseigné sur ce point. Comme on le voit, Jean Carondelet ne fut pas seulement spectateur, mais aussi acteur dans la diffusion du nouveau style. Pour que l'empereur l'ait chargé de l'accomplissement de la fondation, il devait déjà à cette époque maîtriser parfaitement les questions de bienséance qu'implique la commande d'un tombeau. Mais étant donné la nouveauté du programme iconographique et des formes architecturales de ce dernier, il est vraisemblable que Berruguete soumit un dessin à Jean Carondelet, qui se contenta de l'accepter.

Il est possible d'anticiper sur le chapitre 8 en évoquant dès maintenant un artiste espagnol qui travailla pour Ferry Carondelet à Montbenoît, Francesco de Toiria. En effet, à la suite de son voyage en Espagne, Charles Quint entraîna avec lui aux Pays-Bas Jean Mone (vers 1485-1548), sculpteur originaire de Metz qui travailla avec Bartolomé Ordóñez à Barcelone au jubé et aux stalles de la cathédrale. Revenu aux Pays-Bas, il devint officiellement « artiste de l'empereur » et travailla pour les plus grandes familles des Pays-Bas, dont les Croÿ et les Lalaing<sup>285</sup>. Pour Ethan M. Kavalier, il s'agit là d'une des formes de l'exploitation de l'Espagne par les Pays-Bas ou, moins agressivement, d'une manière de créer des liens entre ces deux puissances nouvellement alliées<sup>286</sup>. Dans le sillage de son implication, même momentanée, dans la vie artistique ibérique, il est possible que Jean Carondelet ait lui-même convaincu certains artistes, dont Francesco de Toiria, de l'accompagner aux Pays-Bas, à l'imitation/émulation de l'empereur. Peut-être le sculpteur se trouva-t-il un moment à Saragosse parmi les autres artistes attirés dans la ville aragonaise par le séjour royal avant de s'embarquer vers le Nord et de travailler successivement pour Jean et son frère Ferry. Il est impossible toutefois que Toiria ait quitté l'Espagne en 1520, car il n'aurait pas pu connaître les développements de l'art *a lo romano* et de la colonne-balustre en Castille vers 1521-1522, que l'on doit notamment à Felipe Vigarny. Or, Toiria semble être actif à Montbenoît en 1522. Il pourrait alors avoir quitté l'Espagne un ou deux ans après la visite de Charles et de sa cour. Restons donc prudent sur ce qui ne doit rester en l'état qu'une hypothèse de travail<sup>287</sup>.

Avec la commande du tombeau de Jean Le Sauvage, on vient de rencontrer la première implication de mécénat indirect de Jean Carondelet. Il ne s'agit de rien d'autre que d'une collaboration entre mécènes, assez semblable à des collaborations d'artistes pour la confection des œuvres. Le contexte de la cour a pu particulièrement favoriser cette manière conjointe de

---

<sup>285</sup> Sur cet artiste, cf. Hensler 1923 ; Roggen 1931 ; Saintenoy 1931 ; De Jonge 2007, p. 31-37 ; De Jonge 2010a ; Kavalier 2016.

<sup>286</sup> Kavalier 2018.

<sup>287</sup> Sur tous ces aspects, cf. notre chapitre 8, p. 258.

faire réaliser les œuvres ou, comme ici, une fondation funéraire. Mais l'implication de Jean Carondelet peut être plus directe, en cela qu'il a lui-même versé de l'argent pour la concrétisation de nouvelles œuvres. Cela se voit à une série de vitraux offerts à des églises des anciens Pays-Bas.

Les vitraux étaient extrêmement coûteux et même les églises et monastères ne disposaient pas toujours des moyens financiers nécessaires à leur réalisation. Les chapitres n'hésitaient donc pas à solliciter directement les souverains et la haute noblesse<sup>288</sup>. C'est dans ce cadre que l'on doit restituer les dons de Jean Carondelet : à Mons, Scheut et Bruxelles, il ne fut peut-être pas approché directement par les chapitres, mais par des intermédiaires de la cour et par certaines de ses connaissances personnelles. Quelle que soit la manière dont Jean en arriva à commander ces vitraux, il désirait que ses dons soient visibles dans des lieux prisés par les souverains, par leurs conseillers et par le haut clergé.

Le vitrail de la Pentecôte de Sainte-Waudru de Mons, le seul conservé de tous ceux commandés par Jean Carondelet, est connu depuis bien longtemps<sup>289</sup>. Il se situe dans le mur sud du pan droit de l'abside. Dans une haute verrière à quatre lancettes, l'archevêque est représenté à genoux en compagnie de Jean-Baptiste, son saint patron. Les lancettes latérales figurent les armes du donateur, familiales à droite et écartelées avec celles de Palerme à gauche, avec les saints protecteurs de ses bénéfices principaux : la Vierge à l'Enfant pour Palerme, saint Donatien pour Bruges, les saints Étienne et Jean pour Besançon. Dans la partie supérieure des deux lancettes centrales, est figurée la *Pentecôte*. Le tout prend place dans un cadre architectural adoptant les formes de la Première Renaissance. Les mouchettes et les soufflets du tympan comprennent la Trinité et des anges musiciens. L'ensemble a été fortement restauré dès le XIX<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années 1980.

L'église Sainte-Waudru fut construite sur une très longue période depuis le milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Le chœur est achevé vers 1502-1506 et c'est alors que le chapitre demanda à l'empereur, c'est-à-dire en réalité à Marguerite d'Autriche, de le garnir de vitraux. Comme cela a déjà été souligné, la conception globale du cycle a dû laisser peu de place aux choix personnels des bailleurs de fonds. En effet, les vitraux narrent la vie du Christ et de la Vierge, de l'*Annonciation* à l'*Assomption*, avec une *Trinité* à la fin. Les figurations des donateurs accompagnent les scènes religieuses et occupent une place presque aussi grande : dans les cinq verrières centrales, ce sont des membres de la famille de l'archiduc Charles – ses grands-parents paternels, ses parents, ses oncles et tantes – et dans les suivantes, de hauts dignitaires de la cour. Immédiatement après les souverains, dans le pan droit de l'abside, prennent place deux prélats, Jean Carondelet au sud (cat. n° 16/5) et Jacques de Croÿ (1436-1516) au nord. Parmi les vitraux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, viennent certains des plus hauts commis de Charles : Philippe de Clèves (seigneur de Ravenstein, 1459-1528), Guillaume de

---

<sup>288</sup> Vanden Bemden 2001, p. 25 ; Damen 2005.

<sup>289</sup> Cf. la notice du vitrail, annexe 5, cat. n° 16.

Croÿ, Antoine de Lalaing, Maximilien de Hornes (tous avec leurs épouses) et Philibert Naturel à l'entrée du chœur<sup>290</sup>.

Les vitraux ne sont pas tous datés avec précision, mais il est certain qu'ils n'ont pas tous été réalisés ensemble<sup>291</sup>. Les plus anciens sont ceux des Habsbourg (1511) et le plus tardif celui de Maximilien de Hornes (1542). Ainsi, si les sujets religieux et leurs places devaient être définis à l'avance, les vitraux furent garnis au fur et à mesure que les donateurs se manifestaient et leur place n'était pas prédéfinie. Le fait que les deux vitraux encadrant la famille habsbourgeoise soient ceux de Jacques de Croÿ et de Jean Carondelet laisse tout de même entendre qu'une place d'honneur était réservée à des prélats par les religieuses de Saint-Waudru, tandis que Philibert Naturel (vers 1450-1529), d'un rang moindre, est situé vers l'entrée du chœur avec l'*Annonciation*<sup>292</sup>. Jacques de Croÿ ne paraît devoir sa place qu'au fait que la ville de Mons était comprise dans le diocèse de Cambrai dont il était évêque depuis 1502, mais il n'avait pas l'importance politique des autres donateurs du cycle<sup>293</sup>. Jean Carondelet quant à lui était chanoine de Cambrai jusqu'en 1521, mais il est peu probable que ce soit cela qui ait assuré sa place ici. Puisque les armes de Palerme et celles de Bruges apparaissent, c'est nécessairement après 1520 que ce vitrail a été réalisé. Il est possible que la commande ait été passée après 1522, lorsque Jean devint chef du Conseil privé et que sa carrière politique reçut sa consécration. Selon Jean Helbig, il dut être réalisé avant 1524 par comparaison avec le vitrail de Philibert Naturel<sup>294</sup>. Comme le suggère Yvette Vanden Bemden, on doit sans doute à Marguerite d'Autriche la réunion de tant de prélats et de nobles personnages autour de la famille habsbourgeoise. C'est soit elle, soit certains de ses proches qui ont dû directement solliciter des commanditaires avides de se faire remarquer<sup>295</sup>.

Le vitrail de la Pentecôte, comme l'ensemble de ceux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle placés dans le chœur, est d'une attribution incertaine. Depuis Jean Helbig, on considère qu'il peut revenir à Claes Rombouts (actif entre 1493 et 1526), mais avec un point d'interrogation sur le nom de l'artiste qui livra les cartons<sup>296</sup>. Rombouts était un maître-verrier bruxellois qui fut très actif auprès de la cour, puisqu'il réalisa des vitraux pour Philippe le Beau, pour Marguerite et Ferdinand d'Autriche, ainsi que pour Charles Quint. Il reçoit également des commandes de la haute noblesse : Engelbert II de Nassau à la cathédrale d'Anvers, Jacques de Croÿ à Mons et à l'abbaye du Grand-Bigard, près de Bruxelles,

---

<sup>290</sup> *Corpus vitrearum* 2000, p. 45-58.

<sup>291</sup> Les archives de Sainte-Waudru ont été détruites presque entièrement par les bombardements de 1940, ce qui limite naturellement les investigations dans les sources.

<sup>292</sup> Il était tout de même prévôt de Cambrai et de Mons. Sur ce personnage, cf. Coenen 1999.

<sup>293</sup> Il devait son évêché uniquement au soutien de sa famille, en particulier de Guillaume de Croÿ. En effet, il s'était rallié aux Français pendant la guerre civile, si bien qu'en 1491, il se retrouvait « *en l'indignacion du Roy des Rommains et de la pluspart de [ses] parens* » (Cools 2000, p. 202-208, citation p. 205).

<sup>294</sup> Helbig 1952, p. 11 ; *Corpus vitrearum* 2000, p. 196.

<sup>295</sup> Vanden Bemden 2001, p. 34-35. Cf. également note 306 pour le cas de Scheut.

<sup>296</sup> Des rapprochements ont été opérés avec divers maîtres, notamment à Herman van den Houte, artiste malinois († 1507) (Wayment 1969), et Valentin van Orley († 1532), attr. de L. Evers, dans *Corpus vitrearum* 2000, p. 201.

Guillaume de Croÿ, seigneur de Chièvres à Aarschot, et d'autres<sup>297</sup>. Il n'est pas certain que ce soit Jean Carondelet qui ait choisi l'artiste de sa verrière, qui devait être *a minima* coordonnée aux autres du chœur<sup>298</sup>. Mais il devait voir un premier choix en Claes Rombouts, l'un des meilleurs maîtres-verriers bruxellois, puisqu'il passa des commandes auprès d'autres maîtres réputés et actifs pour la haute noblesse des Anciens Pays-Bas<sup>299</sup>.

La chartreuse de Scheut (à Anderlecht, commune jouxtant Bruxelles) fut fondée en 1455 sur le lieu de miracles opérés cinq ans auparavant par une statuette de la Vierge<sup>300</sup>. Dès sa fondation, le monastère reçut à chacune de ses campagnes de travaux d'importantes donations de la part de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, puis encore des souverains habsbourgeois et de toute la noblesse brabançonne d'une manière générale<sup>301</sup>. Le livre des fondations du monastère rédigé par Jan Tourneur en 1562 rappelle les noms de tous les donateurs de vitraux<sup>302</sup>. Ces derniers ont été réalisés en deux phases principales, dans le cloître avec 44 vitraux en 1515-1520, et dans l'église, dont la construction reprit en 1524 grâce au soutien financier de Charles Quint et qui fut inaugurée en 1531<sup>303</sup>. Carondelet fréquenta durant sa vie plusieurs des mécènes, dont certains avaient aussi offert des vitraux à Mons. À l'instar de cette dernière église, un programme iconographique cohérent centré sur la Passion du Christ s'associait aux figures des donateurs – Jean Carondelet donna ainsi le vitrail figurant *Jésus devant Anne*<sup>304</sup>. Comme à Mons encore, autour de la famille habsbourgeoise (Charles, sa tante Marguerite et sa sœur Marie), étaient réunis les membres de la plus haute aristocratie, d'importants dignitaires ecclésiastiques et les plus influents conseillers de l'empereur, entre autres Jacques de Croÿ (évêque et duc de Cambrai), Georges d'Egmont (1504-1559, abbé de Saint-Amand, plus tard évêque d'Utrecht), Érard de la Marck, Mercurin de Gattinara, Claude de Boisset († 1546, archidiacre d'Arras et abbé de Faverney, membre du Conseil privé à partir de 1531 et Comtois comme Carondelet) et Philippe de Clèves. D'autres des contemporains et interlocuteurs de l'archevêque de Palerme prenaient place dans le cloître : Antoine de Lalaing, Jean Micault ou Jean Ruffault<sup>305</sup>.

Le monastère de Scheut était un véritable lieu de mémoire de la noblesse et de l'administration des Pays-Bas, soudés autour des souverains. Jean Micault et Mercurin de Gattinara, parmi les plus hauts dignitaires de la cour et des Conseils collatéraux, jouèrent un rôle important dans la réunion de ces figures d'importance au sein des vitraux du monastère

---

<sup>297</sup> Roobaert 2011.

<sup>298</sup> Joubert 2001b rappelle toutefois l'importance de l'initiative du donateur dans le choix du maître.

<sup>299</sup> Cf. p. 80.

<sup>300</sup> Cf. la notice du vitrail, annexe 5, cat. n° 17. Sur le monastère, cf. Soenen 1972.

<sup>301</sup> Sur les donateurs des vitraux de Scheut, cf. Damen 2009.

<sup>302</sup> Archives royales de La Haye, ms. 71 G 25 (894). Nous n'avons pas consulté nous-même ce manuscrit, mais les retranscriptions des noms des donateurs des vitraux dans Helbig 1943 et Damen 2009.

<sup>303</sup> Pour le cloître de Scheut, où Jean Carondelet n'a rien offert, la source de référence est à Bruxelles, Ministère des Affaires étrangères, Service de la Noblesse, ms. 245 (non consulté). Sur la construction de l'église, cf. Soenen 1972, p. 1405.

<sup>304</sup> Helbig 1943, p. 184 ; Bruxelles 2002, cat. n° 1, p. 35-37.

<sup>305</sup> À qui Carondelet acheta sa maison bruxelloise, cf. p. 38.

grâce au lien particulier qu'ils entretenaient avec les Chartreux<sup>306</sup>. La localisation des treize vitraux dans le chœur était plus prestigieuse que dans le cloître. Le monastère fut totalement dévasté lors de la guerre civile en 1580 et les vitraux disparurent alors.

Jean Carondelet participa à la réalisation d'un vitrail à Saint-Géry de Bruxelles, monté en 1538-1539. L'ensemble coûta 60 florins et c'est le fabricant de l'église qui pria l'archevêque de Palerme de participer au financement à hauteur de 35 florins<sup>307</sup>.

Bruxelles ne comptait jusqu'en 1520 que deux églises paroissiales – Saints-Michel-et-Gudule et La Chapelle – et Saint-Géry en devint la troisième, au terme d'un conflit suscité par le chapitre de Saints-Michel-et-Gudule qui refusait qu'on lui accordât ce statut. Le Conseil privé, chargé par Marguerite d'Autriche d'examiner le différend, rendit un avis favorable à Saint-Géry<sup>308</sup>. Or, Jean Carondelet était alors maître des requêtes au Conseil privé et, en tant qu'ecclésiastique, il eut peut-être une part de responsabilité dans cette décision. Dès 1520, la reconstruction complète de l'église fut engagée dans le style gothique brabançon traditionnel.

Saint-Géry n'était pas la paroissiale de Carondelet. Il dut accepter de participer, en tant que membre du Conseil privé, pour commémorer l'accession de l'église au rang de paroissiale, qu'il ait réellement aidé à cela ou non. Par ailleurs, Charles Quint offrit aussi trois vitraux à l'église et, comme à Mons et à Scheut, Carondelet avait tout intérêt à s'associer à une église qui bénéficiait du mécénat du souverain<sup>309</sup>. Enfin, de nombreux corps de métier de la ville y avaient leur confrérie, dont les peintres, faisant de l'église une sorte de temple civique et donc un lieu de mémoire idéal<sup>310</sup>. Ces raisons ont toute leur importance, mais on ne doit pas oublier que Carondelet ne versa qu'une partie de l'argent nécessaire au financement de ce vitrail. Sa participation relève donc aussi du don pieu et mémoriel, à l'instar des dons en argent opérés par le testament<sup>311</sup>.

La fabrique de l'église paya 25 florins du Rhin à Bernard van Orley dans le cadre de la commande du vitrail, ce qui doit correspondre à la peinture d'un carton<sup>312</sup>. Le peintre était très actif au sein de la paroisse et était membre de la confrérie de Saint-Sébastien. Il fut payé pour divers travaux dans l'église dans les deux mêmes années du vitrail. Il est possible qu'il se soit agi du même que celui pour lequel Van Orley fut également payé en 1538 et qui se situait dans la nouvelle façade<sup>313</sup>. Mais finalement, on ignore où le vitrail partiellement financé par Jean Carondelet était situé dans l'église, tout autant que ce qu'il représentait. L'église elle-même fut entièrement détruite autour de 1800. Il est remarquable que ce soit Van Orley qui ait dessiné ce vitrail, puisqu'il avait confectionné pour Jean Carondelet, une dizaine d'années

---

<sup>306</sup> Damen et Stein 2012.

<sup>307</sup> Il s'agit d'une découverte d'archives récente : Galand 2013, p. 411 (annexe 4, n° 57).

<sup>308</sup> Henne et Wauters 1845, vol. 3, p. 172-178 (en particulier p. 173-174).

<sup>309</sup> Pinchart 1863, vol. 3, p. 243 pour Charles Quint à Saint-Géry.

<sup>310</sup> Henne et Wauters 1845, vol. 3, p. 175-177 ; Bruxelles 2002, cat. n° 25, p. 99-100.

<sup>311</sup> Cf. en particulier p. 80 pour l'église du Sablon.

<sup>312</sup> Lecocq 2019, p. 68.

<sup>313</sup> Galand 2013, p. 44-46, 72, 77.

auparavant, un diptyque aujourd'hui démembré<sup>314</sup>. Il n'est toutefois pas évident qu'il y ait un lien réel entre ces deux œuvres : d'une part, Jean Carondelet ne fit que participer au vitrail de Saint-Géry, et d'autre part, le fait que beaucoup des mécènes et des artistes principaux des Pays-Bas vivaient à Bruxelles dans ces années rendait inévitables des croisements.

Ces quelques commandes documentées laissent entrevoir le fait que d'autres, similaires, furent également passées sans avoir pour l'instant été révélées. Elles suggèrent que Jean Carondelet fut directement sollicité pour leur concrétisation et que son implication en tant que commanditaire dans le processus artistique dut être très limitée, dans la mesure où il ne dut choisir, à Mons et à Scheut, ni la composition générale, ni l'iconographie (sauf celle de son saint patron), ni même le lieu exact de placement des vitraux<sup>315</sup>. Il est vrai que Jean Carondelet fit tout son possible pour lier éternellement son nom au milieu de la cour et que cette considération devait supplanter toutes les autres.

Son implication dans la création des vitraux apparaît comme l'opposé de celle du tombeau de Jean Le Sauvage, puisqu'il ne commanda pas et ne paya pas ce dernier. Les relations complexes entre personnes et institutions dans le milieu de la cour créent donc un contexte de commande artistique très différent de ce que l'on observe dans des environnements davantage privés.

### 3.2. JEAN CARONDELET : SES LEGS, SON TESTAMENT

Jean Carondelet résigne ses charges politiques en 1540. Il commence dès avant à partager ses biens, augmenter le patrimoine de sa famille, créer ou amplifier des fondations pieuses. Ainsi, il partage à l'avance ses biens entre ses neveux en janvier 1540, il offre aussi un portrait à Saint-Donatien de Bruges en 1536 et commence à s'occuper de la fondation familiale des Carondelet à Notre-Dame de Dole<sup>316</sup>. Il rédige son testament à Gand le 15 mars 1541 n. s. et le complète d'un codicille fait à Malines le 15 mai de la même année. Après sa mort, survenue le 7 février 1544 n. s. à Malines, son testament est ouvert (1<sup>er</sup> mars 1544 n. s.).

Nous allons d'abord étudier la fondation doloise, puis les larges extraits du testament, qui livrent l'identité de nombreux bénéficiaires, dont des établissements religieux<sup>317</sup>.

---

<sup>314</sup> Annexe 5, cat. n° 26 ; cf. aussi p. 177 et suivante.

<sup>315</sup> Joubert 2001b croit pouvoir reconnaître là un trait de la commande de vitraux gothiques depuis le XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>316</sup> Cf. sous-chapitre 1.1 et chapitre 6.

<sup>317</sup> Écartons d'emblée une fondation de Jean Carondelet parfois rappelée par la bibliographie et qui paraît n'avoir aucun fondement, celle d'une école pour jeunes filles à Sint-Agnete de Gand. Elle semble mentionnée pour la première fois dans l'ouvrage de Frans de Potter *Gent, van den oudsten tijd tot heden*, 1901, vol. 8 (non consulté), qui signale Jean Carondelet comme évêque de Tournai. La confusion est manifeste, mais elle est reprise par exemple dans Scheerder 1981, p. 121. Nous écartons cette fondation, étant donné qu'elle n'apparaît nulle part dans les archives anciennes à propos de Jean Carondelet, au contraire de ses autres fondations et de sa restauration du collège Saint-Donat de Louvain.

L'archevêque de Palerme choya et augmenta une fondation particulièrement importante, une messe quotidienne que ses parents avaient instituée dans la collégiale Notre-Dame de Dole le 22 juin 1497. Celle-ci était chantée à voix haute par un maître et quatre enfants. Le chancelier de Bourgogne offre une rente annuelle de 120 francs et encore une maison sise devant le portail de l'église pour loger les enfants et le maître. À cela s'ajoutent les ornements indispensables au culte, comme les habits, les calices, etc. Après la mort de son mari le chancelier, Marguerite de Chassey augmente la fondation le 9 mars 1509 n. s. d'un don de 1400 francs, d'une vigne et d'une maison sise rue de Fripapet à Dole<sup>318</sup>. Le couple se fait enterrer dans le chœur de l'ancienne église, tandis que leurs entrailles sont déposées à Saint-Rombaut de Malines<sup>319</sup>. L'acte de la fondation du chancelier prévoyait en outre que si l'église devait être reconstruite, la sépulture et l'autel devraient être déplacés dans la nouvelle église au même emplacement que dans l'ancienne<sup>320</sup>. Le chantier de celle que les documents anciens nomment toujours la « *neufve église* » débutant en 1509, les héritiers du chancelier accédèrent à cette clause.

Il est à peu près certain que Ferry Carondelet aurait dû opérer le transfert des dépouilles, faire sculpter un nouveau tombeau et augmenter la fondation<sup>321</sup>. Sa mort l'en ayant empêché, l'archevêque de Palerme reprit cette tâche à son compte, érigeant le tombeau et commençant bien avant sa mort à enrichir cette fondation. Désirant pour cela se gagner les faveurs de la ville de Dole, il accepte pour le conseil municipal de trouver un maître verrier pour une fenêtre de la nouvelle église. Il fait appel à « Cretien Guerofz » de Gand, qui la réalise en 1536, le tout sans aucun doute « *garniz de massonneriez a lantique* » – comme il est stipulé dans un contrat passé par la ville avec le même maître-verrier l'année suivante, pour le grand vitrail placé dans l'axe du chœur<sup>322</sup>. Depuis Bruxelles, Jean Carondelet se chargea de surveiller l'avancement des travaux et assura en cette affaire une sorte de mécénat secondaire qui lui profitait indirectement. Il est possible qu'il ait par ailleurs fait appel aux services des Gheerolf, famille de maîtres-verriers très réputés établis à Gand dès le milieu du xv<sup>e</sup> siècle<sup>323</sup>. Jacob Gheerolf, un des parents de Chrétien, est doyen de la guilde de Saint-Luc, celle des peintres et des maîtres-verriers, de 1517 à 1526<sup>324</sup>. Chrétien Gheerolf est inscrit comme maître à la corporation avant la Concession caroline de 1540, aux côtés d'autres membres de la

---

<sup>318</sup> AMD, FA 1355, actes de la fondation de la famille Carondelet, en particulier fol. 1r-v et 23v-27r ; ADD, 7 E 3657.

<sup>319</sup> Saint-Genois de Grand-Breucq 1780\*, p. 231.

<sup>320</sup> « *Et ce daventure advenoit cy aprez faire ladite eglise dautre facon [les chanoines] puissent aussi transporter ledit hautel et charnye ou leur sepulchre et tombel en tel semblable lieu que leur ont de present accorde devant ledit grand hautel* » (AMD, FA 1355, acte de la fondation, fol. 6v).

<sup>321</sup> Comme on l'a vu ci-dessous (cf. p. 76).

<sup>322</sup> AMD, BB 7, fol. 181r-v (annexe 4, n° 60 ; cité par Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 90-91) ; AMD, FA 1286, contrat passé avec le maître-verrier le 17 février 1537 n. s., fol. 2r pour la citation (cité par Gauthier 1890b, p. 115).

<sup>323</sup> Busscher 1866, p. 281-282, 292-295, recense les travaux de plusieurs membres de cette famille au xvi<sup>e</sup> siècle, mais pas ceux de Chrétien.

<sup>324</sup> Vander Haeghen 1905, p. 14, note 5.



famille<sup>325</sup>. Il s'inscrit également le 17 octobre 1548 à la guilde des peintres de Bruges pour avoir placé un vitrail au couvent du Sint-Antoniussdal de la même ville<sup>326</sup>.

En 1539, Carondelet offre les revenus de châtelainies qu'il avait achetées en 1534 à Catherine Carondelet et encore deux meix et maisons sis rue de Besançon à Dole<sup>327</sup>. Le montant des revenus n'est pas explicitement précisé, mais l'archevêque les a acquis pour la somme de 3500 francs. Par le même don, il obtient également du chapitre dolois que la maison léguée par ses parents sera restaurée pour les enfants desservant du culte.

Or, à sa mort, nul travail n'avait été entrepris et il dut léguer encore 400 francs par testament<sup>328</sup>. Un autre document d'archive montre que les chanoines dolois n'avaient pas fait restaurer la maison à cause de sa mauvaise situation contre le marché de la ville « *ou se vendent les pourceaulx* ». Ils parvinrent à une solution à l'amiable avec les exécuteurs testamentaires de l'archevêque de Palerme et s'engagèrent à échanger à leurs frais le meix et la maison contre une autre, plus commode et mieux située<sup>329</sup>. La maison léguée par les Carondelet en revanche est vendue au plus offrant et le prix servit à acheter deux nouvelles rentes pour entretenir deux enfants de chœur supplémentaires affectés au culte de la fondation. Claude Carondelet s'engage en même temps à employer l'argent légué par son oncle pour augmenter la fondation d'une grosse somme. Il offre « *une casuble de drap dor avecques des orfroitz des plus riches* » pour la célébration de la messe à l'autel des choriaux, qui s'ajoute à d'autres ornements « *de velour sur velour cramoisy dernièrement envoyez* ». Étant donné que de tels ouvrages étaient aussi longs que coûteux à fabriquer, on peut penser que la chasuble et les ornements venaient de l'héritage de Jean, par exemple de sa chapelle personnelle à Bruxelles ou à Malines. Claude s'engage aussi à offrir à l'église, et apparemment à la demande des chanoines, « *ung beau honneste et riche candelabre* » en métal d'une valeur de cent écus<sup>330</sup>.

À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la fondation du chancelier de Bourgogne est devenue familiale, l'une des plus importantes de l'église, constamment rappelée par les visiteurs de Notre-Dame et par les biographes de la famille<sup>331</sup>. Quels que fussent les moyens alloués à la fondation, les chanoines tentèrent de la supprimer au XVIII<sup>e</sup> siècle, arguant qu'elle coûtait beaucoup et ne

---

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 15-16.

<sup>326</sup> Castele 1866, p. 204-205.

<sup>327</sup> AMD, FA 1355, actes de la fondation de la famille Carondelet, fol. 35r-36r ; ADD, G 1689, compte de 1540, fol. 1r-2r ; ADD, 7 E 3657, acte de vente du 30 mars 1534 n. s. Catherine Carondelet, alors veuve, est la fille de Jacques Carondelet († vers 1497), frère du chancelier de Bourgogne – il s'agit donc d'une cousine germaine de l'archevêque de Palerme. Dès le 28 novembre 1536, Jean Carondelet avait demandé au conseil municipal de Dole de pouvoir réunir ces deux meix en supprimant la ruelle qui les traversait et en déplaçant à ses frais la ruelle un peu plus loin, ce que le magistrat lui avait accordé, considérant que ce changement profitait à la ville (AMD, BB 7, fol. 182r, annexe 4, n° 60). Cf. AMD, FA 1359 pour un résumé des dons réalisés par les Carondelet pour cette fondation.

<sup>328</sup> ADN, B 1540, n° 16608-1 et 2 ; ADN, B 1545, n° 22244 (annexe 4, n° 26).

<sup>329</sup> AGR, Grand Conseil, 851, p. 1239-1241.

<sup>330</sup> AMD, FA 1355, lettre de Claude Carondelet au chapitre de Dole, envoyée de Bruxelles, le 14 février 1547 n. s.

<sup>331</sup> Aux Archives municipales de Dole, les archives de cette seule fondation sont trois fois plus volumineuses que celles de toutes les autres fondations réunies de l'église Notre-Dame. Sur le tombeau, cf. chapitre 9.

rapportait plus rien, les terres restant incultes<sup>332</sup>. Le parlement de Dole s'y opposa et la fondation fut conservée jusqu'à la Révolution française<sup>333</sup>.

Nous n'avons trouvé aucun exemplaire complet du testament de Jean Carondelet, mais nous avons repéré plusieurs documents d'archives qui permettent de se faire une idée de ses testamentaires<sup>334</sup>. Il s'agit d'abord d'un *vidimus* conservé aux Archives départementales du Nord à Lille, un extrait du testament qui concerne les bénéfices ecclésiastiques de Jean en Franche-Comté<sup>335</sup>. S'y trouve aussi une volumineuse liasse de l'exécution du testament, cette fois-ci uniquement pour ce qui touche aux anciens Pays-Bas<sup>336</sup>. On peut conjecturer que c'est Jean de Langhe qui serra ensemble cette liasse de quittances toutes signées de sa main, généralement d'après les directives de Claude Carondelet et Lambert de Briaerde, comme il l'est souvent rappelé. Mais il est clair qu'il n'y en a là qu'une petite partie : certains travaux ne peuvent en effet être tracés que par une ou deux quittances, les autres étant perdues. D'autres traces de l'exécution du testament, conservées à Bruges, Bruxelles, Lille, Besançon, Dole ou Palerme, offrent une idée de ce que furent les legs à des établissements ecclésiastiques. Ainsi, comme on pouvait s'y attendre, les dons réalisés au sein de la famille ou à des particuliers sont les plus difficiles à tracer.

Nous commencerons par présenter rapidement les legs matériels et monétaires à des personnes et à des institutions religieuses. Ensuite, nous aborderons la part considérable, et qui nous intéresse plus particulièrement, qui fut affectée à des travaux d'embellissement répartis en commandes de vitraux dans des établissements mendiants et en restaurations et augmentations des fondations au collège Saint-Donat de Louvain, dont Jean Carondelet était le patron. Tous les légataires du testament seront donc abordés, sauf les bénéfices ecclésiastiques de Jean Carondelet, étudiés spécifiquement au sous-chapitre 7.3. Les stalles de Saint-Étienne de Besançon, l'unique réalisation consécutive au testament encore existante, recevront tout de même une étude spéciale, ci-dessous au sous-chapitre 3.3.

L'archevêque de Palerme versa de l'argent à divers membres de sa famille : à son neveu Paul Carondelet († 1581) pour financer sa légitimation ; à ses nièces Hugueline Carondelet et Marguerite de la Houe, peu dotées ; à son frère Philippe Carondelet ; et enfin à son neveu Jean Carondelet, seigneur de Solre<sup>337</sup>. Les sommes versées à ces deux derniers

---

<sup>332</sup> AMD, FA 1355, « Minute d'un mémoire présenté par la ville dans un procès pendant à l'officialité contre les chanoines du chapitre au sujet de la fondation Carondelet que ceux-ci voulaient faire réduire », 1773 ; ADD, 7 E 2755 ; ADD, 7 E 3657 (où on apprend qu'en 1769, la messe n'était plus dite depuis 130 ans). Sur le difficile financement des fondations, surtout après la mort du fondateur, cf. Noblet 2009, p. 62-66.

<sup>333</sup> Précis généalogique 1784\*, p. 27.

<sup>334</sup> Sur les exécuteurs de ses dernières volontés, cf. sa biographie en annexe 1.

<sup>335</sup> ADN, B 1545, n° 22244 (annexe 4, n° 26).

<sup>336</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092 (annexe 4, n° 55).

<sup>337</sup> ADN, 8 B 1, quittances et correspondance respectives des 24 avril, 28 avril 1548 n. s., 18 octobre et 17 octobre 1547. Sur Hugueline et Marguerite, cf. en annexe 2 la biographie de Ferry Carondelet, de qui elles étaient sans doute les filles. Doter les nièces était une pratique courante de la parentèle noble, qui s'assurait de cette manière qu'elles trouveraient ensuite un parti honorable (Caron 1987, p. 203).

étaient semble-t-il convenues d'avance. Il est évident par ailleurs que ces dons ne sont pas à l'image de tout ce que les membres de la famille Carondelet reçurent en héritage. Par exemple, on sait par une autre source qu'Isabeau, sœur de Paul, reçut une rente annuelle de 100 florins par le testament<sup>338</sup>.

Il est regrettable que l'on n'ait pas de semblables informations sur les dons que l'entourage de l'archevêque dut recevoir à sa mort. Une mention concerne un certain Nicolas Rollin. Il est le sujet d'un papier isolé écrit de la main de Jean, dont la forme ressemble aux condamnations volontaires enregistrées au Grand Conseil de Malines<sup>339</sup>. L'archevêque le dit à son service, sans autre précision, et s'engage à le pourvoir en bénéfices à hauteur de 40 livres de revenus par an ; ou bien, s'il ne le peut à cause de son décès, à ce que ses exécuteurs prennent sur ses biens une rente à vie de 40 livres annuelles. On ignore la suite donnée à cet engagement. C'est aussi dans la liquidation du testament qu'il est question du médecin « *maistre lievin de Middelburg* ». Ce dernier prétendait que Jean Carondelet lui devait encore à sa mort des sommes pour ses pensions, gages et pour divers services. Il se met d'accord avec Jean de Langhe pour recevoir 140 florins<sup>340</sup>.

D'une manière générale, Jean Carondelet ne dut pas prévoir de bénéficiaires particuliers aux dons et aux aumônes : il se contenta de provisionner une forte somme que les exécuteurs distribuèrent comme bon leur sembla jusqu'à épuisement. C'est ce que l'on conclut des quittances, qui montrent que Claude Carondelet et Lambert de Briarde furent assaillis de demandes qu'ils se firent un devoir d'honorer. C'est le cas de dons faits aux Franciscains de Boetendael (situé près de la forêt de Soignes, à côté de Bruxelles, 20 écus), aux Clarisses mendiante de Bruxelles (six écus), aux sœurs Pénitentes de Sainte-Marie-Madeleine de la même ville (quatre écus) et à un frère dominicain d'Anvers (12 écus)<sup>341</sup>. Dans le même ordre d'idées et dans le même temps, six « *vrais* » pauvres ménages de Bruxelles reçurent six écus.

L'archevêque de Palerme ayant fait, avant de mourir, la promesse de « *quelque honneste aulmoïsne* » aux Chartreux de Hérimnes (dite aussi Herne Hérimnes-lez-Enghien, BE), les exécuteurs leur accordent la somme de 25 écus. D'après la lettre de supplique des religieux, l'archevêque vint souvent prier chez eux au cours de sa vie<sup>342</sup>. Cela n'aurait rien d'étonnant car ce monastère fondé en 1314 et jouissant d'une grande réputation de piété n'était situé qu'à une trentaine de kilomètres de Bruxelles, dans le comté de Hainaut. Il avait reçu des dons importants de la part des souverains, notamment de Marguerite d'York<sup>343</sup>. Par ailleurs, à cette époque, le gouverneur de la ville d'Enghien était un neveu de l'archevêque,

---

<sup>338</sup> AGR, Grand Conseil, 847, p. 475-479.

<sup>339</sup> ADN, E 62, engagement écrit du 1<sup>er</sup> janvier 1539 n. s.

<sup>340</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092, correspondance de Claude Carondelet à Jean de Langhe, de Bruxelles le 22 juin 1547.

<sup>341</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092. Le 21 juin 1547 pour les Franciscains, le 31 janvier 1548 n. s. pour les Clarisses, le 9 mars pour les Madeleines bruxelloises, le 10 mars de la même année pour les Dominicains.

<sup>342</sup> *Ibidem*, somme versée le 26 décembre 1547. La lettre de supplique dit que l'archevêque fréquenta souvent l'église du lieu tout au long de sa vie (« *binnen den voerseyde goitshuyse binnen zynen levne tot meer stonden gefrequeenteert* »).

<sup>343</sup> Sur la chartreuse, cf. Delvaux 1972.

également nommé Jean Carondelet. Il est possible que le monastère, qui se disait lui-même très pauvre, ait pu compter sur la bienfaisance de la famille contre la récitation de prières.

Un dernier legs est accordé par les exécuteurs, qui ne paraît pas avoir été prévu dans le testament. Il s'agit de 50 livres offertes pour la construction de la chapelle du Saint-Sacrement, dit *sacrarium*, de l'église du Sablon à Bruxelles, à condition qu'elle soit ornée aux armes de la maison des Carondelet<sup>344</sup>. Ce sont sans doute les fabriciens de l'église qui ont demandé cette somme directement aux exécuteurs. Cette chapelle, d'une très belle ornementation flamboyante, est dite alors en construction<sup>345</sup>. Elle est effectivement achevée en 1549. Elle se dresse encore aujourd'hui au nord du chevet de l'église, mais elle a été lourdement restaurée au début du XX<sup>e</sup> siècle et n'apparaît plus dans son état d'origine (fig. 27).

Ces donations sans cérémonie bénéficient aux lieux de piété habituels des habitants de Bruxelles, *intra* ou *extra muros*, qui sont pour la plupart des établissements fréquentés par l'archevêque de Palerme dans sa vie quotidienne. Elles montrent le soin qu'il eut de se préparer une bonne mort et à quel point il désirait laisser une trace directement visible dans le voisinage, malgré le peu d'embellissements d'importance, mis à part les armes peintes dans le *sacrarium* du Sablon.

Mais par son testament, Jean Carondelet va plus loin dans ses dons à des établissements religieux, puisqu'il commande des vitraux pour trois couvents au moins, tous mendiants et situés dans le Brabant. Les vitraux, très coûteux, sont une des formes de dons privilégiés par les mécènes en contexte religieux<sup>346</sup>.

À Claes van Coninxloo, la somme de 50 carolus d'or est remise pour avoir réalisé une *Annonciation* aux Dominicains de Bruxelles<sup>347</sup>. Le couvent des Prêcheurs, situé à l'emplacement de l'actuel Théâtre de la Monnaie, est un établissement choyé des ducs de Bourgogne d'abord et des souverains Habsbourg ensuite. Il s'agit d'un établissement riche, où il convient de faire perdurer la mémoire de son nom. D'ailleurs, l'archiduc Charles offre un vitrail à ce couvent dès 1516<sup>348</sup>. Le maître retenu pour les travaux, Nicolas van Coninxloo, n'est pas un inconnu. Ce maître-verrier a travaillé pour d'autres mécènes néerlandais comme Louis van den Berghe († 1558), avec des vitraux du refuge de Parc à Bruxelles, et à la Maison du pain sur la Grand-Place de la même ville<sup>349</sup>. Mais il a aussi réalisé plusieurs vitraux au palais du Coudenberg de Bruxelles : à l'office en 1530, dans la grande galerie dans les années 1537, dans la chapelle en 1549 – il est nommé à cette occasion « *maitre voirrurier de*

---

<sup>344</sup> ADN, 8 B 1, promesse de paiement du 12 avril 1548 après Pâques et quittance du 27 avril 1548.

<sup>345</sup> Cette somme est accordée « comme aide et avancement d'un certain sanctuaire ou chapelle qui est commencée là » (« *in hulpe end vaerderinge van zekeren sanctuarie oft cappelleken dat aldaer begonst is* »), ADN, 8 B 1, quittance du 27 avril 1548.

<sup>346</sup> Caviness 1996, p. 58-62 ; Joubert 2001b ; Vanden Bemden 2001 ; Damen 2005. Cf. aussi le chapitre 2.1.

<sup>347</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092, quittance du 31 décembre 1547 (annexe 4, n° 55). Cf. la notice du vitrail, cat. n° 18.

<sup>348</sup> Pinchart 1863, vol. 3, p. 242-243 ; Vanden Bemden 2001, p. 38.

<sup>349</sup> Cf. respectivement Raymaekers 1858, p. 662 ; Henne et Wauters 1845, vol. 3, p. 64.

l'empereur » – et dans ses deux oratoires en 1552<sup>350</sup>. Il est significatif que ce soit l'un des meilleurs maîtres-verriers de la ville, sans que l'on sache malheureusement si ce sont les exécuteurs ou Jean Carondelet lui-même qui ont fait appel à lui. Le vitrail ayant disparu, on ne peut pas dire de lui grand-chose, si ce n'est que sa conception devait suivre des principes vitruviens. En effet, c'est Pieter Coecke van Aelst qui dirigeait la décoration de la grande galerie dont Coninxloo réalise les vitraux<sup>351</sup>.

Une autre réalisation devait présenter en revanche une grande ampleur, la verrière située derrière l'autel de l'église des Franciscains de Malines. On ignore malheureusement qui l'a réalisée. Une somme de 47 livres et 10 sols, sur un versement prévu de 83 livres, est versée à Jacob Weyns pour la livraison des pierres de la fenêtre<sup>352</sup>. Cette somme importante, qui se réfère certainement à de grands réseaux flamboyants, indique que la partie vitrée a dû elle aussi être très soignée. Mais il semblerait que, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, cette verrière ait été remplacée par une autre. En effet, un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique reproduisant les vitraux du chœur de cette église n'inclut pas les armes de Carondelet, signe qu'elles avaient déjà été détruites avec la scène représentée<sup>353</sup>. Il est donc possible que la verrière ait été vandalisée pendant les vagues d'iconoclasme des années 1560.

Enfin, un peu plus tard, c'est un verrier de Louvain, Jacop Bergeyck, qui reçoit 18 écus pour sa verrière aux Franciscains de la même ville. D'après la quittance signée de sa main, la verrière se trouvait du côté ouest de l'église, c'est-à-dire sans doute dans l'axe derrière l'autel, comme à Malines<sup>354</sup>. Il s'agit d'une somme peu élevée, mais la quittance laisse entendre qu'une autre somme de 44 carolus d'or devra encore être versée au maître-verrier, montant l'ensemble des travaux à la somme minimale de 62 carolus, un versement supérieur à celui opéré pour les Dominicains de Bruxelles. Ce couvent est situé dans une ville où Jean Carondelet devait soigner sa mémoire, puisqu'il y a sans doute étudié, mais il y a aussi réalisé des travaux importants au collège Saint-Donat<sup>355</sup>.

Une quatrième réalisation de vitraux peut être ajoutée avec prudence. En 1550, Claude Carondelet et la prévôté de Saint-Donatien décident d'ériger deux verrières « *in sommo loco* » de l'église des Chartreux du Val-de-Grâce hors des murs de la ville de Bruges, dans l'actuel quartier de Sint Kruis<sup>356</sup>. Quoique le texte soit d'une compréhension difficile, on remarque dans cette affaire l'intervention de Gérard Thol († 1558), ancien procureur général de Jean Carondelet à Palerme et devenu entre-temps prévôt de Notre-Dame de Bruges. On ne voit pas très bien pourquoi la prévôté de Saint-Donatien placerait des vitraux aux Chartreux, mais cela

---

<sup>350</sup> Saintenoy 1934, p. 256, 264, 271 ; Vanden Bemden 2001, p. 38.

<sup>351</sup> De Jonge 2007, p. 46.

<sup>352</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092, quittance du 27 juillet 1547 (annexe 4, n° 55). Cf. la notice du vitrail, annexe 5, cat. n° 19. Une somme de 83 florins doit encore être versée à celui (dont le nom n'est pas cité) qui a livré les pierres pour l'édification de la fenêtre (*ibidem*). Ce Jacques Weyns a aussi travaillé à la chapelle du Coudenberg dans les années 1520 (Saintenoy 1934, p. 243).

<sup>353</sup> KBR, fonds Goethals, ms. 1512, p. 250-251.

<sup>354</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092, quittances du 20 avril 1549 n. s. (annexe 4, n° 55). Cf. la notice du vitrail, annexe 5, cat. n° 20.

<sup>355</sup> Cf. p. 83.

<sup>356</sup> BAB, A 60, fol. 262v (5 mai 1550), annexe 4, n° 69.

s'expliquerait si Claude Carondelet et Gérard Thol avaient agi de concert avec le chapitre pour réaliser un vœu ou une disposition testamentaire de Jean Carondelet. Le fait que les vitraux soient placés dans un monastère érémitique appuie ce qui ne reste qu'une hypothèse.

Les sommes versées par les exécuteurs paraissent se situer dans les standards élevés de cette époque. Par comparaison, en 1523, Marguerite d'Autriche avait versé 150 livres de 40 gros de Flandre pour trois nouveaux vitraux dans le chœur de l'église du Sablon de Bruxelles mais jusqu'à 100 livres de 40 gros de Flandre pour un vitrail à trois lancettes encore conservé dans la collégiale Saints-Michel-et-Gudule de la même ville<sup>357</sup>. Cette dernière somme est très élevée et de telles dépenses devaient rester exceptionnelles, sauf pour les vitraux de plus grandes dimensions, comme le montre un récapitulatif de dépenses de vitraux établi par Mario Damen<sup>358</sup>. On peut considérer que les couvents durent recevoir de hautes verrières de chœur assez étroites, mais avec une certaine ambition artistique.

Comme on pouvait s'y attendre, les ordres mendiants (Franciscains et Dominicains) et érémitiques (Chartreux) étaient les principaux bénéficiaires<sup>359</sup>. Cela explique en partie le paradoxe que les embellissements aient profité à des établissements que Jean ne fréquenta pas personnellement dans sa vie et dont il n'était pas le détenteur. Ils étaient par ailleurs situés dans des villes-clef touchant à sa vie : Louvain à cause du collège Saint-Donat, Bruges parce qu'il y était prévôt et Malines sans doute à cause de son importance politique et judiciaire dans les anciens Pays-Bas. Bruxelles enfin était la résidence des souverains, et on se rappelle qu'il avait déjà offert de son vivant un vitrail à la chartreuse de Scheut, située aux portes de la ville<sup>360</sup>. En raison du poids de ces villes dans l'histoire des Pays-Bas, Jean Carondelet avait tout intérêt à y laisser une trace de son passage et de sa piété. Il peut sembler paradoxal que ses trois bénéfices néerlandais, à Bruges, Furnes et Seclin, n'aient laissé quant à eux qu'une faible empreinte dans les quittances de l'exécution. Comme on le verra ci-dessous, Jean ne réalisa presque pas de travaux dans ses bénéfices propres, même s'il y fit des donations de son vivant et qu'il fonda des messes<sup>361</sup>. Ainsi, Jean ne fonda qu'une messe à Furnes, et Saint-Piat de Seclin ne dut ramasser que des miettes. On est moins renseigné pour la prévôté brugeoise qui dut recevoir un compte à part dans l'exécution du testament. Cette situation montre que pour Jean, les bénéfices ecclésiastiques n'étaient qu'une source de revenus à bien gérer et que, même s'il convenait de conserver de bonnes relations avec eux, d'autres établissements – ceux qui recevaient par ailleurs les faveurs des souverains et des grandes familles – étaient tout aussi importants, voire davantage pour la perpétuation de sa mémoire.

---

<sup>357</sup> Bruxelles 2002, cat. n° 4, p. 44 pour le Sablon ; ADN, B 2308, fol. 40r (8 septembre 1523) pour la collégiale. Comme on le sait, le système monétaire de la fin du Moyen Âge est très complexe. Des années 1520 aux années 1540, une livre de 40 gros de Flandre valait un Carolus d'or, ce qui permet de comparer les sommes de ces trois réalisations (Coenen 1990b, p. 820, note 6).

<sup>358</sup> Damen 2005, p. 150, tableau 1.

<sup>359</sup> Kamp 1997 et Lauwers 1997, p. 415-425 sur les dons aux couvents mendiants.

<sup>360</sup> Cf. p. 73.

<sup>361</sup> Cf. sous-chapitre 7.3.

En tant que prévôt de Saint-Donatien de Bruges, Jean Carondelet était aussi patron du collège Saint-Donat de Louvain<sup>362</sup>. En effet, ce collège rattaché à l'université et dédié à l'étude du droit avait été fondé le 28 août 1484 par Antoine Haneron († 1490), prévôt de Saint-Donatien de Bruges<sup>363</sup>. Les patrons de ce collège devaient rester, jusqu'à la Révolution française, les prévôts successeurs de Haneron. Ce dernier donna une maison à Louvain située dans la Cattestraat, contre les remparts de la ville. Surtout, il fonda six bourses dont le montant s'élevait à 12 florins par an chacune, augmentées en 1532 à 18 florins<sup>364</sup>. Ces bourses étaient à la collation des prévôts de Bruges, ses successeurs.

Dès 1521, Jean Carondelet s'enquiert de la situation financière du collège de droit : elle est déplorable à cause de problèmes dus à la fondation même. Les bourses sont difficilement financées et le collège est au bord de la ruine économique. Carondelet redresse les comptes et paye les dettes laissées par ses prédécesseurs<sup>365</sup>. Il augmente les bourses fondées par Haneron, en les portant de 18 à 25 florins chacune par an. Il améliore aussi les honoraires du président du collège et ceux des messes<sup>366</sup>. Il se montre alors un véritable et rigoureux gestionnaire des bénéfiques et des établissements dont il a la charge<sup>367</sup>.

Mais surtout, l'archevêque de Palerme fait bénéficier le collège de ses largesses par son testament. Il fonde trois nouvelles bourses, toutes dotées à 25 carolus d'or par an, c'est-à-dire la même somme que les trois anciennes bourses qu'il avait fait augmenter auparavant. Cette fondation est constamment rappelée dans les papiers du collège, conservés aux Archives royales du Brabant à Louvain. Les étudiants bénéficiaires des trois bourses fondées par l'archevêque devaient être choisis par le chef de la maison Carondelet. Il devait s'agir en priorité de rejetons de cette famille, sauf au cas où nul membre ne s'en montrerait digne. Les exécuteurs testamentaires se réservaient les trois premières nominations<sup>368</sup>. En 1549, deux Jean Carondelet, de Potelle et de Solre, s'inscrivent à l'université de Louvain<sup>369</sup>. Bien que nous n'ayons pas réussi à les mettre en relation avec des Carondelet connus, il est envisageable que ces deux membres de la famille – peut-être des bâtards – aient bénéficié des bourses nouvellement fondées.

Carondelet lègue aussi une importante somme, dont le montant n'est pas précisé, pour de nouveaux dons et embellissements laissés à la discrétion de ses exécuteurs testamentaires. Ceux-ci vont effectivement faire réaliser de nombreux travaux. Il semble qu'ils aient acheté

---

<sup>362</sup> Cf. la notice du collège, annexe 5, cat. n° 21.

<sup>363</sup> Sur ce personnage, proche de Charles le Téméraire, cf. Stein 1937.

<sup>364</sup> RAL, fonds de l'Université de Louvain, 2001 (résumé dans la cote 2017). Sur ce collège, cf. De Maesschalck 1977, corpus 2, p. 531-599.

<sup>365</sup> De Maesschalck 1977, corpus 2, p. 582-585 ; De Vocht 1951, p. 289, note 2. L'ancien président du collège Jan Stercke (1514-1520) avait déjà tenté des restructurations (De Vocht 1951, p. 14-16).

<sup>366</sup> RAL, fonds de l'université de Louvain, 2017.

<sup>367</sup> Cf. sous-chapitre chapitre 7.3.

<sup>368</sup> AGR, Grand Conseil, 847, p. 481-489 ; deux copies au RAL, fonds de l'université de Louvain, 2019. Condamnation volontaire du Grand Conseil de Malines, conclue le 25 juillet 1547 entre les exécuteurs du testament de l'archevêque de Palerme et Jean Carondelet (1509-1562, seigneur de Solre-sur-Sambre, chef de la maison de Carondelet, fils de Claude Carondelet, grand frère de l'archevêque). Cf. aussi Andreas 1628\*, p. 298-299 (cité dans Reusens 1893\*, p. 125-129).

<sup>369</sup> Reusens *et alii* 1966\*, p. 388.

de nouveaux terrains pour augmenter ceux du collège et pouvoir ajouter de grands jardins, qui font encore l'admiration des historiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais surtout, ils font restaurer l'habitation du président du collège et construire une nouvelle chapelle. Tous ces travaux sont ornés en plus de cent endroits des armes, peintes et sculptées, de Carondelet<sup>370</sup>. Une chapelle existait déjà dans le collège, puisque Haneron en avait fait construire une dans la maison lorsqu'il l'avait achetée. Elle était vraisemblablement construite dans les bâtiments eux-mêmes<sup>371</sup>. Sans doute trop exigüe et peu adaptée à l'usage d'une vingtaine ou d'une trentaine de personnes (les étudiants, les professeurs et les serviteurs de l'établissement), elle est entièrement reconstruite mais cette fois-ci contre les bâtiments. En 1548, les exécuteurs achètent une maison et ses dépendances attenantes au collège à un dénommé Jacques Provien, pour élever à la place le nouveau bâtiment. Un nom d'architecte est peut-être livré avec la mention d'un certain Jehan Lehobroen, qui s'est rendu à Louvain quatre jours en 1548 pour concevoir et ordonner les ouvrages de la nouvelle chapelle. Les exécuteurs auraient donc fait appel à un maître originaire d'une autre ville. Dans le même temps, les ouvriers sont recrutés. Le 18 avril 1548, le maçon Pieter de Wasselair et le charpentier Pieter van Kessele, tous deux de Louvain, devront travailler sans délai aux ouvrages. Ils reçoivent chacun la somme de 200 florins pour leur salaire et l'achat des matériaux nécessaires. Le même jour encore, le peintre Jan vander Biest, de Louvain, reçoit dix florins pour réaliser des peintures au collège<sup>372</sup>. Les 410 florins sont versés alors que Jean de Langhe se trouve dans cette ville. Il profite donc de ce voyage pour signer les contrats et verser les sommes promises d'un seul coup. On n'a malheureusement pas de renseignements ni sur la durée des travaux, ni sur leur apparence une fois achevés. Les ouvriers durent tout de même avancer vite, car le président du collège paie encore à Jan vander Biest la somme de 16 livres et 10 sols pour des travaux réalisés en 1548<sup>373</sup>. Il est intéressant de noter que les principaux maîtres retenus sont tous originaires de la ville de Louvain<sup>374</sup>. Le système corporatiste interdisait de choisir des maîtres venus d'ailleurs. Il était toutefois loisible aux puissants de contourner ces règles, mais l'archevêque de Palerme était mort et sans doute ses exécuteurs testamentaires n'avaient-ils en tête que d'ériger des bâtiments convenables, sans ambition artistique particulière.

Tout cela devait exister encore jusque tard dans le XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais les bâtiments sont très abîmés en 1770 et le nouveau président du collège, au moment de sa nomination, reçoit les instructions de les rénover complètement. En 1785, ils sont à nouveau neufs, mais on a dû employer les sommes destinées aux bourses et une partie des économies, ce qui place

---

<sup>370</sup> Sur ces travaux, cf. RAL, fonds de l'Université de Louvain, 2002 (document de 1702) et 2017.

<sup>371</sup> De Maesschalck 1977, corpus 2, p. 595, 597.

<sup>372</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092. La vente a lieu le 23 avril 1548 ; les maîtres reçoivent confirmation des travaux le 18 avril et se voient payés le 20 du même mois. C'est Pieter de Kessele qui reçoit les 400 florins des mains de Jean de Langhe, 200 pour lui et 200 au nom du maçon. Il est vraisemblable que les deux hommes devaient travailler régulièrement ensemble, voire avaient des liens de parenté. (annexe 4, n° 55).

<sup>373</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092, compte-rendu de l'emploi des 56 livres octroyées par les exécuteurs testamentaires au président du collège (1548).

<sup>374</sup> Le compte-rendu cité dans la note précédente parle des « *ouvriers de malines et Louvain et aultres* ».



une nouvelle fois, peu avant la Révolution, le collège au bord de la faillite<sup>375</sup>. Les bâtiments appartiennent à la ville de Louvain après la Révolution. Un incendie les endommage gravement en 1848. Leur emplacement est occupé aujourd'hui par un jardin public<sup>376</sup>.

Des meubles faisaient aussi partie des dons réalisés par l'archevêque. Apparemment, certains qui lui appartenaient furent vendus et l'argent fut employé aux restaurations des bâtiments<sup>377</sup>. Par ailleurs, un inventaire des meubles et biens du collège dressé au XVIII<sup>e</sup> siècle signale quatre armoires en tout frappées aux armes de l'archevêque<sup>378</sup>. S'il n'est pas possible de déterminer si elles lui appartinrent ou si elles furent fabriquées avec l'argent de l'héritage, la première hypothèse semble meilleure.

Les exécuteurs testamentaires achètent des rentes pour financer ces fondations et augmentent encore considérablement le legs de l'archevêque. Ils achètent au neveu homonyme de Jean Carondelet († 1562) une rente annuelle de 370 carolus d'or sur des terres qu'il possède dans le Hainaut. Claude Carondelet et ses associés réalisent cet achat avec les sommes laissées par l'archevêque<sup>379</sup>. Ils emploient 320 carolus de cette rente à l'augmentation des neuf bourses existantes, pour les porter de 25 à 36 carolus d'or, mais aussi pour fonder trois nouvelles bourses dotées de la même façon. Il est intéressant de noter qu'en 1547, ce Jean Carondelet est le chef de la lignée, celui qui est chargé par le testament de l'archevêque de nommer aux bourses les étudiants idoines. Cette rente est une manière d'assurer le financement des bourses au chef de la famille, qui resserre les liens des Carondelet avec le collège par le contrôle, non seulement la nomination de certains des étudiants, mais aussi leur financement. Les 50 carolus restant serviront à la fondation de deux bourses au collège de Théologie de Louvain. Encore une fois, les coexécuteurs se réservent le droit de nommer les premiers boursiers. Parallèlement, ils achètent une autre rente de 183 livres<sup>380</sup>. Outre cela, ils lèguent encore diverses sommes d'argent que le testament n'avait pas prévues : ils augmentent les revenus du président et du chapelain du collège et offrent, entre autres, douze florins et sept livres en 1548 pour l'achat d'un corps de droit civil et un marc d'argent au doyen du collège en 1549<sup>381</sup>.

Le redressement des comptes du collège Saint-Donat, la fondation de six nouvelles bourses, l'ampleur visible des reconstructions et les armes de l'archevêque placées en tout lieu ont vraisemblablement contribué à entretenir la mémoire de Jean Carondelet au détriment de celle du fondateur originel du collège. En effet, il en sera perpétuellement considéré soit

---

<sup>375</sup> RAL, fonds de l'université de Louvain, 2003, état des fondations.

<sup>376</sup> Reusens 1893\*, p. 138.

<sup>377</sup> RAL, fonds de l'université de Louvain, 2002, document de 1702.

<sup>378</sup> RAL, fonds de l'université de Louvain, 2003, inventaire du 24 avril 1770.

<sup>379</sup> AGR, Grand Conseil, 847, p. 481-489. Le seigneur de Solre Jean Carondelet reçoit la somme de 14 380 carolus d'or des mains des exécuteurs testamentaires pour solder ce compte (ADN, 8 B 1, n° 30092, 5 juillet 1547).

<sup>380</sup> De Schrevel 1895, t. 2, p. 66-68 (édition d'une pièce d'archive brugeoise).

<sup>381</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092 (en 1548) ; RAL, fonds de l'université de Louvain, 2002, document de 1549 ; De Schrevel 1895, t. 2, p. 68 pour les revenus du président et du chapelain.

comme le restaurateur, soit comme le second fondateur. Un texte rédigé au XVIII<sup>e</sup> siècle sur l'histoire du collège Saint-Donat lui consacre d'ailleurs 19 lignes contre trois à Haneron<sup>382</sup>.

Pour toutes ces commandes, les exécuteurs testamentaires paraissent avoir recruté eux-mêmes les différents ouvriers, artisans et artistes. Pour ce que l'on en voit, ils ne sont donc pas passés par des entrepreneurs qui auraient réglé pour eux l'ensemble des travaux<sup>383</sup>. Le fait qu'ils vivaient aux Pays-Bas facilitait directement le choix des opérateurs. Il en va tout autrement pour la commande des stalles des cathédrales de Besançon, puisque ce sont les chanoines de la métropole qui ont trouvé eux-mêmes les artisans.

### 3.3. LES STALLES DE BESANÇON

De tous ces legs et dons prévus par le testament de Jean Carondelet, il ne reste guère que son tombeau (cat. n° 35) et l'ensemble des stalles de Saint-Étienne de Besançon, réalisées entre 1545 et 1549<sup>384</sup>. Elles formaient le pendant de celles de Saint-Jean de la même ville, entièrement disparues au moment de la Révolution française, lorsque le curé constitutionnel et le conseil de la fabrique décidèrent d'ouvrir le chœur de la cathédrale<sup>385</sup>. Celles de Saint-Étienne sont encore aujourd'hui partiellement préservées dans le chœur de l'église de l'ancienne abbaye Saint-Pierre de Luxeuil-les-Bains (FR-70) où elles avaient été déplacées dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Elles forment un des plus beaux vestiges mobiliers du XVI<sup>e</sup> siècle comtois et leur origine prestigieuse les a signalées de longue date à l'attention des érudits, sans qu'aucune étude précise ne leur soit consacrée<sup>386</sup>.

Le chantier des stalles de Saint-Étienne est bien documenté grâce aux délibérations du chapitre cathédral conservées aux Archives départementales du Doubs. Un an après le décès de Jean Carondelet, le 10 avril 1545, l'ouverture du testament révèle un legs de 1600 francs au chapitre dédié à la confection d'un nouvel ensemble de stalles pour les églises Saint-Jean et Saint-Étienne de Besançon<sup>387</sup>. Le chapitre décide aussitôt d'augmenter ce legs de 200 francs, portant la somme à 1800 francs au total<sup>388</sup>. Les chanoines se mettent alors immédiatement à la recherche des artisans qui se chargeront de la réalisation. Une mention lapidaire nous apprend

---

<sup>382</sup> RAL, fonds de l'Université de Louvain, 2002, document de 1702.

<sup>383</sup> Pour les vitraux, ce rôle pouvait être tenu par le peintre qui réalisait le carton, comme cela arriva à Van Orley (Lecocq 2019, p. 67).

<sup>384</sup> Cf. leur notice, annexe 5, cat. n° 22. Cf. aussi notre étude sur l'importance de ces stalles pour la connaissance de la Renaissance comtoise vers 1550 (Boffy, à paraître).

<sup>385</sup> Ainsi, les stalles furent vendues par décision du conseil de fabrique le 4 août 1791 (Suchet 1900, p. 14). Le chanoine bisontin Pierre-Charles Guibard affirme en 1868 posséder un secrétaire réalisé avec du bois de ces stalles (Guibard 1868, p. 15). La collégiale Saint-Étienne est l'une des deux églises occupées par le chapitre cathédral de Besançon, conjointement à la cathédrale Saint-Jean, qui avait la prééminence. Saint-Étienne avait toutefois plus de prestige. C'est là que les chanoines de la métropole devaient se faire inhumer.

<sup>386</sup> Voir en premier lieu Beauséjour 1891.

<sup>387</sup> ADD, G 194, fol. 428v (10 avril 1545 n. s.).

<sup>388</sup> *Ibidem*, fol. 456v (22 mai 1545) et G 195, fol. 314r (20 novembre 1549).

qu'ils comparent plusieurs projets avant de se décider<sup>389</sup>. Le 30 septembre 1545, le contrat est signé avec Pierre Petitot et Guillemain Chenevière<sup>390</sup>. Mais le chapitre impose une collaboration aux huchiers, qui devront travailler « *sub conditione quod facere facient ymagines necessarie in dictis formis per magistrum franciscum de troye aut alium dominis de capitulo gratum* »<sup>391</sup>. Les archives précisent ce faisant la répartition des tâches : Petitot travaille avec son frère et ses fils aux stalles de Saint-Jean et Chenevière, assisté d'un certain André Regnauldin, à celles de Saint-Étienne. Seul l'atelier de Chenevière est donc l'auteur des stalles de Saint-Étienne et non Chenevière et Petitot, contrairement à ce que répète la bibliographie qui leur est consacrée<sup>392</sup>. Le choix de faire appel à deux ateliers est la conséquence de ce que les chanoines désirent voir ce travail énorme achevé sous trois ans seulement<sup>393</sup>. Mais ce n'est qu'après quatre ans de labeur et maintes remontrances qu'a lieu finalement la livraison des travaux, le 20 novembre 1549<sup>394</sup>.

Le maître Franciscum de Troye ne peut être identifié à nul autre qu'à Francisco de Toiria<sup>395</sup>. Comme on le voit, le sculpteur dut s'installer définitivement en Franche-Comté, peut-être à Besançon, où il travailla à d'autres travaux du chapitre. Il y est alors mentionné comme « *Franciscum de torya* »<sup>396</sup>. On ne sait rien des travaux qu'il y réalisa dans cet intervalle de presque vingt ans, mais de nouvelles recherches pourraient conduire à d'intéressantes découvertes. Sans réactiver le mythe de la Franche-Comté espagnole, on peut replacer l'implication de Toiria dans les circulations artistiques européennes du XVI<sup>e</sup> siècle et voir comment elles se firent ressentir jusqu'à Besançon.

Le chapitre fit appel, pour l'exécution des stalles de Saint-Étienne, à un praticien ayant déjà travaillé non seulement pour lui, mais aussi pour la ville et la collégiale de Dole, et dont l'œuvre ne nous est plus connu que par les stalles bisontines<sup>397</sup>. Il y a plus de cent ans, l'archiviste du Doubs Jules Gauthier attribua à Petitot et Chenevière celles de l'abbaye de Mont-Sainte-Marie, déplacées depuis à Mouthe (FR-25), en raison de la date proche qu'elles portent (1553)<sup>398</sup>. Une trop nette différence de style entre ces ensembles empêche toutefois de les leur attribuer sans autre argument. Une recherche approfondie reste donc à entreprendre sur ces deux personnalités méconnues. Comme on l'a vu pour l'accomplissement de travaux à

---

<sup>389</sup> ADD, G 194, fol. 457v-458r (27 mai 1545). On ne sait rien des autres projets et des concurrents en lice.

<sup>390</sup> *Ibidem*, fol. 496r (30 septembre 1545).

<sup>391</sup> *Ibidem*, fol. 497v (7 octobre 1545), « à la condition qu'ils fassent faire les images nécessaires à ces stalles par maître François de Troye et d'autres agréés de messieurs du chapitre ».

<sup>392</sup> ADD, G 195, fol. 2v (15 décembre 1546) et 23v (9 mars 1547 n. s.).

<sup>393</sup> Par comparaison, Jean Boudrillet, le beau-père de Hugues Sambin, conçut un nombre équivalent de stalles (48 hautes) à Saint-Bénigne de Dijon, en cinq ans, entre 1527 et 1532, avec le concours de nombreux aides recrutés pour l'occasion (Roze 2014, p. 240-242).

<sup>394</sup> ADD, G 194, fol. 496r (30 septembre 1545) ; G 195, fol. 314r-v (20 novembre 1549).

<sup>395</sup> Il a déjà été question de lui ci-dessus (cf. p. 70) et il travailla aussi à l'abbaye de Montbenoît pour Ferry et Jean Carondelet (cf. chapitres 7.2 et 8).

<sup>396</sup> ADD, G 193, fol. 32v (17 juillet 1527), annexe 4, n° 14.

<sup>397</sup> Il réalisa un pupitre pour la cathédrale Saint-Jean en 1529 (ADD, G 193, non consulté), un autel pour la collégiale de Dole en 1543 (Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 99-100) et d'autres menus travaux pour la ville de Besançon.

<sup>398</sup> Gauthier 1895, p. 7.

Bruxelles et à Louvain, les artistes retenus par les exécuteurs testamentaires sont locaux<sup>399</sup>. L'archevêque de Palerme étant mort, toute ambition artistique luxueuse était abandonnée et on ne se mit pas en peine d'aller recruter les meilleurs artistes et artisans loin de Franche-Comté.

Les stalles de Saint-Jean, vendues en 1791 par le curé constitutionnel, ne nous sont plus connues que par deux dessins du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>400</sup>. Mais malgré les avanies du temps, celles de Saint-Étienne peuvent encore être étudiées. Leurs transformations commencèrent par leur démontage au moment de la démolition de Saint-Étienne et par leur vente aux Bénédictins de Luxeuil en 1692<sup>401</sup>. L'inventaire après décès de l'abbé Charles-Emmanuel de Bauffremont signale 44 stalles hautes et 30 basses en 1733<sup>402</sup>. Cela doit correspondre à leur nombre originel car, si celui-ci demeure inconnu, d'après le prieur de l'abbaye et historien Dom Constance Guillo, témoin oculaire, les stalles de Besançon furent conservées dans leur intégralité à leur arrivée à Luxeuil<sup>403</sup>. Après la Révolution française, ces stalles furent déplacées des dernières travées de la nef au chœur, ce qui entraîna aussi bien la disparition de la grille de chœur que la réduction du nombre de sièges. En 1862, lors de la reconstruction du chœur de l'église abbatiale, l'architecte diocésain Alphonse Durand proposa un plan de remplacement du mobilier. On observe que seules 28 stalles hautes étaient alors conservées et qu'elles formaient encore à cette date deux bandeaux continus de part et d'autre du chœur. Le dessin suggère en outre que les deux jouées orientales, disparues aujourd'hui, étaient encore conservées (fig. 28)<sup>404</sup>. Celles des côtés occidentaux existent en revanche toujours (cat. n° 22/7-8). Durand ayant quitté le diocèse, ses conseils ne furent pas suivis. Ce fut probablement en 1874, lors du remplacement du mobilier, que les deux rangées furent divisées de façon disgracieuse pour qu'elles pussent prendre place entre les piles du nouveau chœur (cat. n° 22/1-3). Cette nouvelle disposition entraîna le déplacement de deux stalles, devenues surnuméraires, dans le clocher de l'église. On décida qu'on pourrait les réutiliser ultérieurement comme rechange, au cas où certaines stalles seraient rongées par les insectes xylophages et nécessiteraient d'être remplacées<sup>405</sup>. Ces péripéties ne laissèrent en place que 24 stalles hautes et 22 basses. Nos prospections dans le clocher n'ont pas permis de localiser les quatre stalles retirées, mais seulement un fragment isolé de la frise (cat. n° 22/14).

---

<sup>399</sup> Ce sera aussi le cas pour Michel Scherrier à Bruges (cf. p. 291).

<sup>400</sup> Par délibération du conseil de fabrique du 4 août 1791 (Suchet 1900, p. 14). Les dessins se trouvent aux ADD, G 255-1 et 5. Pour une comparaison entre les deux ensembles de stalles, cf. p. 90.

<sup>401</sup> ADD, G 212, fol. 256r (16 juillet 1692).

<sup>402</sup> ADHS, H 620, fol. 44v.

<sup>403</sup> Guillo 1725\*, p. 175. C'est dans l'optique de la réunion des chapitres généraux de la congrégation de Saint-Vanne et Saint-Hydulphe, introduite à Luxeuil en 1634, que l'abbé de Bauffremont a acquis ces stalles (*ibidem*).

<sup>404</sup> ADB, 1464, liasse 2 (dessin et lettre datés du 6 septembre 1862).

<sup>405</sup> Dans le même temps, les stalles basses furent rangées au grenier abbatial, puis finalement replacées dans le chœur en 1892 par la fabrique de l'église après avoir failli être vendues aux enchères par la municipalité (ADB, 1465, échange de courriers entre la ville, l'archevêque et le préfet de Haute-Saône en 1892).

Il est possible de reconstituer l'apparence originelle des stalles hautes, sur lesquelles nous allons nous concentrer, grâce aux archives et aux éléments encore en place. L'ensemble est sculpté dans un beau bois de noyer sombre, matériau de qualité que signalent Dom Guillo et l'inventaire après-décès de l'abbé de Bauffremont. Les sièges, très sobres, comportent peu d'autres ornements que les miséricordes sculptées, dont plusieurs ont disparu. On y trouve de simples consoles et des têtes de *putti* ailés, d'une exécution assez moyenne, mais aussi des motifs plus élaborés, qui rappellent ceux de la frise.

Le principal intérêt des stalles réside dans leur riche décor architecturé, avec un ordre cariatide canéphore scandant les dossiers au-dessus des sièges. Les figures humaines, adossées à des pilastres toscans presque invisibles, sont engainées à la taille et présentent une belle diversité d'hommes avec ou sans bras, nus ou à moitié drapés. Il en existe encore 36 en tout : 30 sont à leur place originelle sur les stalles hautes et six furent placées sur les parclozes des stalles basses, peut-être lors du remontage de 1874. Les dossiers, tous modernes, étaient à l'origine ornés d'un « beau décor de volutes et d'arabesques » selon l'érudit luxovien Gilles Cugnier, qui se souvient de les avoir vus dans sa jeunesse remisés dans le grenier de la mairie, ancien palais abbatial. C'est là qu'ils furent emportés par les flammes, dans l'incendie qui ravagea le bâtiment en novembre 1969<sup>406</sup>. Une lunette surmonte chaque dossier et contenait à l'origine une représentation en relief d'un archevêque de Besançon. Ils furent tous bûchés, peut-être à l'arrivée des stalles à Luxeuil, et seuls quelques profils sont encore distincts (cat. n° 22/4-5)<sup>407</sup>. Les cariatides, aujourd'hui les éléments les plus remarquables, encadraient ainsi à l'origine un décor pénétré d'une sorte d'*horror vacui*.

Les cariatides formant colonnes constituent le support d'un riche dais que l'on peut décrire comme un entablement considérablement développé et enrichi. L'architrave en serait un petit entablement à elle seule, sur la frise duquel sont écrits les noms des archevêques figurés en-dessous. Quelques noms y sont encore lisibles<sup>408</sup>. La frise du grand entablement, partagée par de grandes consoles supportant la corniche, est entièrement sculptée en bas-relief de nombreuses scènes très dynamiques. Une bonne moitié d'entre elles sont symétriques et constituées de deux figures (*putti*, êtres hybrides, satyres, chevaux ailés, dauphins, anguipèdes, hommes tenant des torches, etc.) adossées ou affrontées, encadrées d'encarpes, de trophées ou de crânes (cat. n° 22/10-13). Certains morceaux de cette frise ont été remplacés après 1692 par les emblèmes de la congrégation de Saint-Vanne. Enfin, une corniche sculptée se projette largement au-dessus de la frise (cat. n° 22/9).

Les stalles comportaient aussi les armes de Jean Carondelet, conformément à son désir, et celles de Claude Carondelet, son héritier, exécuteur testamentaire, coadjuteur et successeur au doyenné du chapitre<sup>409</sup>. En l'état actuel, elles ont toutes disparu et il n'est même

---

<sup>406</sup> Ils s'y trouvaient depuis une date indéterminée (Cugnier 2005, p. 127).

<sup>407</sup> Beauséjour 1891, p. 17.

<sup>408</sup> Dunod de Charnage 1750\*, t. 1, p. 286, note que « la représentation de nos Evêques [...] en sculpture sur celles de St. Jean [est] peu correcte, pour leur nombre & le tems de leur Episcopat ». Entend-il par là que les figures ne se suivent pas dans l'ordre chronologique ? Trop peu de noms sont lisibles les uns à la suite des autres à Luxeuil pour que l'on vérifie si le problème y est identique.

<sup>409</sup> ADN, E 62, note sur les chanoines Carondelet au chapitre de Besançon.

pas possible de savoir où elles étaient situées. Ainsi, ces stalles ont souffert de mutilations dont le dommage principal, outre la perte de presque la moitié de l'ensemble, est d'avoir rendu plus sobre le décor d'origine. Aucune adjonction importante ne les a défigurées, ni les cartouches de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ni, dans les années 1970, le remplacement d'éléments d'architecture dont la restauration était nécessaire.

Ce que nous savons des stalles de Saint-Jean, grâce à un relevé du XVIII<sup>e</sup> siècle conservé aux Archives départementales du Doubs (fig. 29), révèle que les deux ensembles suivaient un même modèle original : les dossiers à lunettes intercalés entre de hauts supports, les figures d'archevêques, et le couronnement monumental sont identiques<sup>410</sup>. On remarque néanmoins que la corniche est moins projetée que celle de Saint-Étienne et surtout que l'ordre cariatide est remplacé par de simples colonnes. Les stalles de Saint-Jean, dessinées sur le même modèle que celles de Saint-Étienne, étaient donc moins ornées et plus simples. Il est probable que les chanoines voulurent fournir la principale des deux églises, Saint-Étienne, du plus beau des deux ensembles de stalles, car c'est là que se conservait la relique majeure de Besançon, le Saint Suaire. La conception en revient certainement à Chenevière, avec une simplification pour les stalles de Saint-Jean qui ne devaient avoir à l'origine qu'un décor ornemental et nulle narration. Les représentations des bustes des archevêques ne sont commandées en effet qu'en cours de chantier<sup>411</sup>.

Le récapitulatif des sommes versées en acompte à Petitot et Chenevière est éloquent : Petitot reçut 506 francs d'acompte, contre 1078 pour Chenevière, soit deux fois moins<sup>412</sup>. En l'absence du contrat, on peut supposer que sur les 1800 francs du marché, Chenevière dut percevoir environ 1200 et Petitot 600 seulement. L'ampleur de la sculpture des stalles de Saint-Étienne explique aisément cette différence. Notons aussi que Petitot, à la tête de son atelier familial, devait compter moins d'aides que Chenevière, car les stalles de Saint-Jean, quoique moins ambitieuses, furent terminées dans le même temps, sinon un peu plus tard, que les autres.

L'aspect très antiquisant de ces stalles est frappant dès le premier abord et suit en cela le classicisme français contemporain<sup>413</sup>. Mais l'emploi de l'ordre cariatide canéphore en est bien le trait le plus saillant. Ce motif avait connu à la même époque une grande vogue en France, depuis que Primatice l'avait employé pour la première fois à la chambre du roi à Fontainebleau d'après des dessins de Jules Romain. Ici, il est développé à une échelle

---

<sup>410</sup> ADD, G 255-5. Ce relevé à la plume d'Alexandre Bertrand, daté des années 1770, a été publié par Brunet 2006c, p. 73-74. Le dessin élude de toute évidence les détails : il est impossible de croire que les dossiers et la frise n'aient pas été sculptés.

<sup>411</sup> Le 4 août 1546. Nous nous référons à l'inventaire sommaire réalisé par Jules Gauthier du registre G 194, dont les dernières pages (justement à partir du 4 août 1546) ont été arrachées depuis.

<sup>412</sup> ADD, G 194 et G 195, *passim*.

<sup>413</sup> Avec la présence déterminante de Serlio, Pierre Lescot et Primatice à Paris et Fontainebleau (Pérouse-de-Montclos 1989, p. 91-98 ; Pauwels 2002).

jusqu'alors inédite : les stalles d'origine devaient compter une centaine de cariatides un peu plus petites que nature<sup>414</sup>.

Des recueils de termes ont été utilisés. La suite de termes de Giulio Bonasone a pu fournir quelques modèles, notamment la *Déjanire*, assez proche de la sixième figure nord, et dont le mouvement des bras se rencontre dans trois autres figures des stalles (fig. 30)<sup>415</sup>. Le cas de la troisième figure sud mérite d'être relevé puisqu'il s'agit de la seule copie littérale ou presque d'une des figures des *Hermae* de Marcantonio Raimondi, suite de gravures éditée en 1516 et copiée dès lors de nombreuses fois<sup>416</sup>. Il n'est pas exclu que Chenevière ait eu en réalité connaissance de cette série par des copies plus tardives : celle de Jean Mignon, datée de 1543-45, ou plus probablement celle d'Agostino Veneziano, de 1536 (fig. 31)<sup>417</sup>. À côté de cet emprunt flagrant, on remarque d'autres similitudes entre la suite de gravures et les sculptures bisontines : le visage du septième terme au nord est manifestement inspiré du terme d'Hercule de la série de Raimondi et les treize occurrences de figures à l'air renfrogné et aux bras croisés en viennent aussi avec de grandes probabilités.

La frise en bas-relief prouve également que les modèles gravés circulaient largement. Elle n'est pas tout à fait homogène : plusieurs mains y ont travaillé, plus ou moins habiles. L'atelier de Chenevière paraît avoir remployé des modèles un peu démodés pour combler certains vides – tels les rinceaux habités de têtes de dauphins – au regard d'autres, très au goût du jour. Il pourrait s'agir des gravures réalisées à Paris ou à Fontainebleau dès le début des années 1540 dont nous savons combien elles furent admirées et copiées<sup>418</sup>. On repère de discrets motifs de cuirs (cat. n° 22/11), des personnages nus et athlétiques agrippant de lourds encarpes, comparables à ceux qui peuplent les cadres des gravures d'Antonio Fantuzzi. Mais si on reconnaît facilement le modèle italo-français, on voit combien il a été réinventé. Dans une même veine, un mascarón qui revient à trois reprises, hilare et les bords du visage découpés de longues pointes imitant la barbe, rappelle les mascarons que Giulio Romano et ses graveurs diffusèrent par séries, avant d'être repris par Cornelis Floris en 1555 (cat. n° 22/10)<sup>419</sup>. Quant aux auteurs de ces reliefs, ils ne semblent pas être ceux des cariatides : les figures sont beaucoup plus nerveuses, animées, les chevelures plus délicates, l'inspiration plus débridée. Cela nous conduit à une question soulevée plus haut, celle des dessins imposés par le chapitre à Chenevière.

Certains motifs assez inusités dans l'art du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle interpellent. C'est le cas des jambes de la plupart des hommes (cat. n° 22/10 et 12), feuillagées à partir du genou alors que les artistes de la Renaissance entament toujours l'hybridation (avec des rinceaux, des pattes de bouc, etc.) au niveau de la taille. On remarque aussi plusieurs personnages courant

---

<sup>414</sup> Elles mesurent 1,70 m de haut, piédestal de la gaine et entablement sous la frise ornementale compris.

<sup>415</sup> Boorsch 1982, p. 30, ill. 166.

<sup>416</sup> Oberhuber 1978, p. 298.

<sup>417</sup> Agostino Veneziano, *Cariatide*, gravure sur cuivre, dans un recueil de cariatides édité à Rome par Antonio Salamanca, 1536 (Zerner 1969, J. M. 9). Exemplaire consulté : BMB, 11601, fol. 122.

<sup>418</sup> Leutrat 2013, p. 142-147.

<sup>419</sup> Cordellier 2014, p. 147-153 et cat. n° 72, p. 156, 232-233.

ventre à terre, jambes et bras écartés, la tête remplacée par un protomé monstrueux, gueule béante. Ces motifs décoratifs très atypiques ne paraissent exister ni en Franche-Comté ni en France au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. En revanche, on les trouve couramment dans les royaumes espagnols, en Castille, en Navarre ou en Aragon. Dans ces régions, les modèles français jouirent d'une grande diffusion, notamment parce que des sculpteurs originaires entre autres de Normandie, de Picardie, de Bourgogne, y travaillèrent en grand nombre, d'où le récent constat d'une « Renaissance à la française » en Aragon<sup>420</sup>. Ainsi, ces figures hybrides en bas-relief des stalles de Besançon se rencontrent aussi sur les grands chantiers espagnols conduits par des Français, comme celui des stalles de la cathédrale de Tolède, mené par Felipe Vigarny, ou encore celui des stalles de San Marcos de León, où travailla Juan de Juni (1506-1577). Ils sont abondants dans l'œuvre du sculpteur Étienne Jamet, actif dans toute l'Espagne actuelle. La frise décorative du portail de la façade sud de l'église du Salvador d'Úbeda (ES, Andalousie), datée de 1541-1543, présente des motifs tout à fait similaires<sup>421</sup>. Deux colonnes en bois conservées au Musée national de la Renaissance d'Écouen peuvent être datées des mêmes années que les stalles de Luxeuil (fig. 32)<sup>422</sup>. Leur origine espagnole serait attestée tant par le style que par la collection madrilène à laquelle elles appartenaient au XIX<sup>e</sup> siècle. Les fûts sont entièrement sculptés en bas-reliefs et leurs motifs rappellent de très près ceux de Luxeuil : personnages contorsionnés et dont les extrémités des membres sont remplacés par des feuillages, chimères, têtes de vieillards ailés, etc. La proximité stylistique avec les stalles de Luxeuil est telle qu'au-delà d'une date de création forcément approchante, il faut supposer que les sculpteurs ont connu les mêmes modèles d'origine, peut-être ceux d'Alonso Berruguete à « l'école » duquel ces colonnes sont attribuées.

Il est ainsi presque certain que Toiria est l'auteur des dessins de la frise, qu'il a pu contribuer lui-même à tailler dans le bois aux côtés de Chenevière et de ses assistants<sup>423</sup>. Ainsi s'expliquerait la différence flagrante entre les cariatides très antiquisantes et le caractère ibériques de cette frise. Il serait intéressant de savoir si, entre la sculpture des deux ensembles de stalles, Toiria réalisa un séjour en Espagne pour se tenir au courant des nouveautés à la mode, ou s'il continua tout bonnement à sculpter comme il l'avait toujours fait.



---

<sup>420</sup> Ibáñez Fernández 2012, p. 55-81.

<sup>421</sup> Turcat 1994, p. 37-41, 132-169. D'autres exemples cités dans ce livre se situent tous dans la fourchette chronologique 1535-1550.

<sup>422</sup> Artiste anonyme (Espagne), deux colonnes-candélabres ornées, vers 1540-1550, bois, 119 cm de hauteur totale et 20 cm de diamètre, Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 11674 1 et E. Cl. 11674 2. Entrées au Musée national de la Renaissance en 1981, elles n'ont a priori encore jamais été publiées. Je remercie Mme Valérie Goedert de m'avoir aimablement communiqué ces renseignements.

<sup>423</sup> Cela paraît d'autant plus probant que l'on retrouve ces motifs de personnages feuillus sous les genoux aux stalles des officiants de Montbenoît, dont on verra ci-dessous (cf. p. 254) qu'elles ont probablement été réalisées en 1528 et 1532.



La nature des œuvres et le lieu de leur disposition future jouent sans conteste un rôle considérable sur le déroulement de la commande. Ainsi, les livres portent les marques de leurs propriétaires successifs. Mais dans le cas de vitraux, au moins quatre intermédiaires se déclarent. Le demandeur est en général le chapitre d'un établissement ecclésiastique. Il s'adresse à un mécène principal, en l'occurrence l'empereur. Celui-ci ne s'attèle pas directement à l'exécution de la commande, mais se repose sur des intermédiaires, ici Marguerite d'Autriche, qui va à son tour, par le biais de ses conseillers, solliciter des mécènes secondaires. Ces derniers, Jean Carondelet en ce qui nous concerne, paraissent alors réduits à de simples bailleurs de fonds. Descendu à ce quatrième niveau, l'archevêque de Palerme n'avait pas de prise directe sur la réalisation des vitraux.

La situation est légèrement différente avec la commande du tombeau de Jean Le Sauvage : on pourrait alors le situer au troisième niveau, alors que le premier ne devait pas être fortement représenté par la famille du défunt. L'implication de l'archevêque de Palerme dans la constitution de l'œuvre définitive devait alors être plus importante.

Enfin, l'exécution des dernières volontés de l'archevêque et de leur accomplissement révèle une situation encore différente et met en lumière le rôle fondamental des exécuteurs testamentaires dans la perpétuation de la mémoire du défunt, non seulement par les fondations, mais aussi par les œuvres. Malgré l'ampleur des moyens qui leur étaient alloués, ils n'ont généralement pas fait appel aux grands artistes que Jean Carondelet aurait lui-même engagés, signe qu'ils ne participaient pas exactement des mêmes réseaux, qu'ils ne pouvaient pas faire appel aux mêmes grands noms ou qu'ils n'accordaient pas la même importance à la qualité artistique.



## CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Les frères Carondelet furent à n'en pas douter des collectionneurs avertis de livres, tapisseries et autres précieux objets. L'absence d'inventaire empêche d'en dire davantage, de même que sur leurs résidences. Mais les pages précédentes laissent déjà entrevoir des attitudes très différentes entre les deux frères, vis-à-vis de leur commande artistique et de leur famille.

Jean Carondelet dut commander beaucoup de vitraux dans divers établissements religieux, sans qu'il en reste rien ou presque<sup>424</sup>. Ils étaient destinés à conforter ses liens avec des institutions, des personnes ou des établissements religieux et dans tous les cas à rendre sa personne et ses armes visibles en tous lieux. En homme méthodique, il organisa sa succession bien avant sa mort et dota non seulement sa famille, mais aussi de nombreux établissements. Comme on l'a souligné, sa présence auprès des souverains et des gouvernantes a orienté décisivement sa commande artistique<sup>425</sup>.

À l'inverse, Ferry Carondelet ne paraît pas beaucoup s'être soucié de sa succession et de sa famille en n'organisant pas sa « bonne mort », selon l'expression consacrée, par la rédaction d'un testament en bonne et due forme. On ne peut pourtant pas dire qu'il fut frappé très jeune par une mort inattendue. Peut-être était-ce du laxisme de sa part, que viendrait confirmer le fait qu'il ne dépensa pas une livre pour la fondation de ses parents alors qu'il en avait été chargé par sa famille, tandis qu'il enrichissait ses établissements de Montbenoît et Besançon. Enfin, aucun financement d'un bénéfice qui n'était pas le sien et aucune participation à des commandes publiques ne sont connus de sa part. Cela s'explique en partie par son éloignement de la cour.

Ces conclusions sont renforcées par les deux parties suivantes. On peut aussi dès à présent relever certains traits récurrents du mécénat des Carondelet, et de Jean en particulier, dont il sera encore question par la suite.

En tant que grands prélats, les deux frères avaient le devoir de laisser le nom de leur lignage éternellement gravé dans la pierre. On comprend à cet égard que la stratégie de Jean Carondelet d'orner de vitraux plusieurs établissements dont il n'était pas le titulaire n'était pas destinée à exalter seulement son nom, mais celui de toute sa famille. À partir du cas des deux frères, on pourrait conclure que les membres religieux des familles avaient le devoir tout

---

<sup>424</sup> Comme à Saint-Géry de Bruxelles, il participa au financement de la construction ou de l'ornementation de nombreux établissements religieux. Il paraît ainsi avoir financé le clocher de Saint-Germain de Mons entre 1522 et 1525 (*Corpus vitrearum* 2000, p. 197).

<sup>425</sup> Comparer avec la situation des prélats bourguignons du xv<sup>e</sup> siècle (Lannaud 2021).

particulier de s'occuper au nom de tout le lignage des embellissements dans les églises, même si les membres laïcs avaient aussi ce genre de préoccupation.

On a vu que Jean Carondelet était impliqué, par ses relations à la cour et par son testament, dans divers niveaux de commande artistique. Il se retrouva ainsi pleinement commanditaire pour son hôtel de Malines, commanditaire dans sa plus simple expression par le biais de son testament (il ne fit que financer des œuvres précises), bailleur de fonds dans le cas du vitrail de Mons (il ne choisit certainement ni l'emplacement du vitrail, ni son iconographie, ni les artisans), exécuteur de la commande à Saragosse et conseiller artistique pour le vitrail dolois. On pourrait même ajouter, dans le cas probable de Ferry Carondelet, le simple achat et la modification d'un livre. Dans ce dernier cas, ainsi que dans les trois premiers cités, les contemporains devaient généralement ignorer qui avait commandé exactement les œuvres et ne devaient accorder d'importance qu'aux armes que l'on y voyait. Il en va d'ailleurs de même aujourd'hui : sans une indication précise de date ou un document d'archive, comment savoir parfois qui a pu être à l'origine de certaines œuvres ? Cette question se reposera au chapitre 6 à propos des copies du portrait cat. n° 23 et au chapitre 9 à propos du tombeau de l'archevêque (cat. n° 35).

Enfin, Jean Carondelet inscrivit son mécénat au plus près de celui des souverains, notamment par le biais des vitraux. Cependant, en tant que membre de l'aristocratie, il conforma ses commandes plutôt à celles de ses contemporains issus de la haute noblesse qu'il fréquentait à la cour, comme on l'a vu à propos de l'hôtel de Palerme à Malines.

La cour de Charles Quint, de Marguerite d'Autriche puis de Marie de Hongrie est l'entité qui permet de comprendre la genèse de bien des œuvres commandées par les deux frères. Ce milieu culturel riche et vivant facilitait les rencontres avec les artistes et favorisait l'émulation, voire la concurrence, avec d'autres commanditaires. Les portraits jouent dans ce contexte un rôle particulier. Ils méritent une étude à part entière.



DEUXIÈME PARTIE

IMAGES DE SOI :  
LES PORTRAITS

---



## INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Ce ne sont pas les commandes de vitraux, de livres ou de tapisseries qui ont assuré la gloire des Carondelet dans l'historiographie, mais essentiellement leurs portraits. Celui de Ferry par Sebastiano del Piombo (cat. n° 5) et celui de Jean par Gossart (cat. n° 24) sont considérés comme des chefs-d'œuvre de leur aire géographique respective. L'abondance, la qualité et l'originalité des portraits laissés par les Carondelet justifient de leur consacrer une partie. Des études les concernant remontent au XIX<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'on se passionnait pour la peinture de Raphaël et de Holbein le Jeune, deux artistes à qui l'on a alors attribué les peintures de Madrid (cat. n° 5) et de New York (cat. n° 27). Ainsi, non seulement les contributions sont très inégales par leur quantité, leur qualité et leur actualité, mais encore se concentrent-elles généralement sur les artistes et non sur les commanditaires. Seuls les portraits de Jean Carondelet ont parfois été étudiés dans leur ensemble, mais, encore une fois, toujours en partant du point de vue des peintres autour des logiques d'attribution, de datation, d'étude des compositions, etc.

Comme nous allons tenter de le montrer, le caractère concerté de la production de ces portraits excède largement la seule contribution des artistes, qui ne sont pas que des peintres, pour rejoindre des problématiques plus larges, liées au goût des élites. De nombreuses études récentes sur ces questions forment un socle solide à notre propre investigation de ce corpus d'œuvres, avec des contributions sur Marguerite d'Autriche, Charles Quint, Érard de la Marck et Antoine Perrenot de Granvelle<sup>426</sup>. En plus d'ouvrages généraux sur le portrait, de grandes expositions tenues à Londres, New York, Berlin et Bruxelles explorent les échanges européens liés à ce thème, notamment entre les Pays-Bas et la péninsule italienne<sup>427</sup>. Enfin, nous avons largement puisé dans des monographies récentes sur les artistes que nous étudions<sup>428</sup>. C'est peut-être dans le domaine du portrait que l'on a le plus de chances de découvrir l'image que les mécènes et les commanditaires souhaitaient laisser d'eux à la postérité. Une analyse du style, de l'iconographie et des sources devraient nous permettre de comprendre non seulement comment ils positionnaient leur commande artistique parmi celles

---

<sup>426</sup> Eichberger 2002 et Malines 2005 pour Marguerite d'Autriche ; Gand 1999, Soly 2000 et Bodart 2011 pour Charles Quint ; Halkin 1980, Allart 2008, Grieten 2012 et Wathelet 2015 sur Érard de la Marck (en attendant la parution de la thèse de Stefaan Grieten) ; Brunet et Toscano 1996, Banz 2000, De Jonge 2000a, De Jonge et Janssens 2000 et Besançon 2017 pour le cardinal de Granvelle.

<sup>427</sup> Pope-Hennessy 1966 ; Dülberg 1990 ; Campbell 1991 ; Pommier 1998 ; Hand et Spronk 2006 ; Washington et Anvers 2006 ; Madrid et Londres 2008 ; Olariu 2009 ; Berlin et New York 2011 ; Bruxelles 2015 ; Vermorel 2015 ; Falque 2019. Sur les échanges artistiques entre péninsule italienne et anciens Pays-Bas, cf. Nuttall 2004 ; Florence 2008 ; Saint-Marin 2013 ; Rome 2014.

<sup>428</sup> Mensger 2002 ; Mensger 2008 ; Rome et Berlin 2008 ; Ainsworth 2010 ; Galand 2013 ; Padovani 2014 ; Padovani 2015 ; Rotterdam 2016 ; Faries et Ubl 2017 ; Assonitis *et alii* 2019 ; Bruxelles 2019.

de leurs contemporains des anciens Pays-Bas, mais aussi leurs goûts, leur culture, en un mot leur personnalité.

Dans le cadre d'une étude sur les commanditaires, la question du portrait ne peut se résumer à l'établissement d'une chronologie ou d'une typologie de compositions : le portrait doit être considéré comme un objet, et pas seulement comme une image. Ce simple rappel illustre la diversité des approches que l'on peut avoir de ce genre : quels critères justifient le choix de l'artiste ? par le recours à quels réseaux de mécènes ? d'où vient le choix du médium, qu'il s'agisse de peinture, de terre cuite, de médaille, etc. ? quel usage a-t-on du portrait ? le garde-t-on pour soi ou bien l'offre-t-on ? comment change-t-il d'affectation et à quel prix ? comment et où le dispose-t-on ? Le portrait réunit en lui toutes les questions afférentes à la matérialité de l'œuvre d'art. Or, ces dernières peuvent être posées ici, bien souvent pour la première fois en ce qui concerne notre corpus.

Mais bien plus, cette partie nous a conduit à nous poser deux questions essentielles et moins attendues. La première concerne ce que l'on peut ou non considérer comme un portrait. C'est le cas des œuvres qui auraient été commandées dans un cadre religieux, le retable de Fra Bartolomeo (cat. n° 4), le diptyque de Gossart (cat. n° 24) et le probable triptyque de Gossart et Vermeyen (cat. n° 25). Le retable a été intégré ici car, à la différence des œuvres considérées dans la troisième partie, il n'a vraisemblablement pas été peint pour un bénéfice particulier et la place du donateur est si proéminente et particulière que l'on peut considérer cette œuvre comme une extension des moyens plus limités des deux autres concernées, dont on ignore s'il s'agissait de retables et si elles étaient réellement conçues pour prendre place dans un contexte sacré. La seconde question concerne la prise en compte des portraits qui n'auraient pas été commandés par nos deux prélats. Cette interrogation est très importante en ce qui concerne les portraits de Jean, dont on ignore en définitive qui les a commandés pour certains d'entre eux, particulièrement le portrait de Gossart conservé à Toledo (cat. n° 23) et ses copies, et le portrait de Van Scorel (cat. n° 29). Cette question est abordée plus en détail dans le chapitre dédié, mais précisons d'emblée que nous les avons tous pris en considération étant donné la nature mobile du portrait, qui peut être offert, échangé et qui prend place dans des séries.

Comme la précédente partie, celle-ci s'articule autour de l'analyse des œuvres elles-mêmes. Les deux premiers chapitres s'intéressent au retable de Fra Bartolomeo et au portrait de Sebastiano del Piombo, des commandes de Ferry Carondelet, tandis que le troisième chapitre considère les portraits de Jean Carondelet – ceux qui existent encore et ceux qui ont malheureusement disparu – dans leur ensemble.



## CHAPITRE 4. LE RETABLE MARIAL DE BESANÇON

La première commande artistique documentée de Ferry Carondelet est un retable marial composé de deux panneaux aujourd'hui séparés<sup>429</sup>. Le plus grand, peint par Fra Bartolomeo (1472-1517), se trouve aujourd'hui à la cathédrale Saint-Jean de Besançon. L'historiographie le connaît sous le nom de *Vierge aux saints* ou de *Madone Carondelet*. Le *Couronnement de la Vierge* qui le surmontait, aujourd'hui à la Staatsgalerie de Stuttgart, est de la main de Mariotto Albertinelli (1474-1515), le collaborateur de Fra Bartolomeo. Il ne nous apparaît plus que de façon fragmentaire car, pour une raison inconnue, il a été découpé entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle en plusieurs morceaux dont trois seulement nous sont parvenus.

Le panneau de Fra Bartolomeo représente, à l'intérieur d'un édicule classique, la Vierge, assise sur des nuages, qui tient Jésus bénissant sur ses genoux. À terre, de part et d'autre d'une porte menant à un paysage bucolique, se tiennent plusieurs saints : à gauche, Jean-Baptiste, Étienne et Sébastien, à droite, Bernard de Clairvaux, Antoine l'ermite et le donateur à genoux qui désigne au spectateur l'apparition mariale. Sept anges, dont deux musiciens dans les angles supérieurs, animent la composition. La lunette du *Couronnement* prenait place au-dessus de ce majestueux panneau. La Vierge, à genoux et couronnée, est inclinée vers le Christ bénissant.

Cette œuvre, admirée mais méconnue, montre l'intérêt que les hommes du Nord portaient à l'art italien. Ce retable, commandé probablement par Ferry Carondelet en 1511 a été placé à Saint-Étienne de Besançon en 1519 avant d'arriver à la cathédrale Saint-Jean à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, où il se trouve toujours. Même si plusieurs documents d'archives sont conservés à son propos, on ignore tout des raisons pour lesquelles l'orateur impérial a passé commande au couvent dominicain de Florence et de ses relations avec les artistes. L'iconographie du retable a par ailleurs posé de nombreux problèmes à ses commentateurs. Une étude détaillée montre qu'il est à ce titre assez exemplaire de la complexité des transferts culturels et artistiques entre Nord et Sud de l'Europe et qu'il révèle certaines ambitions politiques de Ferry Carondelet.

### 4.1. BILAN HISTORIOGRAPHIQUE ET HISTOIRE DU RETABLE

Le retable de la Vierge a connu une fortune critique assez contrastée. D'une part, son lieu de conservation a dû contribuer au désintérêt des chercheurs pour lui. En effet, exception

---

<sup>429</sup> Cf. la notice du retable, annexe 5, cat. n° 4.

faite des expositions au XX<sup>e</sup> siècle, il n'a jamais quitté Besançon, plus précisément Saint-Étienne, puis Saint-Jean à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Loin des centres traditionnels d'études de l'histoire de l'art de la Renaissance – l'Italie et Paris pour la France –, son existence semble parfois même oubliée au point qu'il occupe, dans les ouvrages consacrés aux deux artistes qui l'ont peint, une place souvent marginale. D'autre part, et peut-être en conséquence, les avis des spécialistes divergent considérablement à son propos. Certains historiens de l'art n'hésitent pas à en parler comme de l'un des plus hauts chefs-d'œuvre de la Haute Renaissance et d'autres comme d'un tableau déséquilibré et mal conçu<sup>430</sup>.

Vasari ne touche pas mot de cette œuvre, au contraire du *Mariage mystique de sainte Catherine*, peint à une date proche par Fra Bartolomeo pour le couvent San Marco de Florence et aujourd'hui conservé au Musée du Louvre à Paris, sur lequel il s'attarde longuement (fig. 33)<sup>431</sup>. On peut penser que Vasari n'entendit purement et simplement jamais parler du retable commandé par Ferry Carondelet, tout simplement parce qu'il avait été porté hors de la péninsule italienne. Le tableau reste inconnu des historiens et historiens de l'art jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>432</sup>. Parmi les Comtois qui commencent à écrire sur le chef-d'œuvre méconnu, l'historien et juriste François Ignace Dunod de Charnage (1669-1752) occupe probablement la première place, en 1735<sup>433</sup>. Le tableau étant signé, l'historien rapporte bien que son auteur est Fra Bartolomeo. Se fondant sur une anecdote de Vasari, il en parle comme du « saint Sébastien » que les Dominicains de San Marco durent retirer de leur église à cause de la concupiscence des dévotes subjuguées par la superbe nudité du saint<sup>434</sup>. Dunod pense que Ferry Carondelet l'a acheté et y a ajouté la figure de son père au pied de la Vierge avant de l'expédier à Besançon. Dans un ouvrage postérieur, le *Nobiliaire de Franche-Comté*, il affirme au contraire que c'est Jean Carondelet qui envoya le tableau en Franche-Comté<sup>435</sup>.

Mais la première contribution sérieuse à l'étude de son histoire est celle du père dominicain Vincenzo Marchese, auteur d'un ouvrage considérable sur les artistes de son ordre dont la première édition parut à Florence en 1845. La mention qu'il fait du retable bisontin est courte mais décisive, puisqu'il est le premier à mettre en relation l'œuvre avec une mention de sa commande, qu'il retrouve dans les *Ricordanze* du couvent de San Marco conservées à la Bibliothèque Laurentienne de Florence<sup>436</sup>. Fort de cette avancée et des maigres lignes rédigées à son endroit par les historiens franc-comtois, le père Paul de Beauséjour – un prêtre né à Vesoul, futur évêque de Carcassonne – rédige une contribution sur le retable où il éclaircit certaines erreurs de la bibliographie franc-comtoise et établit notamment que la figure du

---

<sup>430</sup> Pour la première opinion, cf. Shearman dans Paris 1965, p. 60 ; Levey 1975, p. 18-20 ; Fischer dans Rotterdam 2016, 9C, p. 152. Pour la seconde, cf. Wölfflin 1899, p. 85-86 et Chastel 1990, p. 14-15.

<sup>431</sup> *Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne*, 1511, huile sur bois, 257 x 228 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 97 (Vasari 1568\*, vol. 5, p. 123-124 ; Fischer 1982 ; Rotterdam 2016, 9A, p. 218 avec les références).

<sup>432</sup> Lanzi 1824, p. 234-240, qui fonde ses sources en grande partie sur l'œuvre de Vasari, n'en parle pas non plus.

<sup>433</sup> Dunod de Charnage 1735\*, p. 160, 164-165.

<sup>434</sup> Vasari 1568\*, t. 5, p. 124. Sur le tableau, cf. Padovani 2015, p. 33-37.

<sup>435</sup> Dunod de Charnage 1740\*, p. 161. C'est peut-être à la suite de cette inexactitude que Passavant croit reconnaître Jean Carondelet aux pieds de la Vierge (Passavant 1844, p. 118-119).

<sup>436</sup> Marchese 1879, p. 79-81. L'original se trouve en BML, San Marco, 920, insert 8 (annexe 4, n° 77). Il tient ses informations du père dominicain Ceslas Bayonne, qui publie ses recherches plus tard (Bayonne 1876).

donateur est bien Ferry<sup>437</sup>. Mais ce sont les deux longs articles d'Auguste Castan, conservateur de la Bibliothèque municipale de Besançon, qui constituent encore aujourd'hui la base historique la plus solide à l'étude de notre œuvre<sup>438</sup>. Bien qu'il ait écrit que le retable aurait été commandé par Jean Carondelet et peint à Viterbe, des erreurs dissipées par la suite, il a le mérite de reconnaître, le premier, l'appartenance de la lunette de Stuttgart au retable<sup>439</sup>. Celle-ci avait été enfin rendue à Albertinelli quelques années auparavant par Crowe et Cavalcaselle dans le III<sup>e</sup> volume de leur *New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century* paru à Londres chez l'éditeur Murray en 1866<sup>440</sup>.

Les contributions qui suivent se trouvent dans les premières monographies complètes consacrées à Fra Bartolomeo, à une époque où on commence à le présenter comme un artiste capital de son temps. À la suite de Wölfflin, elles considèrent cette œuvre d'un point de vue formel, par l'identification des mains à l'œuvre et par l'étude de ses rapports avec les autres peintures du maître. Avec le *Mariage mystique de sainte Catherine* conservé au Louvre, le retable de Besançon est considéré comme représentatif de la période de maturité de Fra Bartolomeo<sup>441</sup>. Il est désormais bien établi qu'il n'appartient plus à sa « première période », mais se rattache au plein épanouissement des recherches que le peintre florentin mène sur la couleur au retour de son voyage vénitien, et sur la composition « classique » – selon le mot fétiche de Wölfflin –, dans le sillage de Raphaël<sup>442</sup>. Antérieur au voyage romain du peintre, cette œuvre ne peut pas témoigner du revirement qu'opéra sur sa manière la découverte de la chapelle Sixtine.

On n'enregistre aucune contribution importante jusqu'à son accrochage au Petit Palais de Paris pour deux expositions, l'une en 1935 et l'autre trente ans plus tard, en 1965. Si les notices que lui consacrent les deux catalogues se contentent de synthétiser les acquis anciens, l'exposition au public du retable est considérée comme une véritable révélation par André Chastel et, en effet, les publications se multiplient à son sujet après ces deux événements<sup>443</sup>. Les avancées sont principalement de deux ordres.

Elles concernent tout d'abord les débats d'attribution et de datation. Dans le millier de dessins conservés de Fra Bartolomeo, Ludovico Borgo et Chris Fischer ont pu identifier de nombreuses esquisses préparatoires au retable de la Vierge et ainsi mieux comprendre sa phase de conception<sup>444</sup>. Plusieurs études ont montré l'importance du fonds de dessins de l'atelier, qui fait partager au retable bisontin, au *Jugement dernier* (fig. 34), au *Mariage mystique de sainte Catherine* (fig. 33), au retable Panciaticchi (fig. 35) ou à l'*Assomption*

---

<sup>437</sup> Beauséjour 1869. Avant lui, Clerc 1868, p. 39, ne rapporte rien que de très inexact sur le retable.

<sup>438</sup> Castan 1874 ; Castan 1889.

<sup>439</sup> Castan 1889, p. 313.

<sup>440</sup> Crowe et Cavalcaselle 1866, p. 490. L'œuvre était alors déjà conservée à Stuttgart et non à Karlsruhe comme ils le mentionnent.

<sup>441</sup> Gruyer 1886, p. 32-55 ; Lübke 1891 ; Knapp 1903, p. 120-131 ; Gabelentz 1922, p. 67-69.

<sup>442</sup> Levey 1975, p. 18 dit des groupes des personnages qu'ils « *exemplify grace to a quite novel degree* ».

<sup>443</sup> Paris 1935a, cat. n° 24, p. 13-14 et Paris 1965, cat. n° 30, p. 20-21. Chastel 1989a, p. 13.

<sup>444</sup> Berenson 1938 ; Borgo 1971 et 1976 ; Fischer 1986 ; Rotterdam 1990 ; Paris 1994 ; Rotterdam 2016. La collection la plus importante, conservée au musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, est formée par deux volumes probablement laissés par Fra Bartolomeo à sa mort pour son atelier.

terminée par Fra Paolino de nombreuses figures en commun (fig. 36)<sup>445</sup>. Il existe également un dessin de l'ensemble de la composition et deux autres qui lui sont peut-être reliés<sup>446</sup>. Il est apparu que Fra Bartolomeo et Albertinelli avaient l'habitude d'échanger leurs dessins et qu'ils se copiaient mutuellement, sans souci de paternité. C'est remarquablement le cas de saint Sébastien, figure pour laquelle deux dessins préparatoires conservés au Cabinet des Dessins et des Estampes de Florence sont attribués l'un à Albertinelli et l'autre à Fra Bartolomeo<sup>447</sup>. D'ailleurs, quelques années avant la commande de Carondelet, Albertinelli avait peint un retable de l'*Annonciation* où apparaît un saint Sébastien très proche de celui de Besançon<sup>448</sup>. Finalement, Chris Fischer synthétise les connaissances accumulées pendant presque un siècle sur le retable dans le catalogue de l'exposition *Fra Bartolomeo, the Divine Renaissance*<sup>449</sup>. Il montre que la majorité des auteurs pensent que Fra Bartolomeo a entièrement conçu et exécuté le corps principal du retable conservé à Besançon. Albertinelli quant à lui aurait eu l'idée préparatoire et l'exécution de la lunette, comme le laisse penser un dessin préparatoire de la Vierge à genoux, unanimement attribué à sa main (fig. 37)<sup>450</sup>. Cependant, tous les dessins n'ont pas été mis en relation entre eux et il est probable qu'ils puissent encore nous renseigner sur la genèse de l'œuvre.

La seconde avancée serait d'ordre iconographique. Par comparaison avec d'autres retables italiens et par l'étude des controverses théologiques de la même époque, André Chastel a tenté de montrer que le sujet de la *pala* de Besançon est une Immaculée Conception<sup>451</sup>. Il comprend la composition du tableau, qu'il juge peu aboutie, comme un compromis entre des problèmes formels hérités du modèle de la Vierge trônant et le désir de proposer un nouveau modèle iconographique pour l'Immaculée Conception. Son analyse fine

---

<sup>445</sup> Fra Bartolomeo, *Jugement dernier*, 1499, fresque détachée, 360 x 375 cm, Florence, Museo di San Marco, inv. 1890, n. 3211. Pour les dessins préparatoires du *Jugement dernier* et ses rapports avec le retable de Besançon, cf. Holst 1974, p. 306-315. Dans le *Mariage mystique*, c'est le saint Étienne que l'on retrouve à Besançon. Sur le retable Panciatichi, jamais réalisé, cf. Rotterdam 1990, cat. n° 68, p. 254-255 ; Rotterdam 2016, 9F, p. 162-163, 222. La figure de saint Sébastien à gauche aurait dû être la même ou presque que celle de Besançon. Fra Bartolomeo et Fra Paolino, *Assomption avec les saints Jean-Baptiste et Catherine d'Alexandrie*, 1516-1517, huile sur bois, 311 x 203 cm, Naples, Musée de Capodimonte, inv. NF 1801. Sur ce retable inachevé à la mort de Fra Bartolomeo et dans lequel l'ange de gauche est le même que celui à la droite de la Vierge bisontine, cf. Marchese 1879, p. 159. Sur les mannequins utilisés dans l'atelier en plus des dessins, cf. Fischer 1986 ; Fischer 1988 ; Rotterdam 1990 ; Paris 1994 ; Ellis 1995 (entre autres) ; Kwakkelstein 2016.

<sup>446</sup> Cf. p. 137.

<sup>447</sup> Florence, Galerie des Offices, Cabinet des Dessins et des Estampes, inv. 360f (attr. à Albertinelli par Holst 1974, p. 310 et Fischer 1986, p. 116-118) et 364f (attr. à Fra Bartolomeo par Holst 1974, p. 310 ; Fischer 1986, p. 116-118 ; Borgo 1976, p. 133).

<sup>448</sup> Mariotto Albertinelli, *Annonciation entre les saints Sébastien et Lucie*, vers 1507-1508, huile sur bois, 174,2 x 202,1 cm, Munich, Alte Pinakothek, inv. 1070 (Schumacher 2017, p. 488-499).

<sup>449</sup> Rotterdam 2016, 9C, p. 151. Ces conclusions corroborent la découverte des signatures au bas des deux panneaux en 1713 (cf. *infra*). Seuls Borgo 1976, p. 136 et suivantes, et Florence 1980, cat. n° 81, p. 74, pensent qu'Albertinelli a pris une large part dans l'idée générale et dans la composition du corps principal du retable.

<sup>450</sup> Mariotto Albertinelli, *La Vierge à genoux* (dessin préparatoire pour le retable commandé par Ferry Carondelet), vers 1512, craie noire, 20 x 20,5 cm, Florence, Cabinet des Dessins et des Estampes, inv. 6819f). Borgo 1976, p. 426-427 ; Rotterdam 1990, cat. n° 63, p. 239.

<sup>451</sup> Chastel 1989a ; Chastel 1990. Son opinion est discutée plus bas.

mais très formaliste laisse en suspens plusieurs questions, notamment le choix des saints disposés sous la Vierge et l'explication des nus assis et debout au bord du plan d'eau. C'est à cette tâche que s'est attelée en dernier lieu Chiara Franceschini dans deux articles bien documentés<sup>452</sup>. Le sujet du premier d'entre eux est en réalité le *Tondo Doni* de Michel-Ange. La chercheuse italienne y avance de manière pertinente que les nus de l'arrière-plan sont les âmes des limbes. Mais elle transpose immédiatement cette interprétation au retable de Fra Bartolomeo, sans que son explication convainque résolument. S'il paraît indispensable de rapprocher les deux œuvres, le fait que Ferry Carondelet ait désiré insérer une référence aux limbes dans son retable bisontin reste en revanche plus discutable.

Les études ont envisagé la conception, les implications iconographiques et stylistiques du retable au point qu'une analyse renouvelée paraît dans un premier temps décourageante. Mais plusieurs aspects n'ont pas attiré l'attention des chercheurs ou n'ont pas été élucidés. Les lignes qui suivent, dans la lignée de notre problématique générale, ont ainsi pour objectif de cerner le rôle du commanditaire dans la genèse de cette œuvre. On ne doit négliger ni l'iconographie globale du retable, ni sa destination potentielle, ni le bagage culturel bourguignon du commanditaire, ni des échanges avec les peintres qu'on ne peut que deviner. Pour nourrir ce propos, une mise au point sur l'histoire du retable après sa réalisation est nécessaire.

Auguste Castan a déjà en grande partie écrit l'histoire bisontine de cette *pala* florentine. Une lecture plus détaillée des archives apporte néanmoins de nouveaux éléments qui permettront ensuite de proposer une nouvelle idée de l'aspect primitif du retable, profondément marqué et meurtri par des déplacements, des modifications et des restaurations successifs.

Le retable marial fait son entrée dans l'histoire comtoise en mai 1518, lorsque Ferry Carondelet prie le chapitre cathédral de lui accorder son placement à l'église Saint-Étienne<sup>453</sup>. Après une seconde demande, la peinture y parvient sans doute bien, en 1519, pour être installée dans la chapelle Sainte-Madeleine. On ignore si l'œuvre était dès l'origine conçue pour prendre place à Saint-Étienne, d'autant que plus de six ans séparent sa réalisation de son transfert à Besançon. Des hypothèses sur cette question sont émises plus bas<sup>454</sup>.

À deux reprises, en 1573 et 1601, le peintre Pierre d'Argent reçoit 15 écus du chapitre pour avoir « rhabillé » le retable<sup>455</sup>. Comme Pierre Curie l'a bien démontré en 1991, c'est lors de cette restauration que la figure du donateur disparaît, recouverte par celle de Marie-

---

<sup>452</sup> Franceschini 2011 ; Franceschini 2014.

<sup>453</sup> La collégiale Saint-Étienne est l'une des deux églises occupées par le chapitre cathédral de Besançon, conjointement à la cathédrale Saint-Jean, qui avait la prééminence. Saint-Étienne avait toutefois plus de prestige. C'est là que les chanoines de la métropole devaient se faire inhumer.

<sup>454</sup> Cf. chapitre 7.

<sup>455</sup> ADD, G 197, fol. 268r (4 novembre 1573) et Castan 1889, p. 306, note 1 pour la somme versée ; ADD, G 200, fol. 466r, 16 janvier 1602 (cité par Quinnez 1914, p. 96). En 1602, le peintre reçoit enfin 10 francs du chapitre pour ses travaux au retable réalisés dans le cours de l'année précédente.

Madeleine, dédicataire de la chapelle<sup>456</sup>. C'est ce qui explique la figuration de cette sainte dans les copies du retable datant de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et non une histoire d'amour entre Ferry et la mère de ses enfants illégitimes, comme le pensait Auguste Castan (fig. 38)<sup>457</sup>.

Le retable reste en place à Saint-Étienne jusqu'à ce que les chanoines commencent à vider l'église avec de nombreux autres objets – reliques, images, livres, cloches, orgues... – devant les dangers conjugués de la guerre franco-espagnole et de la construction de la citadelle. Ces préventions ne sont pas inutiles, puisque l'église subit de plein fouet la seconde conquête de la Franche-Comté par Louis XIV en 1674, avant d'être complètement rasée au bénéfice de la citadelle de Vauban. L'œuvre des deux Florentins est transférée à Saint-Jean dès 1669, où elle sert, dans la contre-abside, de retable à l'autel de la relique la plus précieuse de la cathédrale, celle du saint Suaire<sup>458</sup>. En 1682, 1704 et 1707, on constate que la peinture a souffert de l'humidité et doit être restaurée, vraisemblablement sans que ces recommandations aient été suivies d'effet<sup>459</sup>.

En 1713, les chanoines font restaurer le tableau par un peintre sicilien de passage à Besançon, le sieur Viali<sup>460</sup>. Il « *entrepri de racommoder le grand tableau qui est a l'autel du Saint-Suaire, qui estoit beaucoup écaillé dans le bas [...]. Deux fameux peintres y ont travaillé dont les noms sont écrits aux bas* »<sup>461</sup>. Le retable était donc signé par les deux peintres, de manière très précise, puisque c'est le *Couronnement* qui est signé par Albertinelli et « *la grande pièce du tableau* » par Fra Bartolomeo. La signature apocryphe que l'on pouvait lire jusque dans les années 2000, « F. BARTHOLOMEVS », date certainement de 1713 : Viali a dû remplacer l'ancienne signature écaillée, puisque le peintre florentin n'avait pas pour habitude de signer de cette manière<sup>462</sup>. Il est probable que la figure de Marie-Madeleine fut supprimée à ce moment. Une copie passée en vente en 1987, mal datée mais probablement du XVIII<sup>e</sup> siècle, représente à nouveau Ferry (fig. 39)<sup>463</sup>. Toutefois, la question est compliquée, car on le voit déjà réapparaître, sous la figure d'un roi mage, dans une copie d'un artiste anonyme conservée à Frasn-le-Château (FR-70) et datée du premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle (fig. 40)<sup>464</sup>. Outre qu'il soit peu probable que Marie-Madeleine ait été retirée quelques années après avoir

---

<sup>456</sup> Curie 1991, p. 225.

<sup>457</sup> Castan 1889, p. 321. Auguste Castan recense quatre copies mal datées mais réalisées vraisemblablement entre la restauration de Pierre d'Argent et celle de Renato Viali en 1713 (Castan 1889, p. 317-325).

<sup>458</sup> Le 18 octobre 1669, les chanoines décident de transférer les images sacrées de Saint-Étienne à Saint-Jean (ADD, G 207, fol. 203r).

<sup>459</sup> ADD, G 208, fol. 438v (24 juillet 1682) ; ADD, G 215, fol. 225v (9 août 1704) ; G 216, fol. 162v (17 juin 1707).

<sup>460</sup> ADD, G 217, fol. 221r (8 mars 1713) ; BMB, ms. 714, fol. 447r (cite par Castan 1889, p. 308, note 2).

<sup>461</sup> BMB, ms. 714, fol. 447r.

<sup>462</sup> Marchese 1879, p. 81, note 2.

<sup>463</sup> Versailles, catalogue de vente du 15 novembre 1987, n° 44. Vendu comme « École turinoise, milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, entourage de Lanino, *La Vierge en gloire apparaissant à saint Jean-Baptiste, saint Sébastien*. Toile de forme cintrée, 79,5 cm x 66,5 cm » (Service d'étude et de documentation du Musée du Louvre, Paris). Si le cadre date de la même époque que la peinture, celle-ci remonterait au XVIII<sup>e</sup> siècle. Contrairement à ce qu'affirme Curie 1991, p. 226, note 27, c'est bien Carondelet et non sainte Madeleine qui figure dans l'œuvre.

<sup>464</sup> Anonyme, *Adoration des Mages*, 1<sup>er</sup> quart du XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 180 x 125 cm, Frasn-le-Château, église Saint-Antoine (Canton de Gy 1986, p. 19 ; Curie 1991, p. 226).

été peinte, il est tout à fait possible que le tableau de Frasné s'appuie sur des copies aujourd'hui disparues. Par exemple, le *Couronnement* conservé à l'église d'Orgelet (FR-39) devait surmonter une réplique complète du panneau de Fra Bartolomeo (fig. 41)<sup>465</sup>.

Les archives du chapitre cathédral mentionnent d'autres travaux : dans le même temps que Viali s'occupe de restaurer la peinture, on charge des ouvriers d'élever un peu le retable pour le protéger de l'humidité et assainir le vide (« *loco vacuo* ») sous le panneau<sup>466</sup>. Il est probable que la partie basse du panneau se soit déjà trouvée fort abîmée.

Le 25 février 1729, le clocher de Saint-Jean s'effondre, emportant dans sa chute la contre-abside où était conservée l'insigne relique du saint Suaire. L'imminence de la catastrophe, prévisible depuis que l'on avait démonté un mur porteur, avait incité les chanoines à vider l'abside de la relique et du retable, neuf jours plus tôt. La *Vierge aux saints* n'eut donc à souffrir aucun dommage<sup>467</sup>. Le retable marial ne s'adapte ensuite ni par la taille, ni par le style, ni par l'iconographie, à la proposition de Germain Boffrand (1667-1754) finalement retenue pour le décor de la nouvelle contre-abside, ornée d'un cycle de la Passion et de la Résurrection du Christ peint par de Troy, Natoire et Carle Vanloo<sup>468</sup>. Vers 1750, le panneau de Fra Bartolomeo est inséré dans la boiserie de la chapelle des saints Ferréol et Ferjeux, contre le nouveau clocher, et y reste pendant plus d'un siècle. La lunette est encore mentionnée en 1735 par Dunod de Charnage<sup>469</sup>. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Joseph Quinnez rapporte qu'un inventaire des peintures de la cathédrale l'aurait signalée en 1788, alors qu'un nouvel inventaire dressé le 22 nivôse an IV (12 janvier 1796) l'aurait passée sous silence<sup>470</sup>. La lunette d'Albertinelli aurait donc quitté la cathédrale entre 1788 et 1796. Des inventaires de 1786 et 1790 signalent « *un tableau représentant la Sainte Vierge qui est au dessus de la porte du cœur* », c'est-à-dire dans le tympan de la porte du jubé<sup>471</sup>. Mais cette description bien vague ne nous assure pas qu'il s'agissait bien de cette peinture, même si c'est possible. En 1794, elle fit peut-être partie d'une des deux confiscations révolutionnaires de tableaux<sup>472</sup>.

Le panneau de Fra Bartolomeo est légèrement restauré en 1825 par Antoine Borel<sup>473</sup>. En 1869, à la suite des publications des pères Marchese et Beauséjour, le cardinal-archevêque Césaire Mathieu s'intéresse au panneau, le fait « réparer » par Jules Arthaud et le déplace, en

---

<sup>465</sup> Anonyme, *Couronnement de la Vierge de Besançon* (copie), XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 107 x 210 cm, Orgelet, église Notre-Dame de l'Assomption.

<sup>466</sup> ADD, G 217, fol. 221v (15 mars 1713), annexe 4, n° 23.

<sup>467</sup> Cette histoire est clairement racontée, d'après les archives du XVIII<sup>e</sup> siècle (ADD, G 219, fol. 122v, 16 février 1729 ; BMB, ms. 724, fol. 22v), dans Castan 1889, p. 312. Mais la plupart des auteurs l'on mal lu et attribuent à la chute du clocher les dommages subis par la lunette d'Albertinelli (Borgo 1976, p. 424 ; Fischer dans Rotterdam 1990, p. 235 ; Ewald 1992, p. 21 ; Franceschini 2011, p. 169).

<sup>468</sup> Brunet 2006b.

<sup>469</sup> Castan 1889, p. 312 ; Dunod de Charnage 1735\*, p. 165. Curie 1991, p. 226, signale aussi Dunod de Charnage 1750\*, mais il s'agit d'une confusion causée par Auguste Castan qui donne un mauvais titre à l'ouvrage de 1735.

<sup>470</sup> Quinnez 1914, p. 9-15.

<sup>471</sup> ADB, série L, 6, « État général des Meubles Argenterie et Linges de L'Église Métropolitaine [...] fait le premier janvier Mil sept cent quatre Vingt six », fol. 18r. Quinnez 1914, p. 14, signale un inventaire de 1790 qui évoque également cette peinture.

<sup>472</sup> Le 15 avril et le 2 mai 1794 (Guibard 1900, p. 36-37).

<sup>473</sup> Castan 1889, p. 306, note 1.

1875, de la sombre chapelle Saint-Ferréol au collatéral nord, en face du siège archiépiscopal, où il se trouve encore aujourd'hui<sup>474</sup>. En 1993, on s'aperçoit que le tableau menace de craquer à cause d'un mauvais système de fixation à l'arrière, et qu'il convient de le restaurer entièrement<sup>475</sup>. Une restauration complète est entreprise en 1998-1999. Le rapport d'opération montre que le panneau était usé par les nettoyages intempestifs et lourdement repeint en plusieurs endroits. C'est le bas qui concentrait le plus de modifications, avec les jambes de saint Sébastien, le pavement, la robe écarlate de Carondelet, mais aussi la marche en retour devenue invisible, et les fleurs qui jonchent le sol, puisque certaines furent masquées et d'autres ajoutées ou transformées<sup>476</sup>.

Le panneau d'Albertinelli a une histoire plus mouvementée. À une date indéterminée, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du siècle suivant, Jean-Pierre Baverel le retrouve fragmentaire chez un perruquier de Besançon<sup>477</sup>. Comment en vint-il à être ainsi défiguré, et à quelle date ? Si les troubles survenus en 1789 ont pu occasionner un vol et ces dommages, peut-être l'œuvre était-elle déjà en si mauvais état que l'on a souhaité n'en conserver que les plus belles parties, ou les plus décoratives, ce qui n'expliquerait pas pourquoi on aurait coupé en deux le visage du Christ. Une autre hypothèse est plausible. Actuellement, les trois fragments ne disposent plus que de leur couche picturale originelle et le fond de bois est moderne. Il est possible que l'on ait désiré transférer la couche picturale du bois à la toile et que l'opération se soit soldée par un échec. Les figures et les bouquets de fleurs paraissent être en un excellent état de conservation, ce qui n'est pas le cas de nombreuses parties de la peinture où les repeints sont nombreux : sur les bords découpés, mais aussi dans de grandes portions de ciel. L'état d'usure et le vieillissement naturel de l'huile font transparaître clairement les dessins préparatoires à la mine de plomb, particulièrement sur les anges. Celui placé entre la Vierge et le Christ laisse perplexe : sa situation parfaitement centrale, son attitude profondément dévote et ses formes très rebondies concordent mal avec les autres angelots et on peut être tenté d'y voir un dessin du XIX<sup>e</sup> siècle destiné à compléter une partie du ciel arraché<sup>478</sup>.

C'est probablement pendant la Révolution que le diplomate Konradin von Abel (1750-1823) a acheté ces fragments sur le marché de l'art à Paris, en plusieurs fois et avec d'autres pièces, et cela « pour un prix très modique », comme le signale Goethe qui vit une partie de sa collection à Stuttgart en 1797<sup>479</sup>. En 1843, le fils d'Abel vendit le *Couronnement* à la

---

<sup>474</sup> Castan 1874, p. 134 ; Castan 1889, p. 312, note 3.

<sup>475</sup> MAP, 2000/016/0013, visite de l'inspecteur des Monuments historiques à la cathédrale de Besançon, le 23 septembre 1993, p. 2-3.

<sup>476</sup> MAP, 1997/039/0168.

<sup>477</sup> BMB, fonds Baverel, ms. 100, fol. 5 : « Un couronnement de la Vierge du Mariotto. Ce tableau a été mis en pièces, j'en ai vu de beaux restes chez le perruquier Faivre [note marginale :] ce tableau n'existe plus ».

<sup>478</sup> Je suis gré à Mme Anette Hojer, conservatrice des peintures italiennes de la Staatsgalerie de Stuttgart, de m'avoir montré l'œuvre en réserve et d'avoir discuté ces points avec moi.

<sup>479</sup> Goethe 1797\*, p. 149 : « *Auch dieser Liebhaber hat manches aus den französischen Autionen für einen sehr billigen Preis erhalten* » (Stuttgart, le 5 septembre 1797). Lange 1907, p. 163 suppose qu'Abel acheta les trois morceaux en plusieurs fois, car la pièce centrale n'apparaît pas dans l'inventaire de ses collections de



Staatsgalerie récemment ouverte dans cette même ville. Plusieurs solutions sont expérimentées pour présenter au public une œuvre que défigure sa partition en trois morceaux. L'article de Castan de 1889 reproduit les fragments, chacun encadré d'un simple cadre néoclassique, mais disposés de telle sorte qu'on puisse comprendre la forme originelle de l'ensemble. Dans le catalogue des peintures de Stuttgart paru en 1907, les fragments sont déjà réunis en un seul panneau<sup>480</sup>. En 1955, ils ont été lourdement restaurés : les deux de gauche ont été assemblés dans un cadre rectangulaire avec des compléments peints entre eux qui empêchent de distinguer les parties d'origine des repeints. Pour remédier à ces problèmes et assurer une bonne présentation lors de l'exposition *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno* qui s'est tenue à Florence en 1980, une seconde restauration de l'œuvre a eu lieu en 1979. Les trois fragments ont été insérés dans une lunette de bois brut, suggérant de manière très convaincante leur disposition originelle<sup>481</sup>. L'ensemble demeure depuis dans les réserves du musée.

#### 4.2. UNE COMMANDE SOMPTUEUSE

Bien qu'aucun contrat ou description ancienne ne nous soient parvenus, on peut se faire une idée de ce à quoi ressemblait réellement le retable commandé par Carondelet, à la lumière de découvertes récentes et de la relecture de documents d'archives. L'implication et les motivations de l'archidiacre n'ont jamais vraiment été explorées. Comment un homme de culture nordique et gothique en vint-il à passer commande à deux des principaux peintres florentins de son temps ? Une analyse du prix payé nous permet d'avancer de nouvelles hypothèses.

Pour des raisons bien compréhensibles, le cadre perdu n'a encore fait l'objet d'aucune investigation. Mais un dessin nous renseigne à son propos. Après l'effondrement du clocher de Saint-Jean en 1729, les chanoines s'activent rapidement pour reconstruire la contre-abside. Les Archives départementales du Doubs conservent un projet de décor jamais réalisé pour la nouvelle abside-reliquaire du Saint-Suaire (fig. 42)<sup>482</sup>. Il n'est ni daté, ni signé, mais il est attribué traditionnellement à Jean-Pierre Galezot, architecte bisontin (1686-1742), ce qui permettrait de le dater entre 1731 et 1735, voire plus précisément de 1730<sup>483</sup>. Il s'agit d'une vue axiale de la contre-abside projetée, dessinée en légère perspective. Le dessin, à la plume, est rehaussé d'un léger lavis jaune qui figure la dorure. La couleur permet de le supposer,

---

1824. Auguste Castan écrit que les fragments auraient été acquis auprès d'un antiquaire de Vienne, ce qui est nettement moins probable (Castan 1889, p. 313).

<sup>480</sup> Lange 1907, p. 163.

<sup>481</sup> Ewald 1992, p. 22. Cf. le catalogue d'exposition Florence 1980, cat. n° 81, p. 74.

<sup>482</sup> ADD, G 254-2.

<sup>483</sup> Deridder 2000, p. 84-85. La date de 1730 s'appliquerait si l'on considère que le chapitre choisit le projet de Galezot le 3 avril 1730 (ADD, G 219, fol. 161r) d'après des dessins dont pourrait fort bien faire partie celui que nous allons considérer ici.

mais aussi les endroits où elle est placée : sur le tabernacle, sur la composition centrale et sur le grand cadre qui surmonte l'ensemble<sup>484</sup>. Le projet ainsi conçu prévoyait une boiserie basse courant le long des murs de l'abside, d'ordre composite. En son centre, l'autel est surmonté d'un retable à l'iconographie non encore déterminée – il s'agira soit d'une *Mise au tombeau*, soit d'une *Ostension du Saint-Suaire* – et d'une gloire encadrée par deux anges.

Au-dessus de cet ensemble, s'affiche un édicule architecturé d'un style bien différent, quoiqu'encadré de volutes latérales destinées à l'intégrer à la partie inférieure. Tout porte à croire qu'il s'agit du retable des deux Florentins qui était placé, rappelons-le, sur l'autel de la chapelle du Saint-Suaire. Les colonnes et l'ordre sont à cet égard révélateurs, à la fois riches et peu scrupuleux du respect de l'antique. Les colonnes sont cannelées jusqu'au tiers de leur hauteur, les corbeilles des chapiteaux présentent un niveau unique de feuilles d'acanthe et les crossettes émergent d'un simple tore orné de perles. L'entablement, qui compte deux avancées au-dessus des chapiteaux, est quant à lui réduit à l'essentiel : l'architrave, la frise et la corniche, lisses, sont séparées entre elles par des frises d'oves ou de feuilles d'eau qui rappellent l'architecture florentine et lombarde de la seconde moitié du Quattrocento<sup>485</sup>. De toute évidence, cet encadrement architecturé enseignait l'œuvre florentine du début du XVI<sup>e</sup> siècle. La différence de conception des ordres antiques entre son entablement et celui de l'ordre dorique de Fra Bartolomeo est notable : ce dernier est décidément entré dans le Cinquecento, tandis que le cadre lui-même s'inspire de modèles plus anciens<sup>486</sup>. Même si Fra Bartolomeo ne l'a donc pas dessiné lui-même, il est évident qu'il a été bien conçu pour le retable marial, à Florence même, avant de passer « *in Fiandra* »<sup>487</sup>.

Il est clair que Galezot avait prévu, dans un premier temps, de replacer le retable florentin dans l'abside, comme c'était le cas avant l'accident de 1729. Le cadre a dû être retiré par les chanoines lorsque l'œuvre fut insérée dans une boiserie de la cathédrale après la reconstruction de la nouvelle abside. Peut-être a-t-il disparu dès 1735, lorsque l'on permit au fabricant de « vendre l'ancien retable du Saint-Suaire » qui était dans l'abside avant sa destruction en 1729<sup>488</sup>. Le texte est bien clair sur l'identité du retable et on ne peut le

---

<sup>484</sup> Les chanoines pouvaient ainsi choisir si les anges porteurs des Armes de la Passion devaient ou non être dorés : celui qui porte la colonne à droite l'est, contrairement à celui de gauche, qui porte la croix.

<sup>485</sup> Bruschi 1992, p. 28 et *passim*.

<sup>486</sup> Le cadre peut être rapproché d'un dessin de cadre de Giacomo del Maino du début du XVI<sup>e</sup> siècle reproduit dans O'Malley 2005, p. 27, fig. 4, en particulier les ornements qui surmontent le *Couronnement*.

<sup>487</sup> La conception du retable n'est pas que l'œuvre du peintre, mais revient à un ensemble d'artistes, notamment les menuisiers chargés de la confection du cadre (O'Malley 2005, p. 23-46 ; Cavalca 2015, en particulier p. 313-320). Marchese 1879, p. 63, signale qu'un paiement est fait à Baccio da Montelupo (1469-vers 1523) pour le cadre du *Padre eterno*. Ce sculpteur aurait-il pu tailler le cadre du retable bisontin ? Avant d'adopter les formes classiques du début du XVI<sup>e</sup> siècle, ce sculpteur et architecte usa aussi des formes décoratives des décennies précédentes, comme au tabernacle de la pieve di San Lorenzo à Segromigno (vers 1518, marbre). Cf. Ceccanti 2018, p. 38.

<sup>488</sup> ADD, G 220, fol. 54r (12 octobre 1735) : « On permet à Monsieur de fabricant de vendre l'ancien retable du saint suaire et l'argent ira a Messieurs les clavistes » et « *Domino de chargey fabriciario conceditur facultas vendendi tabulam ligneam, quae anté ruinam ecclesiae inservierat altari capella Sanctissimi sudarii, et quae nunc est inutilis, cuius pretium reponetur inter manus dominorum clavistanum* ».

confondre avec un autre. Ainsi, ce ne serait pas le retable entier qui aurait été vendu, mais uniquement sa partie en bois (« *ligneam* »), le cadre.

Le nom ou la qualité des acheteurs ne sont pas précisés, mais une note du chanoine Henri Clère (1878-1950, chancelier de l'archevêque de Besançon et érudit) aux Archives diocésaines de Besançon nous a permis de retrouver ce cadre<sup>489</sup>. Il sert actuellement à encadrer le retable du maître-autel de l'église Saint-Germain de Chambornay-lès-Belleveaux (FR-70). Il est aujourd'hui tellement inconnu qu'il n'est même pas classé aux Monuments historiques. On le reconnaît aisément sur la base du dessin de Galezot. Il apparaît absolument entier et en très bon état de conservation, hormis des repeints modernes et la quasi disparition des ornements végétaux ceignant la lunette (cat. n° 4/4). Galezot n'avait pas représenté sur son dessin les rinceaux habités des colonnes et des parties latérales arrière, pas plus que le cartouche central flanqué d'oiseaux fantastiques affrontés, tous sculptés en bas-relief, prenant place sous la Vierge. En l'état actuel, les colonnes reposent sur de hauts stylobates qui datent vraisemblablement de 1735 environ, lorsque le cadre prit place dans l'église de Chambornay. Ils remplacent l'intervention menuisée de 1713 identifiable dans le dessin de Galezot sous la colonne de gauche. Ce cadre de très grandes dimensions constitue un marqueur de prestige en soi, tant par le raffinement de la sculpture que par la quantité de feuilles d'or employées pour le recouvrir<sup>490</sup>.

Le tableau actuel, représentant saint Germain, mesure 257 x 231 cm. À la réserve de la hauteur, ces dimensions s'accordent avec celles du retable de Fra Bartolomeo. Ce dernier est de 5 cm plus haut que l'ouverture du cadre, mais peut-être une partie de la peinture était-elle cachée derrière lui. Ce cadre prouve que les panneaux de Fra Bartolomeo et d'Albertinelli ne formaient pas un seul corps, mais qu'ils étaient bien séparés<sup>491</sup>. Le cartouche placé sous le retable, en partie caché par le tabernacle (cat. n° 4/5), représentait peut-être les armes du commanditaire. En effet, on ne peut qu'être étonné du faible nombre d'éléments permettant de l'identifier, alors que les armes familiales sont omniprésentes dans le portrait de Sebastiano del Piombo et au chœur de l'abbaye de Montbenoît. Elles devaient donc se situer à cet emplacement. Des exemples de ce type remontent au moins au xv<sup>e</sup> siècle, comme la *Vierge Médicis* de Rogier van der Weyden (fig. 43)<sup>492</sup>. Un autre est le retable de la *Résurrection de Lazare* de Sebastiano del Piombo réalisé pour la cathédrale de Narbonne sur la demande de l'évêque Julien de Médicis en 1517-1519<sup>493</sup>. La partie basse du cadre d'origine, qui comporte

---

<sup>489</sup> « On croit que le retable de l'autel de l'Église de Chambornay-les-Belleveaux (grand cintre soutenu par 2 colonnes) vient de la Métropole » (ADB, fonds du chanoine Clère, 104-24).

<sup>490</sup> Guerzoni 2011, p. 340.

<sup>491</sup> C'est ce que propose Ewald 1992, p. 21. À l'inverse, Borgo 1971, p. 366 et Borgo 1976, p. 425 pensait que le retable était constitué d'un seul panneau.

<sup>492</sup> Rogier van der Weyden, *Vierge à l'Enfant entourée de quatre saints*, « *La Vierge Médicis* », vers 1460-1464, huile sur bois, 53,1 x 37,5 cm, Francfort, Städelsches Kunstinstitut, inv. 850 (De Vos 1999, p. 317-320 ; Florence 2008, cat. n° 8, p. 106-108). Cf. aussi Maître anonyme, *Adoration des mages avec la famille Schaik*, vers 1540, huile sur bois, 120,7 x 100 cm, Amersfoort, Musée Flehite, inv. 1993-222 (Falque 2019, p. 60-62).

<sup>493</sup> Sebastiano del Piombo, *Résurrection de Lazare*, 1517-1519, huile sur bois transférée sur toile, 381 x 289,6 cm, Londres, National Gallery, inv. NG1 (Londres 2017, cat. n° 23, p. 142-151).

les armes et le *motto* du donateur, « *semper* », sert de support à la copie du tableau par Carle Vanloo du tableau aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres. Il s'agit d'un long panneau sculpté en haut relief, dessiné par Michel-Ange, qui prenait place immédiatement sous le panneau peint (fig. 44)<sup>494</sup>. D'autres exemples, sculptés, existent, comme sous la *Nativité* de Corrège, initialement conçue pour l'église San Prospero à Reggio d'Émilie<sup>495</sup>. C'est peut-être d'ailleurs parce que les armes étaient situées exactement sous le donateur que Dunod de Charnage savait encore, en 1735, que Ferry Carondelet avait rapporté le tableau à Besançon<sup>496</sup>. Le fait qu'il se soit ravisé cinq ans plus tard et en attribuant cet événement à Jean Carondelet laisserait alors penser que les armes figuraient seules, sans *motto*, et qu'il lui était loisible de les assigner à l'un ou l'autre membre de la famille (fig. 45).

Mais pourquoi et comment Ferry Carondelet se mit en relation avec les deux peintres de San Marco ? Et pourquoi les deux artistes acceptèrent-ils sa commande ? C'est en prenant en considération le contexte politique florentin que nous allons essayer de répondre à ces questions.

L'activité et l'œuvre des deux artistes ont été retracés dans de multiples publications dont nous ne rappelons ici que les traits principaux et dont nous soulignons quelques lacunes<sup>497</sup>. Relégués dans l'ombre de leurs écrasants contemporains Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël, les deux peintres de San Marco n'ont attiré que progressivement l'attention des historiens de l'art. Ainsi, par exemple, au début du XX<sup>e</sup> siècle, Bernard Berenson qualifiait leur manière de vide et répétitive<sup>498</sup>. Depuis Vasari, une grande dépendance artistique d'Albertinelli vis-à-vis de Fra Bartolomeo et une différence de qualité entre leur production, toujours à l'avantage du second, sont constamment soulignées<sup>499</sup>. Joseph Crowe et Giovanni Cavalcaselle leur consacrent tout de même une notice élogieuse dans leur *New History of Painting in Italy* paru en 1866<sup>500</sup>. Mais il fallut attendre 1903 et 1922 pour que deux monographies, les premières, soient consacrées à Fra Bartolomeo par deux savants allemands, Fritz Knapp et Hans von der Gabelentz<sup>501</sup>. Dans les années 1960, l'historien de l'art américain d'origine napolitaine Lodovico Borgo a publié toute une série de travaux issus de sa thèse sur Albertinelli, avec laquelle il tenta, pour la première fois, de mieux cerner la collaboration entre les deux peintres<sup>502</sup>. Mais c'est dans les années 1990 que de nombreux travaux et des expositions voient le jour, centrées globalement autour de deux

---

<sup>494</sup> Gardner von Teuffel 1987, p. 37 ; Londres 2017, cat. n° 23-27, p. 150-151.

<sup>495</sup> Corrège, *Nativité*, vers 1528-1530, huile sur bois, 256,5 x 188 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Gal.-Nr. 152 (Gardner von Teuffel 1987, p. 8 ; Riccòmini 2005, p. 112-113).

<sup>496</sup> Dunod de Charnage 1735\*, p. 164.

<sup>497</sup> Pour une mise au point historiographique sur Fra Bartolomeo, cf. Fischer 2016.

<sup>498</sup> Berenson 1938, vol. 1, p. 155-158.

<sup>499</sup> Ce jugement remonte à Vasari 1568\*, t. 5, p. 135-136. Freedberg 1961, p. 54-55, 198-201, avec quelques nuances, est une bonne illustration de cet avis généralement partagé. Knapp 1903, p. 205-207 et Bodmer 1929, dans la bibliographie ancienne, font figure d'exception.

<sup>500</sup> Crowe et Cavalcaselle 1866, vol. 3, p. 446-492 pour Fra Bartolomeo et Mariotto Albertinelli.

<sup>501</sup> Knapp 1903 ; Gabelentz 1922.

<sup>502</sup> Borgo 1971 ; Borgo 1976.

axes de recherche. Premièrement, on étudie le millier de dessins des deux artistes et de leur atelier, qui constituent la plus vaste collection qui nous soit parvenue d'artistes de la Renaissance<sup>503</sup>. Deuxièmement, on se concentre sur les rapports qu'entretient l'œuvre du peintre avec la pensée de Savonarole. Si personne ne remet en cause l'imprégnation de la pensée du *frate* sur le peintre, c'est son degré d'intensité et les peintures concernées qui sont discutés<sup>504</sup>. Par exemple, le *Père éternel entre sainte Marie-Madeleine et sainte Catherine de Sienne*, peint pour les Dominicains du couvent Saint-Pierre-Martyr à Murano en 1508-1509, a été interprété soit comme une œuvre profondément savonarolienne, soit comme la simple expression d'une dévotion dominicaine<sup>505</sup>. On peut se rallier à l'avis mesuré d'Alessio Assonitis, qui analyse l'œuvre de Fra Bartolomeo comme un compromis entre des valeurs dominicaines – prédication par l'image pour le peintre – et savonaroliennes – simplicité de l'œuvre, qui évite le nu – d'un côté et une ouverture résolue vers le monde artistique contemporain – intérêt pour la peinture vénitienne en 1508, romaine en 1513 – et une réconciliation tant avec la République qu'avec les Médicis de l'autre côté<sup>506</sup>.

L'atelier de San Marco était prisé sur le marché de l'art florentin entre 1508 et 1513 au moins, c'est-à-dire entre le départ de Raphaël pour Rome et le début de l'immense carrière d'Andrea del Sarto<sup>507</sup>. Après l'épisode troublé de Savonarole, le couvent dominicain est placé à deux reprises sous la férule du prieur Sante Pagnini (1470-1536)<sup>508</sup>. Ce dernier, dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, s'efforce de normaliser les relations du couvent avec le régime républicain et la papauté<sup>509</sup>. La qualité de l'enseignement du grec et de la philosophie fait du couvent de Florence un grand centre intellectuel de la péninsule, ce qui contribue à son rayonnement, effaçant la tache de Savonarole<sup>510</sup>. Le retour au couvent de la cloche *Piagnona* en 1509 est un des signes de la réconciliation des Dominicains avec les autorités<sup>511</sup>. Le retour en grâce de San Marco se concrétise aussi par la commande à Fra Bartolomeo de la *Pala du Grand Conseil* en 1510, puis, deux ans plus tard, par le cadeau du *Mariage mystique de sainte*

---

<sup>503</sup> Cf. p. 103.

<sup>504</sup> De Girolamo Savonarola (1452-1498), Dominicain originaire de Ferrare, qui fut prieur du couvent de San Marco de Florence, on a surtout essayé de mieux comprendre la tentative de réforme chrétienne de la société, son opposition au pape Alexandre VI et aux Médicis et l'importance de sa pensée au moment de la République florentine des années 1494-1498. Cf., entre autres, Polizzotto 1994 (p. 8-99 sur la période 1494-1498) ; Pistoia 1996 ; Florence 1996a.

<sup>505</sup> 1509, huile sur bois transférée sur toile, 365 x 238 cm, Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi. Cf. Steinberg 1974 pour la première interprétation et Assonitis 2003, p. 159-165, pour la seconde.

<sup>506</sup> Assonitis 2003, p. 155-156 et *passim*.

<sup>507</sup> Knapp 1903, p. 75-76 ; Antonio Natali dans Florence 1996b, p. 168.

<sup>508</sup> Savonarole fit rentrer lui-même Sante Pagnini dans les ordres. Ce dernier fut ensuite deux fois prieur de San Marco, de 1504 à 1506 et de 1511 à 1513. Il était respecté pour sa connaissance de l'hébreu et pour la traduction qu'il entreprit des deux Testaments bibliques. Il mourut à Lyon en 1536. Bien que célèbre, l'article d'Edgar Wind sur les relations entre Pagnini et les fresques de la voûte de la chapelle Sixtine est très controversé et partisan d'une thèse majoritairement abandonnée aujourd'hui (Wind 1944). Sur Sante Pagnini, cf. Assonitis 2003, p. 128-132.

<sup>509</sup> Cf. surtout l'analyse détaillée d'Assonitis 2003, p. 133-139.

<sup>510</sup> Scapecchi 1996, p. 19-20.

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 22.

*Catherine* par la Seigneurie à Jacques Hurault, ambassadeur de Louis XII<sup>512</sup>. Même les relations du couvent avec les papes, exécrables sous Alexandre VI, se radoucissent sous Jules II et Léon X. Plusieurs frères issus de San Marco sont nommés à des charges importantes par Jules II<sup>513</sup>. Fra Bartolomeo lui-même part pour Rome en 1513 avec l'espoir de réaliser des œuvres pour le pape Médicis Léon X ou pour certains de ses proches<sup>514</sup>. L'art et la commande artistique forment une pièce de la politique de conciliation avec les autorités politiques et religieuses élaborée par Sante Pagnini. Il est tout à fait vraisemblable que ce soit lui qui ait poussé Fra Bartolomeo à recommencer à peindre et qui ait décidé pour cette raison de le déplacer du couvent de Prato, où il réalisait son noviciat, à celui de San Marco<sup>515</sup>. Dans cette mesure, Sante Pagnini aurait négocié les commandes de peintures passées à Fra Bartolomeo et aurait pu prendre part à certains aspects des œuvres, tels que l'iconographie<sup>516</sup>. Cela semble d'autant plus probant que Fra Bartolomeo, en tant que frère mendiant, ne gagne pas d'argent des travaux qu'il exécute, puisque c'est le couvent qui perçoit les émoluments<sup>517</sup>. L'importance prise par le prieur dans les commandes incite à s'interroger sur les relations entre les commanditaires et le couvent. L'originalité de Carondelet parmi les mécènes habituels de San Marco n'en ressort que davantage.

Qui sont les commanditaires de Fra Bartolomeo ? Un précieux document, intitulé *Ricordanze B* et conservé à la Bibliothèque Laurentienne de Florence peut nous aider. Il s'agit d'un catalogue des œuvres du peintre daté du 3 décembre 1516, réalisé donc de son vivant, par le syndic du couvent Bartolomeo Cavalcanti<sup>518</sup>. Cette liste répartit en deux les œuvres peintes par l'artiste, celles qui ont rapporté de l'argent et celles qui ont été offertes. Cette source exceptionnelle autorise une étude des commanditaires de l'atelier. Elle a été esquissée

---

<sup>512</sup> *Pala du Grand Conseil*, 1510-1513, huile sur bois, 444 x 306 cm, Florence, Museo di San Marco, inv. 1890, n° 1574. Sur cette œuvre inachevée, cf. Florence 1996a, cat. n° 21, p. 99-107 ; Rotterdam 2016, 9B, p. 220 et ses références.

<sup>513</sup> Assonitis 2003, p. 125, note 416.

<sup>514</sup> Il réalise à Rome un *Saint Pierre* pour Fra Mariano Fetti, détenteur du *piombo*, le sceau pontifical. Vasari 1568\*, t. 5, p. 124, dit de la peinture qu'elle a été terminée par Raphaël après le départ de Fra Bartolomeo de la Ville éternelle, ce que croit véridique Chris Fischer (Fischer 2016, p. 18).

<sup>515</sup> La plupart des auteurs l'affirment sans l'expliquer. Cf. l'argumentation complète que propose Assonitis 2003, p. 128-129.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p. 138-139.

<sup>517</sup> À l'inverse, Albertinelli, n'étant pas frère, touchait sa part des revenus. Le contrat de 1504 de sa collaboration avec Fra Bartolomeo est conservé et a été édité (Marchese 1879, p. 589-594 ; Borgo 1976, doc. 27, note 7). Il stipule qu'Albertinelli gagnait la moitié du produit des commandes passées par l'atelier, même s'il a été montré qu'elles n'étaient pas réalisées à égalité par les deux artistes (Padovani 2014). Parallèlement à sa collaboration avec Fra Bartolomeo, Albertinelli continuait une activité, quoique réduite, dans son atelier personnel (Borgo 1976, p. 16-17).

<sup>518</sup> BML, San Marco 903, fol. 127r-128v (annexe 4, n° 76). Document édité dans Frantz 1879, p. 252-257 ; Marchese 1879, p. 176-183 ; Knapp 1903, p. 270-274 ; Borgo 1976, p. 556-564. Trois autres sources apportent d'intéressants renseignements sur les commanditaires de Fra Bartolomeo et Albertinelli. Tout d'abord, le BML, San Marco 920 dont il sera question plus bas. Ensuite, à l'Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori di Roma, XIII, 3998H, l'extrait des comptes du *borsario* du couvent de San Marco (édité dans Mainardi 1993\*, p. 591-598). Les comptes en question s'échelonnent de 1495 à 1510. La dernière source est à l'Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese, 103, 73, que nous n'avons malheureusement pas pu consulter.

par Piero Scapecchi en 1996, Bram De Klerck en 2016 et surtout Alessio Assonitis dans un article de 2011<sup>519</sup>. Ce dernier ne s'est intéressé qu'aux affinités savonaroliennes des commanditaires et des bénéficiaires des dons d'œuvres et il passe sous silence ou ne fait qu'effleurer les commanditaires sans liens avec le *frate*. C'est ainsi que la réalisation du retable marial bisontin, pourtant enregistrée dans les *Ricordanze*, n'est même pas signalée dans son article. Cette omission est d'autant plus dommageable que Ferry Carondelet est le seul commanditaire de la liste à ne pas être originaire ou résident de la péninsule italienne. Pourtant, on peut chercher dans la politique de rayonnement du couvent une raison de la prise en charge du retable par l'atelier des deux peintres. En effet, la nécrologie de Fra Bartolomeo insiste sur les nations où ses œuvres ont été exportées : « *F. Bartholomeus Pauli Iacobi de Florentia professus in Conventu Pratensi ; sua ætate in pictura et prospectiva supremum locum tenens, sicut testantur plura opera ab eo facta, Florentiæ, Lucæ, Pistorii et Romæ, tum etiam ad Gallias ac Flandriam multas tabulas ab eo pictas* »<sup>520</sup>. Il n'est pas anodin que la France et la Flandre soient explicitement citées, car elles manifestent le prestige acquis par l'atelier, qui rejaillissait naturellement sur le couvent lui-même. Le tableau envoyé en Flandre doit être celui de Carondelet, car on ne connaît aucune autre œuvre acheminée du vivant du peintre dans les anciens Pays-Bas et l'inventaire de 1516 mentionne la commande de Carondelet comme « *la tavola che andò in Fiandra* », sous-entendant qu'il s'agit de la seule à être partie en « Flandre ».

Le catalogue de 1516 présente seize commanditaires différents : une institution publique, quatre institutions religieuses et onze laïcs. Les statuts sociaux des commanditaires se répartissent en trois catégories. On trouve premièrement et en majorité des laïcs issus de l'oligarchie florentine et lucquoise. Ils demandent de petits tableaux de dévotion à des prix modiques, surtout des *Nativités*, et peu de grands retables, qui sont en l'occurrence la *Vision de saint Bernard*, la *Pala Cambi*, le retable de Besançon et le *Salvator Mundi*. Les mandants sont de riches marchands florentins et lucquois, avec, notamment, Salvatore Billi, Alessandro Diodati, Piero di Niccolò Cambi, Giovanni Bernardini et Domenico Perini, à qui on peut adjoindre l'aventurier Girolamo Casio<sup>521</sup>. Les grandes familles sont aussi représentées.

---

<sup>519</sup> Scapecchi 1996 ; Assonitis 2011 ; De Klerck 2016.

<sup>520</sup> BML, San Marco 370, fol. 164r. Texte édité dans Marchese 1879, p. 612-613.

<sup>521</sup> Salvatore Billi († 1524) a commandé le *Salvator Mundi*, placé alors à la Santissima Annunziata de Florence (vers 1516, huile sur bois, 282 x 204 cm, Florence, Palais Pitti, inv. 1890, n. 1449, cf. Florence 1996a, cat. n° 25-27, p. 114-122 ; Rotterdam 2016, 12, p. 184-203). Alessandro Diodati (1459-1520), rejeton d'une noble famille lucquoise, est membre de l'œuvre de la cathédrale de Lucques et c'est lui qui passe commande de la *Vierge du sanctuaire* en 1504 (1509 pour la réalisation, huile sur bois, 165 x 152 cm, Lucques, cathédrale San Martino : Borgo 1976, p. 526-527 ; Rotterdam 2016, 7 p. 123). Piero di Niccolò Cambi commande pour la chapelle familiale de Saint-Pierre-Martyr à San Marco une *Sacra conversazione* dite *Pala Cambi* (1509, huile sur bois, 245 x 224,5 cm, Florence, San Marco. Pistoia 1996, sans numéro de catalogue, p. 38-39 ; Florence 1996a, cat. n° 68, p. 220-222 ; Assonitis 2011, p. 441 ; Cugusi 2017 ; Padovani 2019, p. 301-306, qui date le panneau vers 1506-1507). Giovanni Bernardini (1486-1547) est un riche marchand de Lucques qui a commandé à l'atelier de Fra Bartolomeo et de Mariotto Albertinelli une *Nativité* en tondo. Domenico Perini achète au moins deux œuvres, dont une probablement à la demande du roi de France Louis XII, le *Noli me tangere* du Louvre (1505-1506, huile sur bois transposée sur toile, 58 x 48 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 39, cf. Rotterdam 2016, 4, p. 215) et une *Nativité* (1504-1507,

D'après Vasari, la première œuvre avec laquelle Fra Bartolomeo se remit à peindre après son entrée dans les ordres est la *Vision de saint Bernard*<sup>522</sup>. Son commanditaire, Bernardo del Bianco, issu d'une ancienne famille florentine, est un quasi-inconnu et paraît n'avoir jamais eu affaire par ailleurs à de grands artistes florentins<sup>523</sup>. Parmi les importantes familles de l'oligarchie florentine, les Salviati sont aussi représentés<sup>524</sup>. Deuxièmement, on rencontre des couvents toscans, vénitiens et lombards dont les liens avec le savonarolisme ont été maintes fois soulignés, pas seulement à Florence, mais aussi à Lucques, d'où était originaire Sante Pagnini<sup>525</sup>. Les couvents toscans sont ceux des Dominicains de Lucques et la confrérie des Contemplatifs de saint Thomas d'Aquin de Florence<sup>526</sup>. Les archives mentionnent en outre les Dominicains de San Pietro Martire de Murano et les Chartreux de Pavie<sup>527</sup>. Troisièmement, la République de Florence délivre une forte somme pour l'achat du *Mariage mystique de sainte Catherine* aujourd'hui au Louvre, dont il a été question plus haut. En 1509, la République avait aussi commandé la *Pala du Grand Conseil*, déjà évoquée. Elle fait partie des nombreuses œuvres réalisées par Fra Bartolomeo et non mentionnées dans le catalogue de 1516.

Comme on le voit, les commanditaires de l'atelier du couvent San Marco étaient issus des ordres religieux et de l'oligarchie marchande, traditionnels mécènes des artistes les plus sollicités. Dans cette liste de noms et d'institutions, Ferry Carondelet apparaît comme une

---

huile sur bois, 34 x 24,5 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, inv. 2005.49, cf. Paris 2010, cat. n° 200, p. 375). Girolamo Casio (1464-1533), qui connut une grande faveur auprès des papes Léon X et Clément VII, a commandé deux tableaux qui se trouveraient aujourd'hui dans des collections privées (Florence 1996a, cat. n° 11, p. 69-72). En 1511, c'est le tour de la *Vierge à l'enfant entourée des saints Pierre et Paul*, peinte pour Michele Mastiani, qui l'a placée au couvent dominicain Santa Caterina de Pise (huile sur bois, 200 x 180 cm, Pise, Santa Caterina, cf. Marchese 1879, p. 82-83 ; Borgo 1976, p. 138-139, 414-415, 540 ; Paris 1994, p. 19 ; Pistoia 1996, sans numéro de catalogue, p. 53). Sur ces commandes et sur ces personnages, cf. Scapecchi 1996, p. 21-22 et Assonitis 2011, p. 435-436. Sur Billi et Bernardini, cf. les biographies du *Dizionario biografico degli italiani*, écrites respectivement par Michele Luzzati ([https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-billi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-billi_%28Dizionario-Biografico%29/), 1968, page consultée le 12 août 2019) et Francesco Sirugo ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bernardini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bernardini_%28Dizionario-Biografico%29/), 1967).

<sup>522</sup> Vasari 1568\*, t. 5, p. 122-123. Fra Bartolomeo, *Vision de saint Bernard*, 1504-1507, huile sur bois, 215 x 231 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 8455. Il s'agit d'une des peintures les plus commentées de Fra Bartolomeo (Florence 1996a, cat. n° 18, p. 88-93 ; Tadlock 2005). Le contrat en a été conservé et a été publié dans Marchese 1879, p. 594-595 (p. 40-46 sur le tableau).

<sup>523</sup> Tadlock 2005, p. 58.

<sup>524</sup> Averardo Salviati (1459-1516) aurait commandé une œuvre à l'atelier de Fra Bartolomeo et Albertinelli. Elle est identifiée aujourd'hui avec à la *Nativité* dite « Mond », vers 1509-1510, huile sur bois, 137 x 104 cm, Londres, National Gallery, inv. NG3914 (Borgo 1976, p. 528-529 ; Padovani 2014, p. 34).

<sup>525</sup> Scapecchi 1996, p. 21-22 sur l'importance du savonarolisme à Lucques ; De Klerck 2016.

<sup>526</sup> En novembre 1508, le couvent de San Marco reçoit les paiements de l'*Assomption de la Vierge* (1508, huile sur bois, 301 x 195 cm, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, inv. 249, détruite en 1945), commandée par la Confraternita dei Contemplanti de Florence (Paris 1994, p. 18 ; Padovani 2019, p. 298-301). En 1515, Fra Bartolomeo peint la *Madonna della Misericordia* (*Madone de la Miséricorde*, 1515, huile sur bois, 392 x 268 cm, Lucques, Museo nazionale di Villa Guinigi, inv. 81) pour la chapelle familiale de Sebastiano Lambardi da Montecatini frère au couvent des Dominicains de San Romano de Lucques (Marchese 1879, p. 133-138 ; Assonitis 2011, p. 436-437 ; Rotterdam 2016, 11, p. 173-183, 224-225).

<sup>527</sup> Le *Père éternel entre les saintes Marie-Madeleine et Catherine de Sienna* a été commandé par les Dominicains de Murano et une *Pietà* par les Chartreux de Pavie (1511-1513, huile sur bois, 158 x 199 cm, Florence, Palais Pitti, inv. 1912, n° 64. Cf. Florence 1996a, cat. no 23, p. 107-111 ; Rotterdam 2016, 9E, p. 223).



exception à deux titres : il n'est pas originaire de la péninsule italienne et il représente à cette date le clergé séculier, sans lien aucun avec Savonarole. Fra Bartolomeo et Albertinelli devaient être deux peintres très sollicités, et on peut penser que dans le flot des requêtes, le prieur devait opérer des choix stratégiques<sup>528</sup>. Ainsi, le statut de noble et de religieux, quoique laïc, de Carondelet, orateur impérial auprès du Saint-Siège, a pu jouer un rôle dans l'acceptation ou dans la sollicitation de la commande. Mais Sante Pagnini a aussi pu sentir tout l'intérêt qu'il y avait à plaire à un homme présent dans la suite du pape Jules II, auprès de qui il parvint à raccommoier San Marco<sup>529</sup>. Enfin, le fait que Ferry fût étranger à la péninsule a pu contribuer également à la décision. En effet, les étrangers étaient souvent susceptibles de payer un prix plus élevé que les commanditaires locaux<sup>530</sup>. Le couvent de San Marco avait donc tout avantage à accepter la commande du retable, malgré les divergences doctrinales dont il fait preuve dans son état final, comme on le verra ci-dessous. Par ailleurs, comment Carondelet en vint-il à s'adresser aux peintres de San Marco ?

Lorsqu'il passe sa commande au couvent florentin, Ferry Carondelet se trouve dans la suite du pape Jules II en tant qu'orateur impérial de Maximilien d'Autriche, dans le contexte des Guerres d'Italie. Grâce au registre *Miscellanea 2* des archives du couvent San Marco, nous connaissons la date de la commande du retable à Fra Bartolomeo avec une certaine précision<sup>531</sup>. Toutefois, le père Marchese qui, le premier, a révélé l'existence de ce document, signale un premier paiement en 1511 et un autre avant le 29 novembre 1512<sup>532</sup>. Ludovico Borgo clarifie les choses en rétablissant la seconde date, celle du 29 janvier 1512 n. s. au lieu du 29 novembre, mais commet à son tour une légère inexactitude en signalant le premier paiement après le 7 mai, au lieu du 10 mai, comme on le trouve clairement écrit dans le manuscrit<sup>533</sup>. Ferry Carondelet a donc réglé son premier versement entre le 10 mai et le 3 juillet 1511 et le second le 29 janvier 1512. La commande du retable se situe alors avec vraisemblance en mai ou juin 1511.

Les lettres de Ferry Carondelet nous apprennent qu'il se trouvait à Bologne au moins jusqu'au 14 mai 1511, puis à Faenza au moins entre le 24 et le 26 mai, avant de reparaître à Rome, au plus tard le 29 juin. Aucune lettre éventuelle n'a survécu entre ces deux dates éloignées<sup>534</sup>. Il suivait en cela les déplacements du pape. En effet, à la suite des premiers engagements militaires pour la conquête de Bologne, le pape Jules II quitte la ville pontificale le 14 mai et se réfugie à Ravenne, où il reste jusqu'au 28 mai environ avant de se diriger vers

---

<sup>528</sup> À l'époque où Ferry Carondelet commande son retable, le prieur est soit un certain Giovanni Asaria (Paris 1994, p. 19), un quasi-inconnu, soit Sante Pagnini, à partir de juin 1511. Il est permis de croire qu'Asaria fit perdurer la politique conciliatrice de Sante Pagnini entre ses deux priorats.

<sup>529</sup> Jules II souhaita même le créer cardinal, en vain (Wind 1944, p. 13).

<sup>530</sup> Guerzoni 2011, p. 352-355.

<sup>531</sup> BML, San Marco 920, insert n° 8, n. p. (annexe 4, n° 77).

<sup>532</sup> Marchese 1879, p. 79-80.

<sup>533</sup> Borgo 1971, p. 365, note 7. Le manuscrit porte mention du paiement n° 138 le 7 mai, du paiement n° 139 le 10 mai, le n° 140 (celui de Ferry Carondelet) sans date et le n° 141 le 3 juillet.

<sup>534</sup> Les échanges avec l'archiduchesse montrent qu'il se plaint à plusieurs reprises qu'elle n'a pas reçu ses lettres.

Rimini (jusqu'au 3 juin), puis vers Rome par Ancône, Lorette, Terni et Civita Castellana. Il parvient à la Ville éternelle le 26 juin<sup>535</sup>. Par la comparaison des dates, il est certain qu'en quittant Bologne, Ferry Carondelet n'a pas suivi le pape jusqu'à Ravenne, puisqu'il se trouve à Faenza, au moins entre le 24 et le 26 mai, jusqu'à une date inconnue (lettres n° 8 et 9). Le parcours emprunté par le pape pour rejoindre Rome longe la mer Adriatique avant de bifurquer vers l'ouest après Lorette. Même si on ignore le chemin que Carondelet emprunte entre le 26 mai et le 29 juin, on peut émettre au moins deux hypothèses.

L'orateur impérial a pu tout aussi bien rejoindre le pape à Rimini et suivre sa marche vers Rome dans le mois de juin 1511. Il aurait ainsi fidèlement tenu sa parole de « *suivr[e] toujours au mieuls que pourr[a] ledit pape* » (annexe 4, lettre n° 7). Une autre solution paraît néanmoins plus probante. Si San Marco a reçu le premier versement entre le 10 mai et le 3 juillet, Carondelet a dû se rendre en personne à Florence pour l'honorer. Cela situerait la commande du retable plus précisément dans le courant du mois de juin 1511, entre le 26 mai, lorsque Carondelet quitte Faenza, et le 29 juin, alors qu'il écrit de Rome à Marguerite d'Autriche. Depuis Faenza, Carondelet se serait rendu à Rome par Florence, une ville que Jules II abhorrait à cause de son alliance avec les Français et qui n'était pas dans les États pontificaux.

Si les peintres se sont attelés au travail à partir de juin 1511, combien de temps leur a pris la réalisation du retable ? Peut-on considérer qu'il était terminé, plus ou moins huit mois plus tard, à la fin de janvier 1512 ? Il est extrêmement difficile de mesurer le temps nécessaire à l'accomplissement d'une telle entreprise, surtout si d'autres commandes devaient être traitées en même temps. Il est en tout cas certain que l'œuvre était achevée le 5 janvier 1513, date de la dissolution de la compagnie des deux peintres puisqu'à ce moment, elle n'est pas mentionnée dans leur atelier<sup>536</sup>. D'après les contrats et commandes reçus par l'atelier de San Marco et d'après la chronologie de leurs œuvres établie par Chris Fischer, aucune peinture de grande envergure n'aurait pu empêcher l'avancement du retable bisontin<sup>537</sup>. Le *Mariage mystique de sainte Catherine* du Louvre est terminé en 1511, sans qu'il soit possible d'affirmer si c'était avant ou après le 3 juillet<sup>538</sup>. L'*Annonciation* de la chartreuse de Pavie, payée le 3 juillet 1511, est aussi un important travail de cette année-là, mais il est largement attribuable au seul Albertinelli<sup>539</sup>. Ni la *Pala du Grand Conseil*, ni la *Pietà* des Chartreux de Pavie, commandées respectivement en 1509 et 1511, n'ont été terminées, peut-être en raison de peintures à achever rapidement<sup>540</sup>. Quant à la *Sainte Conversation* du couvent Sainte-Catherine de Pise, de cette année-là également, il s'agit d'une œuvre d'atelier, à laquelle aucun des deux peintres n'a dû prendre une grande part. Même si l'on doit accueillir avec

---

<sup>535</sup> Pastor 1924, p. 336.

<sup>536</sup> BML, San Marco 920, insert n° 8, n. p. (annexe 4, n° 77).

<sup>537</sup> Paris 1994, p. 19.

<sup>538</sup> Fischer 1982 ; Rotterdam 2016, 9A, p. 137 et suivantes.

<sup>539</sup> Paris 1994, p. 19. Attribution réaliste à Albertinelli dans Padovani 2014, p. 17.

<sup>540</sup> Sur la *Pietà* inachevée et disparue commandée par les Chartreux de Pavie, cf. Rotterdam 2016, 9D, p. 157-159.

réserve les dates exactes de réalisation de ces retables, on peut présumer que les deux peintres ont concentré l'essentiel de leurs forces autour du retable marial pour Ferry Carondelet à la fin de l'année 1511, pour un achèvement au début de l'année suivante.

Le prix payé par Carondelet s'élève à 40 ducats d'or, réglés en deux parties égales : 20 ducats entre le 10 mai et le 3 juillet 1511 et 20 autres le 29 janvier 1512. Une coquille malheureuse de Vincenzo Marchese mentionne « 140 ducats » au lieu de « 140 lires » correspondant à 20 ducats, soit la moitié du paiement. Cette erreur a été constamment répétée depuis<sup>541</sup>. Pire, Ridolfi rapporte que Carondelet aurait payé la somme mirobolante de 320 ducats, se fondant sans doute sur les écrits du père Ceslas Bayonne<sup>542</sup>.

On est heureusement bien renseigné sur les prix des retables de Fra Bartolomeo et Albertinelli grâce aux archives du syndic du couvent San Marco et grâce à l'acte de séparation des deux peintres<sup>543</sup>. Sur la base de ces documents, on peut établir une comparaison des prix qui contribuera à déterminer où se situe notre retable parmi ceux des clients-type du couvent (tableau 1). Nous n'avons retenu que les œuvres de grand format, comparables à la *Madone Carondelet*. Intégrer les œuvres de petit format n'aurait pas été pertinent. En effet, les peintures de petites dimensions valent proportionnellement plus cher que les grandes et certains commanditaires peuvent, comme aujourd'hui, être prêts à verser des sommes disproportionnées, tant qu'elles sont d'un maître reconnu. On s'aperçoit par exemple que Domenico Perini a payé 44 ducats d'oro *largo* son *Noli me tangere* conservé aujourd'hui au Louvre, trente-et-une fois plus petit que la *Madone Carondelet*<sup>544</sup>.

Figurent ainsi aux côtés du retable bisontin la *Vision de Saint Bernard*, l'*Assomption* détruite de Berlin, le *Père éternel entre les saintes Marie-Madeleine et Catherine de Sienne*, la *Pala Cambi*, la *Madone du Sanctuaire*, le *Mariage mystique de sainte Catherine* du Louvre, la *Vierge à l'Enfant entre les saints Pierre et Paul*, la *Madone de la Miséricorde* et le *Salvator Mundi*. N'ont pas été intégrées la *pala* inachevée de la Seigneurie, pour laquelle seul un acompte de cent ducats d'oro *largo* a été versé, et l'*Annonciation* de Genève parce qu'elle est largement de la main d'Albertinelli.

Les dimensions s'expriment en mètres, les prix en ducats (monnaie de compte en or) d'oro *in oro* (« o. ») et d'oro *largo* (« o. l. »), tous convertis en lires (monnaie de change en argent effectivement versée) pour les uniformiser<sup>545</sup>. La dernière colonne, selon laquelle les lignes ont été classées, exprime le prix en lires de la surface en mètres carrés (« l./m<sup>2</sup> »)<sup>546</sup>.

---

<sup>541</sup> Marchese 1879, p. 80. Borgo 1971, p. 365, note 7 restitue la bonne graphie.

<sup>542</sup> Bayonne 1876, p. 329 ; Ridolfi 1878, p. 104. Chiffre erroné rapporté ensuite par Castan 1889, p. 301 et Curie 1991, p. 225.

<sup>543</sup> BML, San Marco 903 et 920 (annexe 4, n° 76 et 77). Données synthétisées dans Marchese 1879, p. 1-186, *passim* et en partie dans Assonitis 2011. Cf. aussi les comptes du trésorier de San Marco dans Mainardi 1993\*, p. 591-598 pour la période comprise entre 1495 et 1510.

<sup>544</sup> Assonitis 2011, p. 436, note 15.

<sup>545</sup> Dans les archives du couvent, les prix sont exprimés en lires, *oro* et *oro largo*. L'*oro* valait 7 lires et l'*oro largo* 7,5 lires (Marchese 1879, p. 177, note 2).

<sup>546</sup> O'Malley 2013, p. 104-106, montre qu'il s'agit d'un bon moyen de calcul.

**Tableau 1 : prix des retables de Fra Bartolomeo et Mariotto Albertinelli.**

Titre de l'œuvre	Dimensions	Prix en ducats	Prix en livres	Prix en l/m <sup>2</sup>
<i>Mariage mystique</i>	2,57 x 2,28	200 o. l.	1500	256
<i>Pala Cambi</i>	2,45 x 2,25	130 o.	910	165,4
<i>Vision de saint Bernard</i>	2,13 x 2,20	100 o. l.	750	160
<i>Salvator mundi</i>	2,82 x 2,04	100 o. l.	750	130,4
<i>Madone de la Miséricorde</i>	3,92 x 2,68	130 o. l.	975	92,8
<i>Assomption</i>	3,01 x 1,95	50 o. l.	375	63,9
<i>Père éternel</i> <sup>547</sup>	3,65 x 2,38	78 o.	546	62,9
<i>Madone du Sanctuaire</i> <sup>548</sup>	1,65 x 1,52	20 o.	140	55,8
<i>Madone de Pise</i> <sup>549</sup>	2,86 x 1,80	30 o.	210	40,8
<i>Madone Carondelet</i> <sup>550</sup>	3,77 x 2,30	40 o.	280	32,3

Les disparités observables ne doivent pas cacher les tendances. Fra Bartolomeo paraît avoir pratiqué les prix moyens de ses contemporains. Si le *Mariage mystique* a dû être pour San Marco une importante entrée d'argent, il ne s'agissait pas du prix le plus mirobolant payé pour un retable à Florence<sup>551</sup>. Les commandes émanant d'institutions ecclésiastiques ont été payées des sommes plus modestes que celles des particuliers : l'*Assomption* et la *Madone du Sanctuaire* sont ainsi parmi les peintures les moins onéreuses du corpus, avec le *Père éternel* finalement offert aux Dominicains de San Romano à Lucques lorsque Sante Pagnini y devint prieur<sup>552</sup>. Ces prix d'amis n'ont rien d'étonnant pour ces institutions proches du couvent de San Marco<sup>553</sup>. En revanche, les œuvres les plus chères ont été vendues à des particuliers ou à la Seigneurie. Ainsi, la *Madone de la Miséricorde*, le *Salvator mundi* et la *Vision de saint Bernard* ont été acquis entre 100 et 130 ducats. S'il s'agit pour les Dominicains du prix moyen de référence pour un grand retable, on comprend que Bernardo del Bianco ait été ahuri par les 200 ducats demandés pour sa *Vision de saint Bernard* destinée à sa chapelle familiale de la Badia, d'autant que Fra Bartolomeo n'était pas encore au fait de sa renommée<sup>554</sup>. La *Pala Cambi* a aussi un prix élevé. En réalité, le tableau ne coûta rien à la famille, car il lui fut offert par le couvent en remerciement du soutien qu'elle lui avait apporté pendant l'époque de

<sup>547</sup> Le prix final convenu entre les Dominicains de Florence et de Murano fut de 78 ducats (Marchese 1879, p. 66), même si les religieux estimaient la peinture à plus de 100 ducats (*ibidem*, p. 601-602). Les prix rapportés par le père Marchese paraissent être en *oro in oro* et non en *oro largo*.

<sup>548</sup> La somme totale a été versée en deux parties, d'abord 10 ducats d'*oro in oro* et ensuite en « diverses monnaies » (Mainardi 1993\*, p. 597).

<sup>549</sup> Les dimensions du panneau sont de 200 x 180 cm, mais un article récent montre qu'il était, à l'instar de la *Madone Carondelet*, surmonté d'une lunette d'Albertinelli représentant Dieu le Père entouré d'anges (1511, huile sur bois, 86 x 181 cm, collection particulière, cf. Falciani 2012). La dimension exprime ici la hauteur totale restituée du retable : 200 + 86 cm.

<sup>550</sup> Hauteur totale des deux panneaux de Fra Bartolomeo et de Mariotto Albertinelli.

<sup>551</sup> O'Malley 2005, p. 133-144, en particulier les tableaux 4A et B, p. 138-139.

<sup>552</sup> Rotterdam 2016, 6, p. 113.

<sup>553</sup> O'Malley 2013, p. 112-118 sur les bas prix.

<sup>554</sup> Florence 1996a, cat. n° 18, p. 89. Mais le peintre travailla pendant presque quatre ans à cette œuvre.

Savonarole. Le prix dut donc être gonflé pour montrer la splendeur du cadeau<sup>555</sup>. De la même manière, par l'achat dispendieux du *Mariage mystique*, la Seigneurie se flattait de montrer l'importance qu'elle accordait au cadeau qu'elle faisait à l'ambassadeur de France. C'est pourquoi seul le prix de ce tableau crève réellement le plafond, et ce n'est rien à côté de l'estimation qu'en faisaient les religieux, 400 ducats d'*oro in oro*<sup>556</sup>. Il aurait été intéressant dans cette mesure de connaître le prix définitif de la *Pala de la Seigneurie*. Elle aurait été vendue au minimum 200 ducats si, comme Carondelet, la Seigneurie avait prévu de payer en deux parts égales, mais sans doute plus encore au vu de ses dimensions impressionnantes et du temps de travail fourni par le peintre. À l'inverse, le coût avantageux de la *Madone de Pise* s'explique par le fait que Fra Bartolomeo y a peu travaillé et qu'il s'agit surtout d'une œuvre d'atelier.

La seule somme qui ne s'explique pas est celle versée par Carondelet, inférieure cinq fois à celle payée par Florence pour le *Mariage mystique* et trois fois et demi à celle de la *Madone de la Miséricorde*, pour des tableaux de dimensions similaires. Par comparaison avec ces autres retables, Carondelet aurait dû verser entre 100 et 130 ducats. On pourrait arguer que le cadre n'était pas compris dans le prix, mais cela ne paraît pas être le cas, puisque les *ricordanze* du couvent parlent bien de la « *tavola* », terme qui indique que le cadre était inclus dans la commande<sup>557</sup>. Ces éléments permettent de relativiser le rapport de la surface à peindre avec le prix. Ce dernier se fonde certes sur des critères formels, tels que les dimensions du tableau ou les pigments employés, mais des considérations comme la renommée du peintre, la concurrence entre les commanditaires et leur volonté de faire l'étalage de leur largesse entrent aussi en ligne de compte<sup>558</sup>. Il est probable que le profil atypique de Carondelet en tant que commanditaire soit lié à la somme déboursée pour son retable, bien inférieure à ce que la « *compagnia* » de San Marco pouvait attendre. Ces circonstances interrogent les raisons à la fois pour laquelle Carondelet s'est adressé au couvent pour sa commande et inversement pour laquelle les Dominicains l'ont acceptée, alors que ni le prix ni le sujet de l'œuvre n'avaient de quoi les enthousiasmer.

Comme on l'a rappelé, le couvent cherchait, sous la férule de Sante Pagnini, à se réconcilier avec les autorités de la ville de Florence et avec la papauté. Ainsi que l'a remarqué André Chastel, la commande de Carondelet et le cadeau fait par la Seigneurie à Jacques Hurault interviennent à peu de mois d'écart, dans le cadre des Guerres d'Italie<sup>559</sup>. Il ne faut sans doute pas y voir seulement une émulation ou une rivalité entre les deux ambassadeurs, mais un désir calculé du couvent de s'attirer des protecteurs et des soutiens auprès des puissants. Pour un couvent dont la clientèle était étroitement associée à Florence et à des

---

<sup>555</sup> Marchese 1879, p. 181-182.

<sup>556</sup> Assonitis 2011, p. 443, note 61.

<sup>557</sup> O'Malley 2005, p. 28. D'après la chercheuse, les termes usuels pour désigner le tableau seul en Toscane étaient plutôt « *pala* » ou « *piano* ».

<sup>558</sup> Guerzoni 2011, p. 323-365 ; O'Malley 2005, p. 99-130 ; O'Malley 2013, p. 98-119 ; Nelson et Zeckhauser 2018, qui ont tous un avis divergent sur la question.

<sup>559</sup> Chastel 1989a, p. 20.

institutions proches du savonarolisme, se rapprocher de la cour du pape n'avait rien d'aisé. Il est possible que, dans un réseau de grands dignitaires qui se connaissaient, des émissaires du couvent se soient trouvés à Bologne dans l'entourage du pontife, à la recherche de protecteurs et de mécènes. Ils purent ainsi y rencontrer Carondelet qui n'avait pas beaucoup de chances de voir là des œuvres de Fra Bartolomeo<sup>560</sup>. L'archidiacre de Besançon devait être un commanditaire tout trouvé pour le couvent. D'une part, il pouvait leur servir d'appui auprès du souverain pontife et d'intermédiaire dans l'obtention de nouvelles commandes auprès de son entourage<sup>561</sup>. D'autre part, il est évident que Carondelet profita de son séjour italien pour passer des commandes artistiques et peut-être acheter des œuvres sur place, sur le marché. Ces circonstances pourraient justifier le prix modique, en un sens politique, du retable marial<sup>562</sup>.

Le prix plus bas qu'on lui aurait promis expliquerait pourquoi Carondelet, au cours de son séjour bolonais de sept ou huit mois, n'aurait passé aucune commande à un artiste bolonais aussi renommé que Francesco Francia (vers 1447-1517), dont l'activité n'avait pas cessé avec l'annexion de la ville aux États pontificaux<sup>563</sup>. Il aurait ensuite profité de l'occasion du voyage à Rome pour concrétiser sa commande. C'est très vraisemblablement une des raisons qui le poussèrent à quitter le pape en route vers Ravenne et se diriger vers Florence en séjournant à Faenza, où il aurait pu acheter des majoliques<sup>564</sup>. Contrairement à Jules II, il devait s'enthousiasmer de découvrir le foisonnement artistique florentin, au-delà des conflits violents qui opposaient alors les belligérants de la future Sainte-Ligue à la France de Louis XII<sup>565</sup>.

#### 4.3. L'ICONOGRAPHIE, COMBINAISON DE MOTIFS ITALIENS ET NORDIQUES

Aucune analyse n'a jusqu'à présent proposé d'interprétation globale du retable. Si le panneau de Fra Bartolomeo paraît dérivé de la Vierge aux cieux dans une mandorle, cette représentation est un *unicum* dans la production du peintre. Le *Couronnement* supérieur apparaît lui aussi comme une bizarrerie puisqu'il est plus généralement représenté seul ou en

---

<sup>560</sup> Padovani (dans Florence 1996a, cat. n° 11, p. 69-72) pense reconnaître dans deux têtes de la Vierge et du Christ, maintenant dans des collections particulières, les œuvres mentionnées dans le ms. 903 et ayant appartenu à Girolamo Casio, originaire de Bologne (Fra Bartolomeo, *Christ bénissant*, vers 1500, huile et détrempe sur bois, 57,5 x 47 cm, Florence, collection particulière). Rien n'assure cependant que Ferry Carondelet ait pu les voir pendant son séjour bolonais.

<sup>561</sup> Fra Bartolomeo finit d'ailleurs par se rendre à Rome à la fin de 1513 ou au début de 1514. Il y trouve la protection d'un ancien frère du couvent San Marco, Mariano Fetti, proche de Léon X, qui lui commande un *Saint Pierre* et un *Saint Paul* (Paris 1994, p. 19-20).

<sup>562</sup> O'Malley 2005, p. 110-113 et 146-151, insiste sur la variabilité des prix et notamment sur les prix modiques accordés aux puissants ecclésiastiques ou à ceux qui peuvent accorder leur protection.

<sup>563</sup> Sur Francia, cf. Negro et Roio 1998, p. 69-91 ; Bologne 2018.

<sup>564</sup> Ajmar-Wollheim 2006, p. 211-214.

<sup>565</sup> La Sainte-Ligue, qui réunit l'Empire, la Papauté, Venise, l'Angleterre et l'Espagne, ne fut conclue que le 4 octobre 1511, mais elle était déjà presque effective au mois d'août (Von Pastor 1924, p. 346-347 ; Weisflecker 1981, p. 96-114).

relation avec l'Assomption<sup>566</sup>. Pourquoi ces personnages nus dans le paysage ? Comment les saints assemblés au pied de la Vierge ont-ils été choisis ? L'ensemble est-il cohérent ou plusieurs sujets disparates sont-ils assemblés artificiellement en une seule composition ?

Replacer dans un premier temps ce retable dans le contexte de la peinture italienne de la Renaissance fait sens mais s'avère insuffisant. Notre tentative d'éclaircissement est menée avec la conviction que l'implication personnelle du commanditaire est un paramètre fondamental de compréhension de l'œuvre<sup>567</sup>. Son iconographie reflète la sensibilité religieuse des Pays-Bas et donne une indication sur l'utilisation probable de l'œuvre.

Une interprétation possible est apportée par André Chastel, selon qui le véritable sujet serait une Immaculée Conception<sup>568</sup>. Depuis la fin de l'Antiquité et le proto-évangile de Jacques (III<sup>e</sup> siècle), les auteurs s'accordent à faire de la Vierge un réceptacle parfaitement pur digne de faire d'elle la mère de Jésus, mais deux conceptions de cette pureté s'opposent : soit Marie a été conçue dans le péché, mais la tache peccamineuse a été retirée d'elle après sa conception (thèse « maculiste »), soit Marie a été conçue dès le départ sans péché (thèse « immaculiste »). À la fin du Moyen Âge, les Franciscains défendent ardemment l'immaculiste, tandis que les Dominicains leur opposent l'autre parti, objectant que cette opinion ne trouve de fondement nulle part dans la Bible<sup>569</sup>. C'est seulement à la fin du XV<sup>e</sup> siècle qu'un pape prend officiellement position pour l'Immaculée Conception, Sixte IV (1414-1484, ancien ministre général de l'ordre franciscain), qui approuve en 1477 un nouvel office de l'Immaculée Conception par sa bulle *Cum præexcelsa*<sup>570</sup>. Par ailleurs, il accorde une indulgence plénière à qui réciterait une prière devant une représentation de la Vierge dans le soleil, et de nombreux livres d'Heures et œuvres d'art y font référence explicitement<sup>571</sup>. Sous cette impulsion, les représentations de l'Immaculée Conception se multiplient à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Mais son iconographie très abstraite pose un problème concret aux artistes. Au XV<sup>e</sup> siècle et dans une partie du XVI<sup>e</sup>, elle se développe dans plusieurs directions. Ainsi, la parenté de sainte Anne, le modèle de la *tota pulchra*, l'arbre de Jessé ou encore les disputes de saints

---

<sup>566</sup> Comme dans *Le Couronnement de Monteluçe*, de Raphaël, Giulio Romano et Francesco Penni, vers 1516-1525, huile sur bois, 354 x 230 cm, Cité du Vatican, Pinacothèque, inv. 359 (Oberhuber 1999, p. 243-247). D'ailleurs, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les chanoines de Besançon parlent du retable de Fra Bartolomeo comme d'une *Assomption* (ADD, G 216, fol. 162v, 17 juin 1707).

<sup>567</sup> Cette méthode a été entreprise avec succès sur au moins deux panneaux qui retiennent ici longuement notre attention, le *Tondo Doni* de Michel-Ange et la *Madone de Foligno* de Raphaël. Cf. respectivement Franceschini 2011 et Gardner von Teuffel 1987.

<sup>568</sup> Chastel 1989a, en particulier p. 20-25. Pour un aperçu complet de l'histoire de ce dogme, cf. Le Bachelet 1922 ; Lamy 2000. Au reste, Chastel argumente curieusement, car il présente tout d'abord comme une nouveauté d'ordre formel l'élévation aux cieux de la Vierge (une réponse à la *Madone de Foligno* de Raphaël et aux œuvres bolonaises de Costa et de Francia) avant d'en tirer des implications théologiques.

<sup>569</sup> Lamy 2000, p. 393-408 et 422-430.

<sup>570</sup> Le Bachelet 1922, col. 1115-1122 ; Francia 2004, p. 51.

<sup>571</sup> Ringbom 1962, p. 326 ; Imai 2005 ; Simi Varanelli 2008, p. 225. La date de la bulle n'est pas certaine.

assemblés autour de Marie sont des Immaculées Conceptions<sup>572</sup>. Souvent, des inscriptions ou des phylactères insérés dans l'œuvre explicitent ce qui resterait d'une interprétation trop ambiguë. Des formules réitérées, tirées des *Psaumes* ou du *Cantique des Cantiques*, sous forme écrite ou peinte, deviennent progressivement des marqueurs, à l'image d'un petit triptyque néerlandais du milieu du xv<sup>e</sup> siècle, sur un des volets duquel est écrit l'« *Ave sanctissima* »<sup>573</sup>. La figuration de la Vierge à l'image de la Femme de l'Apocalypse, « enveloppée du soleil, la lune sous ses pieds et une couronne de douze étoiles sur sa tête » (Apocalypse, 12:1) devient le type iconographique incontesté à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, mais pas avant selon des recherches récentes qui insistent sur le fait que souvent, seul le contexte détermine si on se trouve devant une telle iconographie, surtout à la fin du Moyen Âge<sup>574</sup>. Un cas souvent cité est celui de la *Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci, qui n'aurait jamais été interprétée dans ce sens si les documents d'archives ne l'avaient pas prouvé<sup>575</sup>. Pour le panneau de Besançon, l'argumentation de Chastel demeure problématique car non seulement la lune et les étoiles n'apparaissent pas, mais, même si c'était le cas, l'interprétation exacte du tableau demeurerait ambivalente.

Nous pouvons tout d'abord établir que le retable de Besançon dérive bien de la Vierge *amicta sole* (habillée de la lumière du soleil), courante en Italie centrale dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle et documentée dans des œuvres de Domenico Ghirlandaio, de Pérugin et d'autres<sup>576</sup>. Celle-ci n'est pas considérée aujourd'hui comme reflétant des croyances immaculistes, quoique leur création fasse suite à la bulle de Sixte IV<sup>577</sup>. Le cas de Pérugin est particulièrement intéressant, puisqu'il peint une *Assomption* dans la chapelle Sixtine, parfois interprétée comme une Immaculée Conception. Le commanditaire était Sixte IV, qui ne jugeait peut-être pas venu le temps de dédicacer explicitement la chapelle à cette dévotion

---

<sup>572</sup> Francia 2004, p. 101 et suivantes ; Francia 2005, p. 33-39 ; Lora 2007 ; et Simi Varanelli 2008, p. 225-227, qui insiste sur le fait que l'iconographie de l'*Immacolata* mit très longtemps avant de se fixer.

<sup>573</sup> « *Ave sanctissima Maria mater dei, regina celi, porta paradisi, domina mundi, pura singularis tu es virgo, Tu sine peccato concepta concepisti Ihesum sine omni macula, tu peperisti creatorem et salutorem mundi in quo non dubito, Libera me ab omni malo et ora pro peccato meo. Amen* » : « Salut, Marie, sainte Mère de Dieu, reine du Ciel, porte du Paradis, maîtresse du monde, vierge d'une pureté unique, toi qui as conçu Jésus sans aucune tache, tu enfantas le créateur et sauveur du monde en qui je ne doute pas, libère-moi de tout mal et prie pour mes péchés. Amen » (notre traduction). *Triptyque de la Vierge à l'Enfant* (vers 1485, huile sur chêne, 32,3 x 21,4 cm, Londres, National Gallery, inv. 3066), dont le panneau central est d'un suiveur de Hugo van der Goes. Les volets sur lesquels la prière est inscrite n'y ont été attachés qu'au xix<sup>e</sup> siècle (Ringbom 1962). Sur les inscriptions, cf. Lora 2007.

<sup>574</sup> Pour la période qui nous concerne, cf. Lamy 2000 ; Francia 2004 ; Vatican 2005 ; Simi Varanelli 2008 ; Fournié et Lepape 2012a.

<sup>575</sup> Léonard de Vinci, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et un ange*, vers 1483-1485, huile sur bois transposée sur toile, 199 x 122 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 777 (Levi d'Ancona 1957, p. 71-79 ; O'Malley 2005, p. 174 et 191 ; Paris 2019, cat. n° 53, p. 126-139).

<sup>576</sup> Voir, entre autres, Domenico Ghirlandaio, *Vierge à l'Enfant avec les saints Dominique, Michel, Jean-Baptiste et Jean l'évangéliste*, vers 1494, tempera sur bois, 221 x 198 cm (panneau central), Munich, Staatsgalerie, inv. 16 (Syre 2007, p. 108-109). Pour Pérugin, cf. note 579.

<sup>577</sup> Francia 2005, p. 36-37, énumère les types de représentation de la Vierge de l'Immaculée Conception en Italie à la fin du xv<sup>e</sup> siècle sans faire mention de celui qui nous occupe. La situation est la même dans Varanelli 2008, p. 211-243.



encore discutée<sup>578</sup>. Pérugin réalise une autre Vierge *amicta sole*, aujourd'hui à la Pinacothèque de Bologne (fig. 46), à laquelle Fra Bartolomeo paraît se tenir pour le groupe central : les postures des deux Marie sont similaires, de même que les couleurs, même si le groupe de Fra Bartolomeo est nettement plus dynamique et ne s'inscrit pas dans une mandorle. Si Jésus est assis sur le genou de sa mère et bénit de sa droite, la direction de sa tête est la même que dans l'œuvre de Pérugin. La différence majeure est la suppression du halo lumineux autour de la Vierge, qui se contente de flotter sur les nuages<sup>579</sup>. Les peintres italiens du XVI<sup>e</sup> siècle vont chercher des expédients pour rendre la lumière du soleil plus naturelle que ne le sont les mandorles ou les disques dorés du Quattrocento, peu illusionnistes. Titien ou d'autres optent pour des nuages fortement éclairés par le soleil, mais Fra Bartolomeo n'a pas choisi de solution de remplacement du tout<sup>580</sup>. Ainsi, la Vierge de Besançon est bien, à sa manière, *amicta sole*. Si, en tant que Dominicain, Fra Bartolomeo ne pouvait qu'être opposé à la croyance en l'Immaculée Conception, il devait accorder une acception immaculiste à la Vierge *in nubibus* car c'est absolument la seule de son œuvre. Montrer la Vierge dans les cieux la mettrait à part dans l'œuvre du Salut et servirait bien à caractériser ce privilège<sup>581</sup>.

Raphaël quant à lui n'hésita pas à intégrer la lumière du soleil dans sa *Madone de Foligno* (fig. 47)<sup>582</sup>. Plusieurs auteurs se sont déjà interrogés sur les points communs entre ces deux œuvres<sup>583</sup>. Tout d'abord, l'iconographie et la date de réalisation située en 1512, assurée pour le retable de Besançon et supposée pour celui de Rome. Ensuite, dans les deux œuvres, le commanditaire est agenouillé en bas à droite en pendant d'un autre saint. Un article déjà ancien d'Elisabeth Schröter montre de façon pertinente que la *Madone de Foligno* de Raphaël peut être interprétée comme une *Pestbild*, une offrande propitiatoire à la Vierge en vue de protéger les fidèles de ce qui était considéré avec la peste comme le mal suprême à la fin du Moyen Âge<sup>584</sup>. On peut rapidement résumer ses arguments en rappelant qu'une gravure attribuée à Giovanni Antonio da Brescia (1490-1525) montre une Vierge à l'Enfant raphaélesque accompagnée d'une invocation contre la peste extraite de l'*Office de*

---

<sup>578</sup> Francia 2004, p. 106-108. La fresque a été détruite plus tard, lorsque Michel-Ange peignit son *Jugement dernier*. Zuccari 2005, p. 66, s'oppose à cette interprétation.

<sup>579</sup> Pérugin, *Vierge à l'Enfant avec les saints Jean, Apolline, Catherine d'Alexandrie et Michel*, vers 1500, huile sur bois, 273 x 211 cm, Bologne, Pinacothèque, inv. 579 (Ferretti 2004).

<sup>580</sup> Titien, *La Vierge en gloire, avec saint François, saint Blaise et le donateur (retable Gozzi)*, 1520, huile sur bois, 312 x 215 cm, Ancône, Museo Civico (Pedrocco 2000, p. 130-131).

<sup>581</sup> Fournié et Lepape 2012b, paragraphe 44, qui s'appuient sur une idée de Millard Meiss.

<sup>582</sup> Raphaël, *Madone de Foligno*, vers 1512, huile sur bois transposée sur toile, 301 x 198 cm, Cité du Vatican, Pinacothèque, inv. 329 (Milan 2013 ; Sensi 2014 ; Foligno 2020, non consulté).

<sup>583</sup> Castan 1874, p. 141 ; Gabelentz 1922, p. 69 ; Freedberg 1961, p. 202-203 ; Chastel 1989a, p. 16. Valentina Hristova a aussi récemment proposé que la *Madone Carondelet* aurait pu servir de modèle à d'autres retables italiens, dont la *Madone de Foligno*. « *In curia Dei ou in curia sæculi ?* Le portrait comme instrument de négociation : le cas de la peinture religieuse dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », intervention au séminaire international *Portrait/biographie* organisé par Daniela Gallo et Laurence Baurain à Nancy, le 22 mai 2019, à paraître.

<sup>584</sup> Schröter 1987.

*l’Immaculée Conception* par Bernardino de’ Busti approuvé par Sixte IV en 1480 (fig. 48)<sup>585</sup>. Marie est considérée comme une nouvelle Ève qui a vaincu le péché ; sa pureté protège l’humanité souffrante, figurée métaphoriquement à l’arrière-plan par la ville dans le tableau de Raphaël, qui n’est pas le seul à avoir peint de telles *Pestbilder*, diffusées par la gravure, mais aussi par les retables de confréries ou de riches familles.

Le retable de Besançon partage des points communs évidents avec ce tableau et d’autres similaires. On y retrouve la Vierge à l’Enfant aux cieux, sans la lune et sans les étoiles, mais aussi la vue de la ville que la Vierge et les saints doivent protéger, et surtout la présence des saints Antoine et Sébastien. Ces derniers sont parmi les plus représentés entre la fin du Moyen Âge et le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Leur grand succès tient à leur rôle de protecteurs lors des épidémies, de peste notamment. La *Légende dorée* rapporte que l’intercession de saint Sébastien avait fait cesser ce fléau dans l’Italie lombarde<sup>586</sup>. Ainsi que la Vierge Marie, saint Antoine a résisté victorieusement au péché dans le désert et on comptait sur lui pour éradiquer les maux envoyés par Dieu en punition du péché<sup>587</sup>. Par conséquent, les saints Sébastien et Roch, et dans une moindre mesure Antoine, sont fréquemment figurés aux pieds de Marie dans de nombreuses *Pestbilder* italiennes<sup>588</sup>.

C’est donc l’association de la Vierge à l’Enfant aux cieux, des saints thaumaturges et de la vue de la ville qui donnent le plus de poids à une interprétation en faveur d’une œuvre protégeant contre la peste, si ce n’est même en faveur de l’Immaculée Conception. La comparaison avec une œuvre du milieu culturel de Carondelet achève de convaincre. Le *Retable Rem* que Quentin Metsys réalisa après 1518 représente la Vierge *amicta sole*, la lune aux pieds, associée aux saints Roch et Sébastien (fig. 49)<sup>589</sup>. Grâce à ce qu’il a noté dans son journal, il est presque certain que le marchand Lukas Rem commanda ce retable après qu’il échappa à la mort lors d’une épidémie de peste grâce à l’intercession de la sainte Vierge, des saints Roch et Sébastien<sup>590</sup>.

Ainsi, aucune « influence » mutuelle n’est ici probable entre les œuvres de Raphaël et de Fra Bartolomeo, mais il est plus vraisemblable qu’ils sont allés puiser dans des sources communes. Replacés dans le contexte d’autres représentations mariales à la charnière des deux siècles, les deux tableaux partagent un seul point réellement commun, le commanditaire agenouillé en bas à droite. Dans l’état actuel de nos connaissances, cette circonstance paraît trop légère pour imaginer autre chose qu’une simple coïncidence. Le sens partagé de ces deux

---

<sup>585</sup> Giovanni Antonio da Brescia d’après Marcantonio Raimondi, *Vierge à l’Enfant sur des nuages*, vers 1515-1520, burin, 15,8 x 11 cm (Hind 1948, vol. 5, p. 47).

<sup>586</sup> Voragine 1967\*, t. 1, p. 139-140.

<sup>587</sup> *Ibidem*, p. 130-134.

<sup>588</sup> Levi d’Ancona 1957, p. 34. Cf. Par exemple Corrège, *Vierge dite de saint Sébastien*, vers 1524, huile sur bois, 265 x 161 cm, Dresde, Gemäldegalerie, inv. 151 (Schröter 1987, p. 71 ; Riccòmini 2005, p. 104-105). On les trouve ensemble, en compagnie de saint Roch, dans la *Vierge à l’Enfant aux saints Roch, Bernardin de Sienne, Antoine et Sébastien* de Francesco Francia (vers 1506, huile sur bois, 200 x 185 cm, Bologne, San Martino dei Frati carmelitani, cf. Negro et Roio 1998, p. 181-183).

<sup>589</sup> Quentin Metsys, retable dit *Rem*, après 1518, huile sur bois, 89,9x63,5 cm (panneau central) et 89,9 x 29 cm (chacun des panneaux), Munich, Alte Pinakothek, inv. 5380, 35 et 719 (Silver 1984, p. 216-217).

<sup>590</sup> Schawe 2014, p. 322-371.

œuvres est celui d'une recherche de purification par l'intermédiaire de la Mère de Dieu. C'est sans doute sous ce jour que l'on doit interpréter deux éléments du tableau qui jusqu'ici n'ont pas reçu d'explication satisfaisante : saint Bernard et les *ignudi*.

C'est assurément Bernard de Clairvaux (1090-1153) qui, parmi les saints figurés, retient le plus l'attention. Placé immédiatement au-dessus du commanditaire, il écarte ses larges manches, pendant blanc et habillé de saint Sébastien. Pour cette œuvre, Chiara Franceschini a pu parler justement, quoique d'une manière un peu réductrice, d'une *Vision de saint Bernard*<sup>591</sup>. Sa présence ici n'a manifestement aucun rapport direct avec Ferry Carondelet, que rien ne liait aux Cisterciens ou au plus grand de leurs saints.

La représentation de saint Bernard occupe une place tout à fait singulière à Florence. Si on ignore encore d'où vient cette dévotion particulière dans la ville, elle est sans aucun doute à relier à celle de la Vierge Marie. Le culte marial prit à Florence un tour civique marqué : la ville se place sous sa protection en 1296, au début du chantier de la cathédrale, et le jour de l'Annonciation, le 25 mars, devient le premier jour de l'année<sup>592</sup>. Or, saint Bernard est un des plus grand thuriféraires de la Mère de Dieu, ce qui expliquerait qu'il soit devenu dans la foulée un des principaux saints protecteurs de la ville, qu'une chapelle lui soit dédiée au Palazzo Vecchio en 1298 et que Dante l'ait même choisi pour guide dans les hautes sphères du Paradis<sup>593</sup>. L'intérêt pour l'œuvre de Bernard atteint son apogée au XV<sup>e</sup> siècle. En pleine maladie, saint Bernard reçoit plusieurs visions de la Vierge, neuf selon la *Vita prima*, sans compter d'autres visions que diverses légendes lui attribuent<sup>594</sup>. Marie lui serait apparue une fois alors qu'il était en train de rédiger ses *Homilia in laudibus Virginis matris*. Dans le tableau de Besançon, Bernard est en extase, la bouche entrouverte, contemplant la splendeur de cet astre divin, comme il l'écrit à la fin de sa deuxième homélie<sup>595</sup>. Mais même s'il existe des *Visions de saint Bernard* entourées de saints, il est improbable que Fra Bartolomeo ait voulu en représenter une car au moins un ou deux éléments constants manqueraient à l'appel, notamment les deux moines cisterciens peints généralement à l'arrière-plan et une écritoire avec l'homélie en cours de rédaction<sup>596</sup>. Bernard est donc représenté ici en tant que *topos* de la peinture florentine, défenseur par excellence de la Vierge Marie.

Malgré son amour pour Marie, Bernard s'est opposé avec une grande vigueur à l'idée de l'Immaculée Conception. Dans sa lettre CLXXIV, vraisemblablement datable de 1139, il adjure les chanoines de la métropole de Lyon de renoncer à l'office de l'Immaculée Conception qu'ils ont adopté. Il ne peut croire que la Vierge a été conçue sans péché, mais il

---

<sup>591</sup> Franceschini 2011, p. 172 et Franceschini 2014, p. 372. Borgo 1976, p. 138 et Paris 1994, p. 110 (Chris Fischer à propos de la *Vierge Carondelet*, sans numéro de catalogue) avancent déjà l'idée.

<sup>592</sup> Steven Janke 1974, p. 46.

<sup>593</sup> Clark 1982, p. 175 et 177.

<sup>594</sup> Tadlock 2005, p. 40

<sup>595</sup> Bernard 1865-1867\*, vol. 2, p. 604. Cité dans Morel 2017, p. 120.

<sup>596</sup> Comme cela se voit dans les *Saint Bernard* de Filippino Lippi (*Vision de saint Bernard*, 1486, huile sur bois, 210 x 195 cm, Florence, Badia Fiorentina) ou de Péruzin (*Vision de saint Bernard*, vers 1489, huile sur bois, 173 x 170,7 cm, Munich, Alte Pinakothek, inv. WAF 764). Cf. Morel 2017, p. 118 et 130.

faudrait d'après lui se fier à la tradition de l'Église, qui la dit sanctifiée dans le ventre de sa mère, c'est-à-dire après la conception. Par la suite, dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, les cisterciens adoptent la fête de la sanctification de la Vierge le 8 décembre et contribuent sans doute à leur insu à répandre la dévotion de l'Immaculée Conception<sup>597</sup>. C'est ainsi que saint Bernard, au fil du temps, a fini par en être considéré comme un propagateur, ce qu'il n'était en rien. Sans doute ses sermons sur le *Cantique des Cantiques* ont pu renforcer ce phénomène. Il applique en effet à la Vierge Marie le verset 4, 7 « *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* » (« Tu es toute belle, mon amie, et il n'est nulle tache en toi »), devenu à la fin du Moyen Âge l'un des plus usités pour parler de la Conception immaculée de Marie<sup>598</sup>. Bernard a donc été intégré par de' Busti à son *Office de l'Immaculée Conception* parmi les autorités qui défendent cette croyance, au même titre que Thomas d'Aquin, par l'intermédiaire d'une citation écrite en réalité par Pierre Damien (1007-1072), « *caro virginis, ex Adam sumpta, macula Ade non admisit* » (« Le corps de la Vierge, dérivé d'Adam, n'a pas hérité de ses taches »)<sup>599</sup>. C'est pourquoi Bernard est utilisé dans les retables pour renforcer l'argumentaire immaculiste, parfois avec une tablette où est inscrite la citation de Damien dans des *Disputes sur l'Immaculée Conception*<sup>600</sup>. Fra Bartolomeo a donc pu introduire ce saint dans son tableau en raison de cette erreur très commune. Sa figuration pourrait trouver un lien logique avec celle des nus du paysage.

Tout examen de la *pala* bisontine tente inévitablement, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle au moins, de trouver une explication à la présence des *ignudi* du paysage (cat. n° 4/3). L'abside de la scène principale s'ouvre sur une esplanade de marbre qui laisse place à un ciel bleu et à une campagne riante, où des arbres touffus poussent le long d'un petit lac ou d'une rivière. Une ville fortifiée se dresse à la droite de quelques chaumières, et un château s'évanouit dans le bleuté du lointain, au sommet d'une colline<sup>601</sup>. Six petits personnages paraissent se rencontrer à l'entrée de la plus grosse chaumière tandis que quatre autres, nus et beaucoup plus grands, se sont installés au bord de l'esplanade pavée, entre le lac et l'abside. Deux jeunes adultes se tiennent debout contre un haut parapet, l'un de dos et l'autre de profil le bras gauche tendu vers l'avant. Un petit enfant les rejoint, pointant son bras droit dans leur direction. Le quatrième personnage, probablement un homme, assis et un peu voûté, les regarde à gauche. Les deux hommes debout de droite sont manifestement inspirés de la statuaire antique. Leurs corps parfaitement beaux et athlétiques se campent fièrement : celui de droite prend l'attitude d'un orateur et celui de gauche, une lance à la main, les jambes écartées, celle d'un soldat.

---

<sup>597</sup> Lamy 2000, p. 53 ; Dary 2002, p. 235 (et ses références sur la lettre).

<sup>598</sup> Second sermon sur l'antienne *Salve Regina*, Bernard 1867\*, vol. 7, p. 52 ; Levi d'Ancona 1957, p. 8, note 13.

<sup>599</sup> De' Busti 1480\*, fol. 3v. Traduction de la phrase latine dans Lora 2007, p. 252.

<sup>600</sup> Voir par exemple Piero di Cosimo, *Dispute sur l'Immaculée Conception*, vers 1516, huile sur bois, 184 x 178 cm, Fiesole, San Francesco (Vatican 2005, cat. n° 25, p. 154-156 ; Lora 2007, p. 249-254). Autres exemples chez Giovanni Antonio Sogliani et Pier Francesco Foschi (Moreschini 2005, p. 54).

<sup>601</sup> Le dessin préparatoire du peintre existe (vers 1511, encre sur papier, Londres, Courtauld Institute of Art Gallery, Princes Gate bequest, 1978, PG. 88), fig. 50.

Les auteurs ont tout envisagé, depuis une noyade miraculeusement évitée par l'intercession de la Vierge, en passant par un pur motif pittoresque, une simple évocation du *Tondi Doni*, une allusion au Péché originel ou, plus récemment, aux âmes non baptisées du Purgatoire<sup>602</sup>. Même si, selon un modèle de pensée analogique caractéristique de la Renaissance, plusieurs niveaux d'interprétation peuvent se superposer sans se contredire, nous proposons une solution compatible avec une interprétation globale de l'œuvre<sup>603</sup>.

Les deux explications de loin les plus argumentées ont été émises par André Chastel et par Chiara Franceschini. En s'appuyant sur des représentations antérieures de l'*Immacolata*, Chastel voit dans les nus une figuration du Péché originel, l'événement biblique à l'origine de la venue du Christ sur terre<sup>604</sup>. Cette explication paraîtrait d'autant plus probante que, quelques années plus tôt, Albertinelli avait peint une *Vierge à l'Enfant entre les saints Jérôme et Zénobe* où le Péché originel est clairement reconnaissable sur le piédestal où la Vierge se tient debout<sup>605</sup>. Malheureusement, rien dans les personnages que nous avons décrits ne peut faire penser à Adam et Ève ou au Péché originel.

L'autre analyse, celle de Chiara Franceschini, est plus récente. L'autrice avance que les nus à l'arrière du groupe principal du *Tondo Doni* de Michel-Ange seraient les âmes des enfants morts en bas âge et non baptisés que le couple Doni pleurait (fig. 51)<sup>606</sup>. L'œuvre ferait écho à la croyance dans les Limbes, où les enfants non baptisés, traditionnellement condamnés à l'enfer par saint Augustin, non seulement ne souffriraient pas, mais encore ressusciteraient comme les autres. À la fin du xv<sup>e</sup> siècle, cette idée connaissait un retentissement particulier à Florence, puisque l'archevêque Antonino Pierozzi (saint Antonin, 1389-1459) et Savonarole lui-même avaient prêché et publié en sa faveur. Cet argumentaire, tout à fait adapté au panneau de Michel-Ange en raison de l'histoire du couple commanditaire, est ensuite appliqué au retable bisontin. Les présomptions ne manquent pas (Fra Bartolomeo admirait Savonarole et travailla aussi pour les Doni ; Érasme, que connaissait Carondelet, était aussi enclin à croire aux Limbes), mais les preuves décisives font défaut. Le fait que Ferry Carondelet ait voulu gratuitement montrer sa connaissance d'un thème eschatologique très discuté à ce moment paraît hautement improbable. De plus, rien n'est connu dans sa vie personnelle, contrairement à celle des Doni, qui l'aurait poussé à commander une représentation des Limbes. Enfin, au moins deux des personnages représentés, dans leurs attitudes viriles et guerrières, ne peuvent en aucun cas faire penser à de petits enfants morts sans baptême. Dans l'exaltation générale et sans tache de la Vierge toute

---

<sup>602</sup> Ces hypothèses ont été avancées respectivement par Castan 1874, p. 150 ; Gruyer 1886, p. 44, note 2 ; Lübke 1891, p. 132 ; Chastel 1989a, p. 18 ; Franceschini 2011 (repris par De Klerck 2018) ; Franceschini 2014.

<sup>603</sup> Sur la pensée analogique, cf. Descola 2015, p. 351-401.

<sup>604</sup> Chastel 1989a, p. 18.

<sup>605</sup> 1506, huile sur bois transposée sur toile, 176 x 186 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 38 (Borgo 1976, p. 97-99).

<sup>606</sup> Michel-Ange, *Tondo Doni*, vers 1506-1508, tempera et huile sur bois, diam. 120 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 1456. Stefaniak 2008 quant à elle place ces *ignudi* dans le contexte d'un discours sur l'amour et les étapes de sa purification (p. 95-107).

puissante, on voit mal comment les *ignudi* « *could represent a similar idea of a natural world fundamentally good and happy, albeit cut off from both grace and baptism* »<sup>607</sup>.

Comme nous l'avons écrit plus haut, les quatre nus dans le paysage adoptent la statuaire gréco-romaine comme maître-étalon de la représentation humaine, et notamment la figure du jeune éphèbe athlétique. À Florence, ce thème avait fini par prendre une importance civique toute particulière au début du XVI<sup>e</sup> siècle grâce aux sermons de Savonarole, car il voyait la jeunesse comme la véritable restauratrice de la cité et de ses mœurs<sup>608</sup>. Immanquablement, la beauté idéale et l'attitude triomphante des jeunes hommes font penser à ce relèvement de la vertu, dans une optique néoplatonicienne où la beauté physique est un miroir de la beauté morale<sup>609</sup>. Parallèlement, Chastel et Franceschini n'ont pas tort de voir, chacun à leur manière, dans le paysage où les *ignudi* prennent place, une sorte de Paradis terrestre ou de lieu champêtre de repos. Ce lieu idyllique peut aussi être comparé à la campagne des pâtres arcadiens que mettent en scène également les peintres contemporains de Fra Bartolomeo<sup>610</sup>. Tous ces indices nous mènent sur la même piste : ces personnages sont une évocation d'un état idéal de l'Humanité, dont la jeunesse virile et active apparaît comme le point culminant et désirable<sup>611</sup>. Ils laissent affleurer le souvenir d'un paradis perdu, celui de la Genèse ou celui de l'Âge d'or, un paradis situé en tout cas avant la Loi.

Il n'est pas difficile de lier cette représentation idéalisée de l'Homme au contenu théologique de l'œuvre. La naissance de Jésus promet à l'Homme de renaître à une vie meilleure, dans le même état de pureté qu'avant le péché originel. Nombre de théologiens pensent alors que les corps ressuscités auront environ l'âge du Christ à sa mort, trente-trois ans, l'âge approximatif des deux jeunes hommes de droite. Marie, que Dieu a faite immaculée – que ce soit dans sa conception même ou après – est l'intermédiaire de cette grâce. Dans la lettre CLXXIV, saint Bernard résume en quelques mots, dans l'introduction, ce qu'il faut penser de la Vierge Marie : « *Magnifica gratiae inventricem, mediatricem salutis, restauratricem saeculorum. Exalta denique exaltatam super choros angelorum, ad coelestia regna* »<sup>612</sup>. Dans le retable bisontin, Marie est bien la mère de Grâce et l'intercesseur suprême, une incarnation de l'Église elle-même (c'est l'interprétation première de l'apparition de la Femme de l'Apocalypse)<sup>613</sup>. Le couronnement peint par Albertinelli rappelle que, placée au-dessus de la cohorte des saints, la Vierge gouverne effectivement les Cieux et les anges. Enfin,

---

<sup>607</sup> « [Les *ignudi*] pourraient représenter une idée similaire d'un monde fondamentalement bon et heureux, quoique coupé de la Grâce et du baptême ». Franceschini 2011, p. 137-178, p. 179 pour la citation.

<sup>608</sup> Thèse défendue dans Terreaux-Scotto 2015.

<sup>609</sup> Pour les répercussions artistiques de cette pensée, cf. Wind 1944 ; Chastel 1959, p. 279-298.

<sup>610</sup> Ainsi dans la *Madone Médicis* de Luca Signorelli, vers 1487-1497, détrempe sur bois, 170 x 117,5 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 502. Franceschini 2011, p. 163-166, y voit prudemment un antécédent au *Tondo Doni*.

<sup>611</sup> On peut interpréter dans ce sens le geste de l'enfant qui tend les bras vers ses aînés, et le regard de l'homme peut-être plus âgé sur la gauche qui, inactif, lève les yeux vers les deux jeunes hommes.

<sup>612</sup> « Appelez-la des noms magnifiques d'instrument de la Grâce, de médiatrice du Salut, de réparatrice des siècles ; enfin placez-la dans les cieux au-dessus du chœur des anges eux-mêmes ». Bernard 1865-1867\*, vol. 1, p. 243.

<sup>613</sup> Schiller 1976, p. 77-84.

elle est « *restauratri[x] saeculorum* », la régénératrice du genre humain. Les jeunes hommes vivant dans l'ère *sub gratia* de saint Augustin prouvent effectivement qu'elle retire les diverses manifestations du péché – la peste, mais aussi la sénescence et la mort.

Comme l'ont noté la plupart des auteurs, il apparaît presque indiscutable que Fra Bartolomeo peut s'appuyer sur un précédent admiré pour justifier la représentation des nus dans le paysage, le *Tondo Doni* de Michel-Ange. Il a pu apporter une solution pratique à un problème iconographique, ou inversement profiter de la représentation des jeunes hommes nus pour glisser un hommage à Michel-Ange, voire à Signorelli. Cette manifestation éclatante de la Renaissance italienne n'a pu que plaire au commanditaire. Mais qui a décidé d'insérer ces *ignudi* : Ferry Carondelet, Sante Pagnini ou Fra Bartolomeo ? À qui revient la conception théorique du retable ? Répondre dès maintenant serait bien hasardeux.

Des éléments présentés ci-dessus, il ressort que l'iconographie du tableau peut se rattacher à des œuvres de la péninsule italienne. Si elle reste d'un genre nouveau dans l'œuvre des peintres de San Marco, c'est parce qu'ils n'avaient que peu d'accointances avec les thèmes proposés par le commanditaire. L'hypothèse de Chastel était donc valide, mais nécessite d'être élargie et de prendre en compte le milieu culturel de Ferry Carondelet, à qui revient une part non négligeable de la conception de l'œuvre.

Le retable de Besançon se rapproche de Vierges *amictæ sole* des anciens Pays-Bas à cause de l'adjonction du *Couronnement*, représenté très couramment dès le XV<sup>e</sup> siècle<sup>614</sup>. Un exemple se trouve dans un livre d'Heures du XV<sup>e</sup> siècle conservé à la bibliothèque du Vatican<sup>615</sup>. La Vierge à l'Enfant est représentée dans un flamboiement de lumière, la lune à ses pieds et la couronne sur la tête. Il s'agit indubitablement d'une *Immaculée Conception* car la miniature surmonte la prière « *Ave sanctissima* » qui dit à la Vierge « *tu concepta sine peccato* ». Les anciens Pays-Bas furent sensibilisés au dogme de l'Immaculée Conception très tôt car des théologiens néerlandais participèrent au concile de Bâle qui, en 1439, le proclama. C'est le cas de l'évêque Pierre Assalbit, qui commanda une *Vierge de l'Apocalypse* à Robert Campin, une figuration presque certaine du dogme (fig. 52)<sup>616</sup>. Dès la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, des retables gantois ou brugeois ont pu utiliser l'œuvre de Campin et d'autres disparues comme modèles. Ainsi de la *Vierge à l'Enfant entourée de sibylles et de prophètes*, perdue et probablement de Hugo van der Goes. Ce tableau, connu par des copies, comportait

---

<sup>614</sup> Il existe certes des représentations florentines de la Vierge à l'Enfant couronnée par des anges : Botticelli, *Madone dite du Magnificat*, vers 1480-1485, détrempe sur bois, diam. 118 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 1609 (Lightbown 1990, p. 368-369), ou la *Madone du Sanctuaire* de Fra Bartolomeo. Mais elle n'est pas dans les cioux. Le couronnement de la Vierge a pu être employé pour représenter l'Immaculée Conception en Italie, mais jamais avec l'Enfant. Vincenzo Frediani et Francesco Francia l'ont représentée ainsi, mais toujours dans le cadre de la *Dispute* (Lora 2007, p. 250-251, note 18).

<sup>615</sup> Bruges, vers 1455-1460, BML, *Acquisti e doni* 147, fol. 90v ; Bruxelles (?), entre 1519 et 1550, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9495, fol. 171 (Vatican 2005, cat. n° 5, p. 120-121, 123).

<sup>616</sup> Robert Campin, *Vierge apocalyptique*, vers 1435, huile sur bois, 48 x 31,6 cm, Aix-en-Provence, musée Granet, inv. 300 (Imai 2005).

plusieurs inscriptions dans des phylactères qui louent la Vierge dans un sens immaculiste<sup>617</sup>. Par ailleurs, une copie par Ambrosius Benson constituait le retable de la chapelle de l'Immaculée conception dans l'église des Franciscains d'Anvers<sup>618</sup>. Quoiqu'il en soit, il est remarquable que l'original ait appartenu à Jérôme Busleyden, qui l'a sans aucun doute présenté dans sa demeure malinoise à son proche ami Ferry Carondelet<sup>619</sup>. La Vierge, drapée de bleu et de blanc et couronnée, porte l'Enfant dans ses bras dans un halo lumineux et une gloire d'anges. De ce modèle original dérivent nombre de compositions, dont une de Gérard David, qui représente de plus la Vierge, couronnée par les anges, sur un croissant de lune (fig. 53)<sup>620</sup>. Le catalogue *Bruges et la Renaissance* reproduit plusieurs autres copies réalisées dans cette ville. Datées du début du XVI<sup>e</sup> siècle, elles sont d'Adriaen Isenbrant, de Jan Provost ou du Maître du Saint-Sang<sup>621</sup>. La Vierge peut apparaître au fidèle en prière, c'est ainsi qu'a été interprétée la *Vierge au chancelier Rolin*<sup>622</sup>. Une composition plus classique de cette vision donne le *Diptyque de Jeanne de France*, une image très proche de la version bisontine (fig. 54)<sup>623</sup>. Ce petit retable aurait pu servir de modèle à Carondelet, mais il était alors conservé en France, où il fut peut-être le modèle du retable de Moulins. Enfin, la Vierge aux cieux couronnée prend place au milieu de plusieurs retables brabançons sculptés autour de 1500. Des exemples connus provenant de Malines, Louvain ou Anvers sont conservés dans les églises de Strijtem (BE, fig. 55) ou de Valö (SE, vers 1515)<sup>624</sup>.

Par ailleurs, le couronnement de Vierge *amicta sole* se retrouve dans un autre contexte, celui du *Marianum*. Cette figuration de Marie s'ancre dans la dévotion au rosaire et apparaît dans les anciens Pays-Bas au milieu du XV<sup>e</sup> siècle chez les Dominicains. En 1478, le pape Sixte IV accorde des indulgences pour la récitation du rosaire. Les confréries du rosaire se multiplient dans cette partie de l'Europe par le biais des livres de piété, et tout spécialement dans la dévotion féminine<sup>625</sup>. Puisqu'il s'agit du même pape qui accorde des indulgences pour la récitation de prières devant la Vierge dans le soleil, il est probable que les développements de ces deux iconographies mariales se confortent mutuellement<sup>626</sup>. Cela explique que leurs

---

<sup>617</sup> Les citations tirées d'Isaïe (« *Egredietur Virga Iesse floruit* », XI, 1 ; « *Ecce Virgo concipiet et pariet filium* », VII, 14) figurent parmi les « similitudes bibliques appliquées à l'Immaculée Conception » (Lora 2007, p. 267-268, 254).

<sup>618</sup> Ambrosius Benson (probablement d'après Hugo van der Goes), *La Vierge à l'Enfant entourée de sibylles et de prophètes*, vers 1530, huile sur bois, 131 x 108 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 262 (Marlier 1957, p. 176-182, 302-303 ; Bruges 1998, cat. n° 57, p. 149).

<sup>619</sup> De Vocht 1950, p. 213-215.

<sup>620</sup> Gérard David, *Couronnement de la Vierge*, vers 1515, huile sur bois, 70,8 x 54 cm, Pasadena, Norton Simon Museum, inv. F.1965.1.017.P (Van Miegroet 1989, p. 307-308 ; Martens 1998, p. 49).

<sup>621</sup> Bruges 1998, cat. n° 41, p. 130-131 pour Isenbrant ; ill. 32, p. 94 pour Provost ; cat. n° 31, p. 114-115 pour le Maître du Saint-Sang.

<sup>622</sup> Jan van Eyck, *La Vierge au chancelier Rolin*, vers 1434-1436, huile sur bois, 66 x 62 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 1271 (Belting 1994, p. 113-119). Harbison 2012, p. 80-87 sur le symbolisme immaculiste chez Van Eyck ; Harbison 1985, p. 92 pour ce tableau en particulier.

<sup>623</sup> Atelier de Van der Weyden, *Diptyque dit de Jeanne de France*, 1464-1465 (?), huile sur bois, 34 x 22,5 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 107-108 (Deldicque 2012).

<sup>624</sup> Louvain 2017a, cat. n° 16, p. 89-92.

<sup>625</sup> Depestele 2010.

<sup>626</sup> Smeyers 1994.



représentations soient très proches l'une de l'autre : la Vierge à l'Enfant *amicta sole*, couronnée et avec la lune à ses pieds, est entourée d'une mandorle de roses. Le cumul des indulgences pousse les fidèles à passer outre les querelles théologiques entre Franciscains et Dominicains et il n'est pas rare qu'à la figuration du rosaire se joigne la prière « *Ave sanctissima* » de l'Immaculée Conception<sup>627</sup>. Les sources néerlandaises expliqueraient par ce biais les fleurs dispersées sur le sol et celles qui tombent du *Couronnement*. La présence de celles, en partie restaurées, que l'on voit sur le retable de Besançon, est assurée par des copies anciennes<sup>628</sup>.

Si la vénération pour l'Immaculée Conception et son iconographie ont été étudiées ces dernières années en Italie, il n'en est pas de même dans d'autres régions de l'Europe. Il est toutefois établi que cette croyance se diffusa sur tout le continent à la fin du Moyen Âge<sup>629</sup>. On sait que l'Espagne et les anciens Pays-Bas lui étaient fidèles au XVII<sup>e</sup> siècle, mais pour ce qui concerne le XVI<sup>e</sup> siècle, les Pays-Bas n'ont pas encore reçu d'étude définitive du sujet<sup>630</sup>. Marguerite d'Autriche, proche des ordres franciscains, favorisa le développement du culte de l'Immaculée Conception. L'office de la Conception apparaît d'ailleurs dans ses livres de chœur, dont l'un représente la Vierge dans le sein de sa mère avec les trois papes qui ont soutenu l'Immaculée Conception<sup>631</sup>. L'image de sainte Anne, sous cette forme ou sous celle de *Sainte Anne trinitaire*, ont considérablement diffusé l'image de l'Immaculée Conception, dans les livres d'Heures et les retables, à l'instar du grand triptyque de Metsys conservé à Bruxelles<sup>632</sup>. L'office de la conception de la Vierge se multiplie à la même époque dans des livres originaux de Bruges, Gand, Mâcon, Le Mans et Paris et les iconographies, variées, figurent sainte Anne, l'arbre de Jessé, les litanies de la Vierge et Marie *amicta sole*<sup>633</sup>. Cette dernière iconographie, entourée de prophètes, se trouve dans les livres d'Heures de Jean Carondelet, frère de Ferry, juste avant le début de l'office de la conception de Marie<sup>634</sup>.

Indubitablement, et malgré la difficulté que l'on peut avoir à comprendre l'organisation du lieu peint sur notre retable, le cadre architectural évoque une église ou une chapelle, en tout cas un espace sacré, avec les départs suggérés de la voûte. Il représente

---

<sup>627</sup> As-Vijvers 2007, p. 60-62.

<sup>628</sup> Les restaurateurs ont utilisé la copie du musée Condé de Chantilly (fig. 38). MAP, 1997-039-0168, p. 7 et ill. 98.

<sup>629</sup> Lamy 2000, p. 454-466.

<sup>630</sup> Sauf oubli de notre part, cf. Kronenburg 1904-1931, p. 133-152 (avec une lecture prudente de ce travail très orienté). Delfosse 2009 n'évoque pas les périodes antérieures au XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>631</sup> « Sainte Anne », dans le *Livre de chœur de Malines*, Gand et Bruges, début du XVI<sup>e</sup> siècle, Malines, Stadsarchief, inv. B-MEa-ms-ss, fol. 34v (ill. dans Eichberger 2002, p. 266). Ajoutons que le *Bréviaire Grimani*, dont la commande a été récemment attribuée à l'archiduchesse, contient une représentation des Privilèges de la Vierge de forte connotation immaculiste : « Les privilèges de la Vierge » du *Bréviaire Grimani*, Gand et Bruges, vers 1515-1520, Venise, Biblioteca Marciana, ms. lat. 1, 99 (2138), fol. 831r (Los Angeles et Londres 2003, cat. n° 126, p. 420-424 ; König et Heyder 2017, p. 179-184).

<sup>632</sup> Quentin Metsys, *Triptyque de la parenté de la Vierge*, 1509, huile sur bois, 225 x 220 cm (panneau central), 225 x 92 cm (chacun des panneaux), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2748 (De Bosque 1975, p. 92-100 ; Silver 1984, p. 201-204 ; et plus particulièrement Buyten 2007, p. 85-107 pour l'histoire et l'iconographie). Boespflug et Bayle 2012 pour l'iconographie de *Sainte Anne trinitaire*.

<sup>633</sup> Fusco et Morello 2005 ; Paris 2010, cat. n° 137, p. 278 ; Lora 2012.

<sup>634</sup> Cf. annexe 5 : cat. n° 13, fol. 122v ; cat. n° 14, fol. 103-109.

analogiquement la Vierge Marie, incarnation de l'Église en tant qu'institution, mais aussi en tant que bâtiment. Il est tout à fait probable que c'est à la demande de Ferry Carondelet que le peintre a ainsi figuré la Vierge dans une église avec une ouverture vers un paysage, c'est-à-dire une composition similaire à celles de Jan van Eyck ou de Hans Memling<sup>635</sup>. La combinaison du paysage à l'architecture renforce l'impression d'une demande spécifique du commanditaire et partant, d'un transfert artistique depuis la Flandre. Ce qui nous incite à le croire est que les artistes nordiques de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle combinent une architecture d'apparence religieuse, sans figurer un lieu déterminé d'une église comme le chœur, avec un paysage<sup>636</sup>. Citons les *Vierges au chancelier Rolin et au prévôt Van Maelbeke* de Jan van Eyck ou, approchant du temps de Ferry Carondelet, les œuvres de Gossart et Metsys dans le *Triptyque de Sainte-Anne* bruxellois<sup>637</sup>. La parenté entre les paysages de Fra Bartolomeo et ceux de Memling a déjà été notée<sup>638</sup>. De fait, la peinture des Pays-Bas était bien connue et très appréciée à Florence à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>639</sup>. Cependant, une telle composition monumentale associant une scène religieuse dans un intérieur d'église ouvert en direction d'un paysage semble inédite à Florence en 1512. La capacité de Fra Bartolomeo à produire des paysages dans le goût nordique a pu aussi tourner Carondelet vers le couvent San Marco.

Ce sont vraisemblablement des images d'origine néerlandaise que Ferry Carondelet a soumises comme modèles aux peintres florentins selon une pratique établie, tirées d'un livre d'Heures ou d'une gravure imprimée sur une feuille volante<sup>640</sup>. Il avait en tête diverses images présentant Marie comme une protectrice indéfectible contre divers maux et que la vénération de l'Immaculée Conception et du rosaire permettait de se rendre favorable. C'est ce qui explique que l'iconographie des *Pestbilder*, répandues dans les terres germaniques, était partiellement liée avec elles<sup>641</sup>. Ses désirs ont été interprétés en un langage italien.

Les relations entre le retable et les Pays-Bas s'affinent. Elles deviennent patentes lorsque l'on observe la manière dont Carondelet s'est fait figurer au bas du panneau. Dans la périphérie terrestre de la Vierge, le donateur peut apparaître avec son saint protecteur et laisser épars quelques indices sur ses propres préoccupations terrestres et spirituelles.

---

<sup>635</sup> Jan van Eyck, *La Vierge dans une église*, vers 1440, huile sur bois, 31,1 x 13,9 cm, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 525C. Sur ce tableau, cf. l'analyse nouvelle en son temps de Panofsky 1992, p. 269-276. Memling, *Retable des deux saints Jean*, vers 1474-1479, huile sur bois, 173,6 x 173,7 cm (panneau central), Bruges, Sint-Janshospitaal, inv. O.SJ175.1 (De Vos 1994, cat 31, p. 151-157 ; Lane 2009, p. 179-186 et 264-265).

<sup>636</sup> Falque 2019, p. 146-150.

<sup>637</sup> Jan van Eyck, *Vierge au prévôt van Maelbeke*, vers 1440-1445, lieu de conservation inconnu. Plusieurs copies et variantes de cette œuvre sont connues (Bruges 2010, cat. n° 26-29, p. 153-155 ; New York 1994, cat. n° 7, p. 102-106, 182-184) ; Jan Gossart, *Vierge à l'Enfant*, vers 1527, huile sur bois, 63 x 50 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. 1930 (Ainsworth 2010, cat. n° 16, p. 170-173).

<sup>638</sup> Florence 2008, cat. n° 52, p. 214-215.

<sup>639</sup> Dans une bibliographie pléthorique, cf. Nuttall 2004 ; Nuttall 2005 ; Lane 2007 ; Florence 2008 ; Saint-Marin 2013.

<sup>640</sup> Cavalca 2015, p. 314.

<sup>641</sup> Dinzelbacher 1986, p. 26-36 ; As-Vijvers 2007, p. 62-66.

Le choix de certains saints s'explique, comme on l'a vu, par le sujet du retable. Le saint auquel on s'attend le plus dans ce type d'œuvres est le protecteur du donateur. Or, il est patent que Ferry Carondelet s'est choisi Jean-Baptiste, qui le désigne de l'autre côté du tableau. Un autre indice que ce dernier remplit bien ce rôle, est qu'il est également représenté à Montbenoît avec l'abbé en prière<sup>642</sup>. Pour Ferry, ce choix peut avoir des résonances familiales, puisque Jean-Baptiste protège aussi son père et un de ses frères aînés. Jean est un des prénoms les plus distribués dans la famille et peut à ce titre jouer le rôle de saint familial<sup>643</sup>.

La présence de saint Étienne a toujours paru plutôt naturelle aux commentateurs. Il a été interprété par Castan comme le saint dédicataire de l'église pour laquelle le retable avait été conçu<sup>644</sup>. En 1511, Ferry était archidiacre de Besançon depuis huit ans et il s'agissait de loin de sa charge la plus importante. Qu'il ait eu l'envie de s'en satisfaire pour le restant de ses jours ou non, le chapitre bisontin des saints Jean et Étienne était amené dès les années 1510 à occuper une place centrale dans sa carrière ecclésiastique. Son frère Jean, dans les vitraux de Sainte-Waudru de Mons, s'est fait figurer accompagné des armoiries de ses principaux bénéficiaires, dont Saint-Étienne de Besançon<sup>645</sup>. Le saint diacre pourrait simplement représenter un bénéfice du commanditaire et correspondrait dès lors à un choix sans risque dans l'attente d'une destination finale du retable.

Ferry Carondelet occupe l'angle inférieur droit du panneau principal. À la suite de Beauséjour, les auteurs ont tous noté qu'il est représenté avec la longue robe rouge des conseillers du Grand Conseil de Malines. La barrette fait aussi partie de son vêtement laïc<sup>646</sup>. Un surplis blanc et une aumusse (la fourrure grise) sont posés sur un petit meuble ou un gradin de bois ou de marbre<sup>647</sup>. Il s'agit des vêtements désignant Carondelet comme archidiacre, ou tout du moins comme chanoine. Quant au livre posé bien en vue sur la marche, il complète cet ensemble religieux et doit être interprété comme un bréviaire ou une Bible. On remarque d'emblée que Carondelet a préféré mettre au premier plan ses dignités laïques plutôt qu'ecclésiastiques. Lorsqu'il est envoyé en Italie, il est à l'orée de ce qui doit être une brillante carrière semblable à celle de son père ou de ses frères aînés. Il est probable qu'il prête davantage d'importance à ses fonctions séculières que spirituelles, d'autant qu'il n'est même pas prêtre. L'analyse que nous proposons de son portrait par Sebastiano del Piombo confirme ce point de vue<sup>648</sup>. Cette manifestation de sa dignité temporelle se singularise d'autant plus qu'elle prend place dans une œuvre religieuse, commandée au cours

---

<sup>642</sup> Cf. p. 246.

<sup>643</sup> C'est ce que suppose Suchet 1902, p. 139.

<sup>644</sup> Castan 1874, p. 148.

<sup>645</sup> Cf. p. 71.

<sup>646</sup> Beauséjour 1869, p. 49-50. C'est dans cet habit que l'on voit les conseillers du Parlement dans une peinture de Jan Coessaet, *Le Parlement de Malines le 3 janvier 1474*, 1587, huile sur bois, 148 x 476 cm, Malines, Stedelijke Musea inv. 322 (Prevenier 2005, p. 32, ill. 2).

<sup>647</sup> Beauséjour 1869, p. 50, ajoute qu'ils le sont sur un « petit prie-Dieu en bois de frêne ». C'est donner trop de précisions sur un meuble enseveli sous les vêtements.

<sup>648</sup> Cf. chapitre 5, p. 160.

d'un séjour auprès du Saint-Siège. Enfin, Carondelet est figuré de trois-quarts face. Si les donateurs se font encore régulièrement représenter en Italie, ils le sont généralement de profil et de trois-quarts dans les anciens Pays-Bas<sup>649</sup>. C'est certainement Carondelet lui-même qui demanda au peintre de se voir ainsi peint, non seulement pour donner une vraisemblance supérieure à la physionomie, mais surtout pour coïncider avec sa propre culture visuelle.

Toutefois, la façon dont Carondelet est intégré à l'œuvre est surprenante. Il ne se trouve pas, comme il est d'usage, du même côté de l'œuvre que son saint patron, mais au contraire en pendant. Il occupe une place aussi proéminente que le dernier prophète et usurpe même son geste traditionnel de désignation de la Vierge au lieu de joindre les mains en prière. Finalement, la seule chose qui l'exclut du monde des saints est sa position, une marche plus bas qu'eux<sup>650</sup>. À ceci près, un œil inattentif pourrait le prendre pour un intercesseur parmi d'autres. Qu'est-ce qui explique la disposition pyramidale de la Vierge, Jean-Baptiste et Carondelet, et surtout le statut d'admoniteur dévolu à ce dernier ?

On a beaucoup écrit sur le portrait votif au Pays-Bas, mais presque exclusivement pour le xv<sup>e</sup> siècle. Dernièrement, la publication de la thèse d'Ingrid Falque a ajouté une pierre décisive au sujet<sup>651</sup>. Dans l'exercice spirituel de la méditation, le dévot devait contempler une image et graduellement transcender ses sens terrestres pour s'épancher en une vision spirituelle proche de l'extase. C'est la raison pour laquelle les donateurs se trouvent très près des saintes figures, au centre de l'œuvre, et qu'ils ne regardent généralement pas la Vierge ou l'assemblée des saints devant eux, mais au loin, dans le vague, car la scène se déroule dans leur âme. Ces tableaux représentent donc les fidèles dans un état de concentration et d'abandon extrême. Le retable de Besançon se situe certes dans cette tradition en cela qu'il paraît figurer une apparition intérieure, favorisée par la lecture dévote<sup>652</sup>. Sa proximité avec les figures saintes est très intéressante. Carondelet a choisi de se faire représenter au côté des saints cénobites et non des saints laïcs ou religieux mais séculiers, qui lui auraient davantage correspondu. Il cumule les bénéfices symboliques des vies active et contemplative : à l'instar des saints Étienne et Sébastien, sa mission dans le monde est le soin spirituel des autres et le combat pour la justice, mais sa vision intérieure est le miroir de celle de Bernard et de fait, le geste de l'archidiacre nous incite à contempler cet astre brillant que le saint voit en elle<sup>653</sup>. Par

---

<sup>649</sup> Pensons encore une fois, à titre d'exemple, à la *Madone de Foligno* pour le profil italien (fig. 47) et à Jan van Eyck, *Vierge au chanoine Van der Paele* (vers 1434-1436, huile sur bois, 141 x 176,5 cm, Bruges, Groeningemuseum, inv. GRO0161.1, cf. Bruges 2010, cat. n° 19, p. 146) pour le trois-quarts flamand (fig. 56). Chez Fra Bartolomeo, on trouve un commanditaire de profil, Fra Bastiano Lambardi da Montecatini, dans la *Madonna della Misericordia* (Elen 2019, p. 245).

<sup>650</sup> Seul Sébastien pose un pied au niveau de Carondelet. Sur l'origine néerlandaise de cette composition et sur le donateur dans le retable italien, cf. Pope-Hennessy 1966, p. 257-300. Sur la résistance italienne à placer le donateur au même niveau que les saints, Chastel 1977, p. 136.

<sup>651</sup> Harbison 1985 ; Belting 1994, p. 71-85 ; Velden 2000, p. 223-245 ; Rothstein 2005 ; Brine 2015 ; Falque 2019.

<sup>652</sup> Harbison 1985, p. 101, note que, dans la peinture des anciens Pays-Bas, le livre renforce les marques de dévotion du fidèle et insiste sur le fait que la vision intérieure est d'abord suscitée par la lecture et ensuite par l'imagination, dans le cadre de la *Devotio moderna*.

<sup>653</sup> Sur le rôle du livre auprès des fidèles en prière et sa signification dans l'opposition entre vie active et vie contemplative, cf. aussi Rothstein 2005, p. 104-133.

ailleurs, dans sa typologie de portraits de donateurs, Falque relève plusieurs tableaux où le fidèle est mêlé dans la scène religieuse au point qu'on pourrait le confondre avec un saint. Plusieurs d'entre eux vont jusqu'à toucher la Vierge ou le Christ<sup>654</sup>. Or, ses exemples sont tous des années 1500-1530, précisément la période du retable bisontin. Une évolution importante se produit donc dans cette phase de la Renaissance aux Pays-Bas. Mais le geste même de Ferry Carondelet ne trouve aucun parallèle. Le fait qu'il se tourne vers le spectateur au lieu de prier et qu'il montre la Vierge paraît absolument inédit. Sans doute cette évolution de la piété du XVI<sup>e</sup> siècle, une profonde vénération mariale et un sentiment de supériorité sociale ont pu pousser le commanditaire à cette nouveauté.

Au vu de tous les éléments que nous venons d'énumérer, il apparaît que l'œuvre résulte d'un dialogue entre un commanditaire aux idées très précises et des artistes qui désiraient leur donner une apparence antiquisante. Michelle O'Malley a analysé par le biais des sources ces échanges méconnus et a montré que, si le sujet de l'œuvre revenait au commanditaire, sa composition, les figures secondaires et d'autres paramètres revenaient aux artistes, avec des configurations changeantes d'une commande à l'autre<sup>655</sup>. Les nombreux dessins préparatoires de la *pala* bisontine nous éclairent sur sa conception et sans doute sur les rapports entre commanditaire et artistes.

Un seul dessin peut être considéré de façon certaine comme une étude à l'ensemble de la composition du retable (fig. 57)<sup>656</sup>. Les principaux traits y sont fixés : Ferry Carondelet, agenouillé, tournant la tête vers le spectateur, désigne la Vierge à l'Enfant sur des nuages. Figurent en outre les saints principaux auxquels il tenait, Étienne et Jean-Baptiste. L'allusion à la rédemption est aussi déjà bien perceptible, avec les saints Bernard et Sébastien, le paysage et les nus. L'insertion de la figure de Bernard ne doit pas surprendre outre mesure. On peut imaginer que Fra Bartolomeo avait accepté de peindre une *Pestbild* ou une Immaculée Conception avec deux ou trois saints, et qu'il prit l'initiative, approuvée par le commanditaire, d'ajouter Bernard et peut-être enfin Antoine, en complément de Sébastien<sup>657</sup>. Les chercheurs rappellent souvent que Fra Bartolomeo prenait beaucoup de libertés avec les desiderata des commanditaires et que les œuvres pouvaient largement différer de ce que le contrat initial stipulait<sup>658</sup>. Or, Michelle O'Malley a montré que cette situation était plus courante que ce que l'on a longtemps cru : des changements pouvaient être introduits en cours de peinture, quand

---

<sup>654</sup> Falque 2019, p. 61-71.

<sup>655</sup> O'Malley 2005, cf. en particulier p. 163-196.

<sup>656</sup> Fra Bartolomeo, *Étude pour le retable Carondelet*, 1511, craie noire sur papier, 25,5x19,9 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. I 563, M 181. Deux autres sont aussi considérées selon Borgo comme des études pour ce retable, à l'inverse de Chris Fischer, à qui nous nous rallions : Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. I 563, M 192 et Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 124618. Cf. Borgo 1971, p. 366-369 ; Holst 1974, p. 309, note 87 (du même avis que Borgo) ; Borgo 1976, p. 135, 137, 151 ; Fischer 1986, p. 116 ; Rotterdam 2016, p. 163 et 222 (9G).

<sup>657</sup> On se souvient d'ailleurs que Fra Bartolomeo avait déjà peint un premier *Saint Bernard* là où le commanditaire, Bernardo del Bianco, ne désirait qu'une simple Vierge à l'Enfant (Assonitis 2003, p. 140-141).

<sup>658</sup> Fischer 1986, p. 12-13.

des parties de l'iconographie n'étaient pas laissées à la discrétion du peintre, comme c'est arrivé d'ailleurs pour Fra Bartolomeo lui-même<sup>659</sup>. Outre le déséquilibre de la composition opposant trois figures d'un côté à deux de l'autre, une ambiguïté subsiste sur l'identité du saint protecteur et enfin deux personnes désignent la Vierge, Jean-Baptiste et Ferry. Ce dernier devait tenir particulièrement à son geste, comme le montre un autre dessin préparatoire de sa figure seule avec un détail du visage, sans doute réalisé en sa présence même par le peintre (fig. 58), qui rend impossible l'idée qu'il ne tienne que la place de l'anonyme admoniteur des peintures italienne du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>660</sup>. Deux personnages désignant la Vierge devaient paraître trop et c'est pourquoi Fischer a supposé, avec vraisemblance, que Jean-Baptiste s'est retrouvé à genoux pour rendre la composition harmonieuse<sup>661</sup>.

Les vœux du commanditaire expliquent le *Couronnement* placé au-dessus de la composition principale, mais l'idée d'avoir séparé en deux parties le schéma attendu revient aux artistes, qui connaissaient bien les représentations florentines du couronnement au Quattrocento. Le *Couronnement* d'Albertinelli est manifestement dérivé de celui de Botticelli, conservé alors dans l'église du couvent San Marco et qu'il avait donc tout loisir d'étudier<sup>662</sup>. La composition est la même dans les deux œuvres, mais l'attitude, les gestes et la position des quatre angelots du *Couronnement* d'Albertinelli laissent penser qu'il a observé de près les figures correspondantes de Botticelli (fig. 59)<sup>663</sup>. De même, Fra Bartolomeo a pu avoir l'idée de la dispersion des fleurs tant par Botticelli que par d'autres biais. La dévotion au rosaire était vive dans les couvents dominicains et les représentations que Fra Angelico en donne diffèrent des néerlandaises : des anges présentent des roses à la Vierge, et des vases remplis de fleurs sont éventuellement disposés aux pieds de la Mère de Dieu<sup>664</sup>. Ainsi, on ne rencontre pas dans les autres *Madones* de Fra Bartolomeo les roses et marguerites répandues à terre, pas même dans le *Père éternel*, alors que, comme à Besançon, les fleurs sont censées tomber du ciel<sup>665</sup>. De la même façon que le halo lumineux a été supprimé, elles sont représentées d'une façon naturaliste, disséminées sur le sol plutôt qu'en mandorle autour de Marie.

---

<sup>659</sup> Le contrat pour le retable Panciatichi stipule bien que pourront figurer en compagnie des saints Paul, Jean-Baptiste et Sébastien, tous ceux qui plairont au prieur et au peintre : « *e quelli più che piaceranno al sud<sup>o</sup> Fr. Gio. Maria Canigiani, e Frate Bartolomeo dipintore sud<sup>i</sup>* » (Marchese 1879, p. 612).

<sup>660</sup> Fra Bartolomeo, *Étude de Carondelet en donateur*, 1511, craie noire sur papier, 27,9x20,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. I 563, M 54r.

<sup>661</sup> Rotterdam 2016, p. 153 (9C).

<sup>662</sup> Sandro Botticelli, *Couronnement de la Vierge*, vers 1490-1492, tempera sur bois, 378 x 258 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 8362 (Lightbown 1990, p. 377-378).

<sup>663</sup> Les deux grands anges de gauche et droite à Stuttgart avaient déjà été peints tels quels ou presque dans le *Père éternel*. Sur l'usage des modèles de cire et des dessins subséquents dans l'atelier des deux peintres, cf. Kwakkelstein 2016.

<sup>664</sup> Fra Angelico, *Retable de Pérouse*, vers 1447-1449, tempera sur bois, 128 x 88 cm (panneau central), Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria (Spike 1996, p. 243-244). Fra Angelico reste un modèle pour Fra Bartolomeo (Assonitis 2003, p. 147-156).

<sup>665</sup> Des fleurs du *Padre eterno*, Steinberg 1974, p. 326-327 dit qu'elles représentent la *caritas* pour les fleurs rouges et les passions purifiées pour les blanches. Dans la lunette de Stuttgart, où les fleurs originales sont bien conservées, le choix des essences que nous avons identifiées reste traditionnel : des roses, des fraises (aux feuilles dentées et fleurs blanches) et des œillets se réfèrent respectivement à la Vierge, au Paradis et au Christ.

Le petit édifice renaissant qu’embellit l’ordre dorique est d’une couleur grise rappelant la *pietra serena* florentine. Le beau pavement évoque aussi de riches compositions de pierre contemporaines au sol de chapelles d’églises ou de palais. Sans rechercher les modèles très précis sur lesquels s’est appuyé le peintre pour l’architecture, on remarque que la régularité de l’ordre dorique fait écho à des créations contemporaines, à l’inverse du cadre du retable. Ludovico Borgo a déjà noté la proximité du plan de l’abside rectangulaire avec l’église Santa Maria delle Carceri à Prato, œuvre de Giuliano da Sangallo achevée en 1495<sup>666</sup>. Mais le vocabulaire architectural contient aussi nombre de ressemblances avec celui de Bramante, dont l’ordre dorique de la façade du Palazzo Caprini de Rome fournirait un bel exemple : on y observe la même architrave à deux fascies de hauteurs très inégales, avec les gouttes suspendues sous les triglyphes<sup>667</sup>. Fra Bartolomeo ne s’était néanmoins pas encore rendu à Rome en 1512 et on peut alors se demander comment de tels modèles lui seraient parvenus.

La commande du retable marial aux peintres florentins, tant du point de vue de son iconographie que de son ambition artistique, dénote les prétentions sociales de Carondelet. Cette œuvre, qui pourrait être le maître-autel d’une abbaye, paraît excéder le rang de son commanditaire. Il est possible que Ferry ait considéré que, quel que fût son avenir politique ou ecclésiastique, le retable serait un chef-d’œuvre qu’il pourrait faire figurer en bonne place dans un bénéfice – église, abbaye, cathédrale. Le voyage italien est certes pour lui le prélude à de plus importantes missions, mais il a tout de même trente-huit ans lorsqu’il passe la commande à San Marco. À cet âge, il est inévitable qu’il commence déjà à se préparer à la mort. On peut émettre l’hypothèse que le retable a reçu une fonction funéraire, étant donné son programme iconographique, le péché et sa rédemption par la grâce de la Vierge. Le donateur présenté à la Vierge est en effet une formule employée dans un contexte européen de l’art funéraire<sup>668</sup>.

Pour les anciens Pays-Bas, la destruction de nombreux monuments par l’iconoclasme de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle rend la recherche difficile. Des iconographies comme le *Jugement dernier*, la *Pietà* ou la *Crucifixion* sont souvent employées dans des contextes funéraires, mais assez tardivement dans le XVI<sup>e</sup> siècle, alors que la *Crucifixion* et la *Vierge à l’Enfant* gardent la faveur des fidèles dans les premières décennies<sup>669</sup>. Nous avons déjà mentionné la *Vierge de l’Apocalypse* de Robert Campin (fig. 52), qui serait une commande pour la chapelle funéraire de l’évêque Pierre Assalbit, de lui-même ou de son neveu. Dans ce petit panneau, le commanditaire est figuré à genoux devant une apparition mariale, à l’instar d’exemples nombreux du XV<sup>e</sup> siècle dans les anciens Pays-Bas. C’est surtout le cas des sépultures en

---

<sup>666</sup> Borgo 1976, p. 135. Sur cette église, cf. Niebaum 2017.

<sup>667</sup> Frommel 1973, t. 2, p. 80-87.

<sup>668</sup> Mâle 1908, p. 428-437 cite de nombreux exemples en France dès le XIV<sup>e</sup> siècle ; Panofsky 1995, p. 70 et *passim* ; la *Vierge au chanoine van der Paele* en est un exemple (Harbison 1985, p. 100 ; Martens 2005, p. 372-374 ; Brine 2015, p. 179-207 ; Falque 2019, p. 255-259).

<sup>669</sup> Cf. surtout Brine 2015, p. 37-38. D’après l’auteur, plus de 60% des épitaphes néerlandaises du Moyen Âge la représentaient, en particulier avec l’Enfant et couronnée. Kamp 1997, p. 36, rappelle que l’image de la Vierge dans les chapelles funéraires bourguignonnes était la plus appréciée avec celle du saint patron.

enfeu, qui permettent un étagement des figures. Frits Scholten émet l'hypothèse que de nombreuses sépultures des anciens Pays-Bas du début du XVI<sup>e</sup> siècle prennent comme modèles les grandes fondations ducales de Bourgogne, à l'image du portail de la chartreuse de Champmol par Claus Sluter (vers 1355-1406), ou les nombreuses images votives de Charles le Téméraire, qui se fit à plusieurs reprises représenter à genoux devant la Vierge en compagnie de son saint patron. Une reprise de ces archétypes est la sépulture d'Engelbert I<sup>er</sup> de Nassau, qui prie avec sa femme, son fils et sa bru devant ce qui devait être certainement la Vierge à l'Enfant (fig. 60)<sup>670</sup>. Les fidèles, de grands seigneurs du début du XVI<sup>e</sup> siècle, sont généralement figurés priant devant Marie, mais, comme le montre la peinture de Campin, cette convention pouvait être contournée. C'est le cas de la sépulture de Heverlee, sculptée par Jean Mone (vers 1485-vers 1548), de Guillaume de Croÿ, cardinal-archevêque de Tolède (1498-1521)<sup>671</sup>. Seul l'encadrement avec les sculptures secondaires existe encore, mais des témoignages anciens confirment que la Vierge de Tolède dans les nuages et encadrée par quatre anges surmontait le gisant du cardinal<sup>672</sup>. Ce sont des dispositions proches qu'adopte le tombeau d'Adrien VI à Santa Maria dell'Anima à Rome (fig. 210)<sup>673</sup>. Dans son tombeau de Lons-le-Saunier, qui ne vit jamais le jour et aurait dû être sculpté par Conrad Meit et Mariotto, le prince d'Orange Philibert de Chalon aurait dû être figuré agenouillé et priant devant une image de Notre-Dame de Lorette, vraisemblablement à cause d'un vœu inaccompli d'aller en pèlerinage à la *Santa Casa*<sup>674</sup>. Une *Vierge à l'Enfant* de Conrad Meit pourrait être cette Vierge mentionnée dans le contrat signé en 1531 par la mère du prince, Philiberte de Luxembourg<sup>675</sup>. Si cette attribution est juste et bien que l'iconographie diffère de celle de Notre-Dame de Lorette, la Vierge apparaît à mi-corps et devait bien, comme il est stipulé dans le contrat, flotter sur les nuages. Des inventaires du XVII<sup>e</sup> siècle rapportent qu'elle portait sur la tête une couronne richement sertie ; sur le front, un bandeau sculpté orné d'une étoile existe toujours. Tout concourt à faire de cette sculpture, où apparaissent des allusions à la Femme de l'Apocalypse et à Marie-Nouvelle Ève (par la pomme que lui tend Jésus), une excellente candidate à l'ornement d'un tombeau.

Ferry Carondelet a presque certainement commandé son retable pour le disposer dans sa chapelle funéraire<sup>676</sup>. On peut le déduire de l'iconographie et de la somptuosité de la commande, qui devait être pensée pour occuper une des places les plus importantes parmi les fondations de Ferry Carondelet. Si le tableau n'avait pas de caractère funéraire, alors il avait

---

<sup>670</sup> Scholten 2003a, p. 175-179. Tombeau attribué partiellement à Rombout II Keldermans et réalisé vraisemblablement après 1511, Breda, Grootte kerk.

<sup>671</sup> Jean Mone (attr.), *Tombeau du cardinal Guillaume de Croÿ*, achevé en 1528-1529, marbre et albâtre, 700 x 500 cm environ, Edingen, ancien couvent des capucins (à l'origine au monastère célestin de Heverlee), inv. KIK 10019224 (cf. surtout Valvekens 1980 ; De Jonge 2005a, p. 126-129).

<sup>672</sup> Valvekens 1980, p. 102 et 137.

<sup>673</sup> Cf. p. 320.

<sup>674</sup> Chédeau 2009 (avec bibliographie).

<sup>675</sup> Conrad Meit, *Buste de la Vierge à l'Enfant*, vers 1531-1534, marbre, 62 x 59 x 30 cm, Bruxelles, cathédrale Sainte-Gudule-et-Saint-Michel, inv. 75.103. Attribution au tombeau de Lons-le-Saunier proposée par Jens L. Burk dans Munich 2006, cat. n° 20, p. 142-144.

<sup>676</sup> Cf. sous-chapitre 7.2.



au moins une forte fonction mémorielle, comme c'est le cas du retable de la Vierge de la cathédrale de Moulins, représentation fastueuse de l'Immaculée Conception dans un triptyque conçu par les Bourbons pour exalter la mémoire d'une dynastie à l'avenir fragile<sup>677</sup>.



Le retable bisontin est un exemplaire particulièrement abouti des œuvres pieuses qui placent en communion les saints personnages et les fidèles<sup>678</sup>. Par lui, dans un fort contexte de dévotion mariale où l'Immaculée Conception jouait un rôle grandissant, le commanditaire espérait échapper à la maladie dans le temps de sa vie et réduire son temps d'attente au purgatoire après sa mort. L'œuvre était avant tout prévue pour un usage précis, certainement celui d'orner la sépulture de l'archidiacre, où qu'elle dût se situer. Par ce magnifique don à la Vierge, Carondelet fixa de lui, à l'adresse de ses contemporains et de la postérité, l'image d'un homme riche, influent et pieux.

Cette *pala* est la preuve de la bilatéralité des transferts artistiques<sup>679</sup>. Il est possible dans une large mesure de circonscrire les propositions des peintres et les desiderata, très précis et nombreux, du commanditaire. Pour une période plus ancienne, il a déjà été montré que Van der Weyden avait dû conformer son art nordique à une organisation italienne du retable dans sa *Madone Médicis*<sup>680</sup>. Certes, Fra Bartolomeo fit le compromis de peindre cette œuvre fortement teintée d'immaculisme, tout dominicain qu'il était, mais c'était pour le bénéfice du couvent qui attendait de l'orateur impérial un appui politique. Du côté du commanditaire, on reste embarrassé devant certains choix iconographiques que l'on peut expliquer, mais difficilement justifier. Le donateur-admoniteur ou l'insertion des *ignudi* dans le paysage peuvent certes être ses désirs, mais il reste ardu de motiver précisément ces dérogations aux modalités habituelles de représentation<sup>681</sup>. Tout au plus peut-on penser qu'il espérait attirer à lui le capital symbolique qu'impliquait l'exhibition aux Pays-Bas de cet art italien nouveau et antique à la fois. On ne peut exclure non plus la possibilité qu'il ait été, comme nombre de ses contemporains, fasciné par les lectures hermétiques des textes sacrés,

---

<sup>677</sup> Jean Hey, dit le Maître de Moulins, *Triptyque de la Vierge en gloire*, 1498, huile sur bois, 159 x 133 cm (panneau central), 159 x 67 cm (chacun des volets), Moulins, cathédrale Notre-Dame (Deldicque 2012, p. 6 ; Lorentz 2018). Les vitraux du XV<sup>e</sup> siècle de la collégiale constituaient déjà une célébration de l'Immaculée Conception (Lagabrielle 2021).

<sup>678</sup> « Une encyclopédie visuelle de l'histoire du Salut ou un miroir de la foi chrétienne ». Smeyers 1994, p. 289. Belting 1998, en particulier le chapitre 19, p. 554-615.

<sup>679</sup> Pour les transferts artistiques, cf. notamment Dubois *et alii* 2014.

<sup>680</sup> Florence 2008, cat. n° 8, p. 106-108.

<sup>681</sup> Nous avons été sensibilisé à ces questions par la lecture de Foucault 1969, en particulier par le chapitre IV, v, « Le changement et les transformations », p. 216-231.

ou séduit par les iconographies aux sens obscurs et qu'il ait formulé des demandes volontairement originales<sup>682</sup>.

L'authenticité de ces échanges entre le peintre et son commanditaire pourrait être contestée si elle n'était redoublée et même renforcée dans le portrait de Carondelet que Sebastiano del Piombo réalisa à peu près en même temps. Comme on va le voir, les dialogues entre Nord et Sud s'y lisent aussi très clairement tout en offrant un autre aperçu de l'image que l'archidiacre voulait laisser de lui à la postérité.

---

<sup>682</sup> La *Madone Carondelet* n'atteint cependant pas à la complexité d'un projet inabouti d'*Immaculée Conception* comme celle de Rosso Fiorentino, analysée dans Lora 2012.

## CHAPITRE 5. LE PORTRAIT DE FERRY CARONDELET PAR SEBASTIANO DEL PIOMBO

C'est pendant son séjour romain de 1511-1513 que Ferry Carondelet réalise sa seconde commande d'importance, un portrait unanimement attribué à Sebastiano del Piombo (vers 1485-1547) et conservé actuellement au Musée national Thyssen-Bornemisza à Madrid<sup>683</sup>. Contrairement à de nombreux portraits de la Renaissance, l'identification du commanditaire n'a jamais posé aucun problème. L'archidiacre porte à son auriculaire droit un anneau marqué minutieusement aux armes familiales et sa tête masque en partie sa devise personnelle, « *nosce oportunitatem* », inscrite au fond du portrait dans la frise sous le fronton qui couronne une porte. Au centre du tympan sont peintes, de manière très discrète, les armes de Carondelet. Mais c'est surtout la lettre qu'il tient à la main qui indique sans ambages son identité et son rôle d'envoyé impérial à Rome. Le portrait étale avec pompe la dignité associée à sa charge, par le riche tapis posé sur la table, par l'opulente fourrure de lynx, par la somptuosité du cadre architectural formé par un portique d'ordre corinthien et par les deux hommes qui encadrent Carondelet dans des attitudes révérencieuses, un secrétaire et un maître des postes. Le portique où se déroule la scène de travail ainsi formée s'ouvre sur un paysage de fin d'après-midi aux allures vénitiennes.

### 5.1. HISTORIOGRAPHIE ET CONTEXTE DE LA COMMANDE

Cette œuvre très célèbre a connu une grande fortune critique principalement à cause de son attribution précoce à Raphaël. Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les premiers portraits romains de Sebastiano del Piombo ont en effet été donnés à son éminent rival : le *Portrait de jeune homme* du musée de Budapest, les *Portraits de jeune fille* des Offices et de la Gemäldegalerie de Berlin et le *Cardinal Del Monte* de la National Gallery of Ireland de Dublin, avec le *Carondelet* de Madrid<sup>684</sup>. C'était déjà probablement le cas après la mort de Ferry Carondelet, lorsque son portrait se trouvait dans les anciens Pays-Bas, même si on ignore pour l'instant à qui il appartenait alors. Une note manuscrite du XVIII<sup>e</sup> siècle propose qu'il ait pu être le bien

---

<sup>683</sup> Cf. la notice du portrait annexe 5, cat. n° 5.

<sup>684</sup> *Portrait de jeune homme*, vers 1512-1514, huile sur bois, 115 x 94 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1384 ; *Portrait de jeune fille (dite La Fornarina)*, vers 1512, huile sur bois, 68 x 55 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n. 1143 ; *Portrait de jeune fille (dite Dorotea)*, vers 1512-1513, huile sur bois, 78 x 61 cm, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 259 ; *Portrait du cardinal Antonio Ciochi Del Monte*, vers 1512-1515, huile sur bois transposée sur toile, 88 x 69 cm, Dublin, National Gallery of Ireland, inv. NGI.783. Pour ces portraits, cf. Rome et Berlin 2008, cat. n° 26, 21, 22, 27, p. 142-147, 154-157. Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le portrait des Offices entre dans les collections des Médicis comme un Raphaël (Hirst 1981, p. 90).

de Georges Carondelet († 1633), arrière-petit-fils de Ferry, gouverneur de Bouchain et comte de Noyelles, qui se fait arrêter en 1633 et se voit confisquer ses biens<sup>685</sup>.

Mais cette hypothèse ancienne n'est pas satisfaisante car le portrait n'appartenait plus à la famille Carondelet au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Précieux objet de convoitise, il est probablement passé de mains en mains dès la fin du siècle précédent. On l'apprend par la correspondance du comte d'Arundel Thomas Howard (1585-1646), qui voit le tableau chez un marchand d'Anvers en 1611, « *in a merchant's House in Antwerp* »<sup>686</sup>. Il s'agit peut-être de ce « Lermans » nommé dans une lettre plus tardive<sup>687</sup>. Sept ans plus tard, en 1618, il se trouve chez le Maître des Postes de Bruxelles, qui n'est pas nommé, mais qui peut être identifié à Lamoral de Taxis (1557-1624)<sup>688</sup>. Ce dernier prétend qu'il tenait ce tableau des héritiers de Carondelet. Il y est vu par le commis d'Arundel, qui désire l'acquérir pour sa collection, quoique le propriétaire ne veuille pas vendre ce « *jewell of great price* ». Le testament d'Arundel déclare qu'il dut attendre six ans avant de pouvoir l'acheter, depuis la première fois qu'il le vit. Le portrait est donc vendu selon toute vraisemblance à Arundel vers 1617-1618<sup>689</sup>. Comme tout collectionneur passionné de ce temps, le comte cherchait à acheter des Raphaël pour sa galerie londonienne<sup>690</sup>. C'est là que le vit Joachim Sandrart (1606-1688) car il signale quelques portraits par Raphaël – l'inventaire ne mentionne que trois portraits de Raphaël<sup>691</sup>. En 1655, à la mort d'Alathea Howard, comtesse d'Arundel, il se trouvait toujours dans la collection déplacée à Amsterdam, lorsqu'un inventaire partiel en fut dressé. Il est alors noté comme un des meilleurs tableaux de Raphaël, figurant l'archidiacre de Besançon avec son secrétaire Guicciardino et une autre tête<sup>692</sup>.

Après la dispersion de la collection Arundel, les États généraux de Hollande ont acheté le portrait de Ferry Carondelet pour l'offrir, toujours comme un Raphaël, à Henri Bennet (1618-1685), premier comte d'Arlington, peut-être à l'occasion de son mariage avec Élisabeth de Nassau-Beverweert en mars 1665<sup>693</sup>. Il est admiré, le 16 novembre 1676, dans la demeure de Lord Arlinton par John Evelyn (1620-1706), qui en parle clairement comme d'un Raphaël : « *[Lord Chamberlain] showed us amongst others that incomparable piece of Raphael's, being a Minister of state dictating to Guicciardini, the earnestness of whose face looking up in expectation of what he was next to write, is so to the life, and so natural, as I esteem it one of*

---

<sup>685</sup> ADN, E 62. Sur le comte de Noyelles, cf. Précis généalogique 1784\*, p. 81-82.

<sup>686</sup> Lettre citée par Howarth 2002, p. 70.

<sup>687</sup> Bruxelles, 22 septembre 1618, lettre de William Trumbull à Thomas Howard (Hervey 1921, p. 144).

<sup>688</sup> *Ibidem*. Ni Hervey ni Howarth ne nomment Taxis.

<sup>689</sup> Howarth 2006, p. 18.

<sup>690</sup> Il possédait en outre une grande quantité de portraits de Hans Holbein et la majorité des œuvres d'Adam Elsheimer. Arundel est l'un des principaux collectionneurs anglais du début du XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>691</sup> Hervey 1921, p. 256.

<sup>692</sup> Cité par Garas 1953, p. 140, la seule de la bibliographie sur le portrait à mentionner la collection Arundel et cet inventaire. Pour l'inventaire complet, mais réorganisé et traduit de l'italien à l'anglais, cf. Hervey 1921, p. 473-500, mention du portrait p. 486. On note au passage que c'est donc anciennement que la tradition s'était établie d'affirmer, de manière tout à fait fantaisiste, que Francesco Guicciardini (1483-1540) avait accompagné Carondelet dans son séjour italien.

<sup>693</sup> La bibliographie rappelle constamment le cadeau du portrait, sans jamais resituer son contexte et sa cause. Peut-être s'agit-il d'une simple légende familiale, documentée au moins depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle (ADN, E 62).

*the choicest pieces of that admirable artist* »<sup>694</sup>. Le portrait de Carondelet passe aux héritiers de Lord Arlington, les ducs de Grafton. C'est le 10<sup>e</sup> comte qui vend le tableau au baron Heinrich Thyssen (1875-1947) en 1934. Ce dernier l'accroche dans sa riche collection de tableaux de la villa Favorita à Lugano<sup>695</sup>. Après la cession en 1993 à l'État espagnol, par le fils du baron, d'une partie de ses collections, le portrait rejoint le Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid, où il se trouve actuellement.

Ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que l'on émet des doutes sur la paternité de l'œuvre<sup>696</sup>. Il semble que ce soit en 1894 que Costanza J. Ffoulkes, une disciple de Giovanni Morelli, démontre que ce portrait ne revient pas à l'Urbinate, mais à Sebastiano del Piombo<sup>697</sup>. Dès lors, son attribution a toujours été suivie<sup>698</sup>. Le portrait, très admiré dans l'Europe d'Ancien Régime, est vu depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comme une œuvre plutôt confuse et décorative, voire décevante<sup>699</sup>. La première étude réellement intéressante qui lui est consacrée est celle de Michael Hirst dans sa monographie sur Sebastiano del Piombo de 1981, qui, en à peine une page et demie, pose les bases des futures orientations de la recherche autour de ce tableau et restitue son identité au modèle<sup>700</sup>. Il détaille l'arrière-plan vénitien de ce portrait, explique en quoi l'idéalisation abstraite du modèle ne doit rien à Raphaël et au surplus comment la culture néerlandaise du commanditaire a orienté de manière déterminante sa construction. Sa perception de la mise en scène de Carondelet comme orateur impérial et la pompe associée à ce poste est très nette et a été largement développée par la suite par Costanza Barbieri, qui analyse la modernité de ce qui serait un portrait de l'âme du modèle, qu'elle appelle le « *ritratto virtuoso* »<sup>701</sup>. Roberto Bartolini a quant à lui fait le rapprochement entre la visite de Ferry Carondelet à la villa Farnésine autour de novembre

---

<sup>694</sup> « [Lord Chamberlain] nous montra entre autres cette incomparable pièce de Raphaël, un ministre d'État dictant à Guicciardini. Ce dernier, au visage sérieux, levé dans l'attente de ce qu'il doit écrire, est si vivant et naturel que je l'estime être une des meilleures œuvres de cet admirable artiste », notre traduction (Evelyn 1908\*, p. 306). Plusieurs auteurs de la bibliographie de ce portrait rappellent la visite d'Evelyn et rapportent cette citation, de manière plus ou moins complète.

<sup>695</sup> Hendy 1964, p. 98 ; Volpe et Lucco 1980, p. 102.

<sup>696</sup> Crowe et Cavalcaselle 1885, p. 474, avaient déjà retiré cette œuvre au catalogue de Raphaël, y voyant la production d'un artiste du Nord de l'Italie. Lübke 1891, p. 130, doutait aussi fortement de l'attribution au maître d'Urbino.

<sup>697</sup> Ffoulkes 1894. L'auteure insiste sur la qualité vénitienne du paysage, qui avait déjà été remarquée par Passavant 1860, p. 357.

<sup>698</sup> Sauf, notablement, par Garas 1953. L'autrice revient sur son opinion, sans le dire explicitement, dans Garas 1970, p. 265-266, où elle propose de voir un autoportrait de Sebastiano dans le maître de poste.

<sup>699</sup> Passavant 1860, p. 357 (l'auteur doute déjà que le tableau soit entièrement de Raphaël, il pense que « l'exécution pourtant ne répond pas à la belle expression de [la tête de Carondelet], et le reste du tableau n'est pas traité avec la même adresse ; on y trouve même une certaine roideur ») ; Dussler 1942, p. 37 (l'auteur n'a que des mots durs pour cette œuvre, très inférieure selon lui aux peintures tardives de Sebastiano) ; Pallucchini 1944, p. 39-41 (« L'inspiration dans son ensemble est éclatée en une pluralité d'éléments qui demeurent fragmentaires », traduction de l'auteur).

<sup>700</sup> Hirst 1981, p. 98-99. L'archidiacre de Besançon était encore souvent qualifié de cardinal, appelé « Ferri Carondolet » ou « Carandolet », lorsqu'il n'était pas tout simplement confondu avec son frère Jean.

<sup>701</sup> Barbieri 2008a, p. 186-195, repris dans Barbieri 2012, p. 45-53.

1512 (annexe 4, lettre n° 19) et la commande à Sebastiano del Piombo<sup>702</sup>. Ces études sont les seules sérieuses menées sur ce portrait et, malgré les bonnes intuitions de Hirst et l'excellent article de Barbieri, on est surpris de constater qu'il a été si peu considéré par les chercheurs.

Les auteurs ont également montré la nouveauté de ce portrait dans la Rome de Jules II et signalé les nombreuses copies et variantes qu'il a suscitées dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Hirst est le premier à supposer que Raphaël lui-même n'est pas resté indifférent à l'invention de son rival vénitien, comme le montrerait le portrait de *Tommaso Inghirami* (fig. 61)<sup>703</sup>. Il est aussi plausible, selon lui, que le *Carondelet* ait servi à Raphaël pour la composition de son *Léon X*<sup>704</sup>. Si ces propositions restent relativement marginales, les auteurs s'accordent sur le fait que le *Portrait de Georges d'Armagnac* de Titien serait dérivé du portrait de Sebastiano del Piombo, qui aurait pu montrer ses dessins au maître lors de son séjour vénitien de 1528<sup>705</sup>. La composition, l'importance des lettres, la présence attentive et soumise du secrétaire, identifié à Guillaume Philandrier, rappellent fortement notre portrait. Ces deux œuvres, conservées en Angleterre depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, ont été copiées littéralement à plusieurs reprises, mais elles ont surtout offert un code de représentation aux hommes d'État anglais des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>706</sup>. La collection d'Arundel était célèbre et visitée par les artistes, ce qui expliquerait les copies et variantes du début de cette époque. Autour de 1630, on rencontre le portrait suspendu aux murs de l'*Atelier d'Apelle* de Guillaume van Haecht, entouré de chefs-d'œuvre de Titien, Corrège et Metsys (fig. 62)<sup>707</sup>. Certains auteurs ont aussi formulé l'hypothèse qu'il aurait pu servir de modèle à Rubens pour son portrait de groupe dit des *Quatre philosophes*, peint vers 1611-1612<sup>708</sup>. D'autres copies nordiques mal datées détournent ce portrait en faisant de Carondelet un érudit ou un humaniste, entouré de lettres et de divers objets<sup>709</sup>. Pierre Curie rappelle enfin que le portrait de Sebastiano, encore très apprécié au XVIII<sup>e</sup> siècle comme un Raphaël, a eu une postérité en gravures<sup>710</sup>.

---

<sup>702</sup> Bartalini 1992, p. 19-20, repris dans Bartalini 1996, p. 65-67.

<sup>703</sup> Raphaël, *Portrait de Tommaso Inghirami*, vers 1511-1512, huile sur bois, 91 x 62 cm, Florence, Palais Pitti, inv. 1912, n° 171 (Hirst 1981, p. 98 ; Hochmann 2004, p. 181-183, 187).

<sup>704</sup> Raphaël, *Portrait de Léon X avec les cardinaux Jules de Médicis et Luigi de' Rossi*, 1518, huile sur bois, 155,2 x 118,9 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 1912, n° 40 (Henry et Joannides 2012, p. 65-66).

<sup>705</sup> Titien, *Portrait du cardinal Georges d'Armagnac avec un secrétaire (Guillaume Philandrier ?)*, vers 1540, huile sur toile, 104 x 114 cm, Alnwick, Alnwick Castle. Jaffé 1966 est le premier à avoir montré ces similitudes frappantes, tout en soulignant la relation très différente des modèles entre eux. Cf. aussi Ramsden 1983 ; Biow 2002, p. 58-61 ; Dorn 2017, p. 64-78.

<sup>706</sup> Anonyme, vers 1670-1700, huile sur toile, 142 x 105 cm, Dunham Massey (comté de Cheshire), inv. 932349 ; Anonyme, *Portrait d'homme*, XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 122 x 101 cm, Calke, Calke Abbey (Derbyshire), inv. 290270 (Volpe et Lucco 1980, p. 103). Pour les portraits qui s'en inspirent, cf. notamment Antoon van Dyck, *Portrait de Thomas Wentworth, comte de Strafford, avec Sir Philip Mainwaring*, 1639-1640, 123,2 x 139,7 cm, Trustees of the Countess Fitzwilliam's Chattels Settlement and Lady Juliet Tedgell. Cf. Solana 2017 avec d'autres exemples, de même que Jaffé 1966 (qui cite aussi plusieurs copies du portrait de Titien).

<sup>707</sup> Guillaume van Haecht, *L'atelier d'Apelle*, vers 1630, huile sur bois, 104,9 x 148,7 cm, La Haye, Mauritshuis, inv. 266 (Speth-Holterhoff 1957, p. 104-107).

<sup>708</sup> Rubens, *Les quatre philosophes*, vers 1611-1612, huile sur toile, 164 x 139 cm, Florence, Palais Pitti, inv. 1912, n° 85 (Hirst 1981, p. 98 ; Rome et Berlin 2008, cat. n° 18, p. 136 ; Solana 2017).

<sup>709</sup> Copies signalées à Venise et en Suisse par Volpe et Lucco 1980, p. 103 et repris par Curie 1991, p. 222.

<sup>710</sup> Curie 1991, p. 222-224.

Les copies plus ou moins exactes ont fait supposer que le portrait de Ferry Carondelet aurait été découpé sur ses bordures à une date assez tardive<sup>711</sup>. En effet, les copies ont de plus larges compositions que le tableau madrilène et de nombreuses variantes et additions. La copie assez fidèle de Dunham Massey (UK, fig. 63) a des bords droit, inférieur et supérieur plus larges que le portrait madrilène, et le secrétaire de droite est figuré en entier, alors qu'il est coupé au niveau de l'oreille gauche dans l'original. En outre, dans la partie inférieure, apparaissent les franges du tapis oriental qui couvre la table à laquelle est accoudé le modèle. D'une manière assez semblable, le secrétaire est aussi entier dans la copie de Calke Abbey (UK, fig. 64) et le bureau, également élargi, est parsemé de nombreux accessoires, comme dans une autre parodie perdue éditée par Volpe en 1980. Dans ces deux derniers cas, le paysage est simplement occulté par une colonne, sans doute par commodité pour le peintre. Toutefois, ces copies et variantes ne sont en aucun cas fidèles à l'original et cela se voit au peu d'imagination avec lequel les épigones ont retravaillé l'œuvre : c'est particulièrement visible dans le portrait de Dunham Massey, car non seulement les proportions de l'architecture et des personnages changent, mais jamais le peintre vénitien n'aurait ainsi laissé apparaître une disgracieuse architrave sur le haut du portrait, pas plus qu'une lamentable répétition des maisons et des arbres du paysage de droite, preuve s'il en fallait du manque d'habileté du tardif imitateur. Par ailleurs, les copies de La Haye (fig. 62) et celle de Besançon (fig. 65) ne montrent pas de différences significatives avec l'original de Madrid<sup>712</sup>. Le tableau du Mauritshuis est d'ailleurs de 1630 et la copie de Dunham Massey, pour autant qu'elle soit bien datée, serait de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. On voit que les dates ne correspondent pas à celle, supposée, de la modification de l'original, auquel la copie a simplement désiré donner davantage de pompe. Enfin, le tableau madrilène a bien conservé ses bords d'origine, car la préparation de fond ne montre pas de découpe tardive<sup>713</sup>.

D'après ce que l'on sait de ce portrait, le contexte et la date de la commande peuvent encore être précisés à partir du parcours politique de Carondelet. Par ailleurs, si la recherche récente a bien noté les connivences de ce portrait avec l'art des anciens Pays-Bas, c'est sans les approfondir, ni cerner les attentes du commanditaire et son rôle dans la conception de l'image définitive. Les lignes qui suivent s'appliquent à comprendre le transfert culturel à l'œuvre dans ce portrait et tentent de montrer qu'il concrétise les attentes d'un commanditaire nordique qui souhaitait étonner ses contemporains néerlandais.

À l'instar de sa commande au couvent florentin, il est manifeste que Carondelet a cherché pour son portrait à employer le meilleur des peintres de la Ville éternelle. Avait-il déjà fait peindre ses traits aux Pays-Bas, avait-il déjà une expérience de la relation avec un

---

<sup>711</sup> Volpe et Lucco 1980, p. 103 ; Curie 1991, p. 222.

<sup>712</sup> Anonyme, *Portrait de Ferry Carondelet*, XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 111 x 91 cm, Besançon, Musée du Temps, inv. 1955.14.1.

<sup>713</sup> Washington et Vienne 2006, cat. n° 55, p. 274, note 4.

portraitiste ? On l'ignore, mais au vu du résultat, il est évident qu'il était à la recherche d'un virtuose du genre.

Le maître incontesté du portrait à Rome était alors Raphaël. S'adresser à lui n'aurait pas manqué de sens, étant donné les rapports de sa peinture avec celle de Fra Bartolomeo. Le peintre urbinat cependant, surchargé de travail, ne réalisait de portraits que, d'un côté, pour le pape et les cardinaux ou, d'un autre côté, des proches et des amis<sup>714</sup>. Seule une grande proximité avec Jules II ou Léon X aurait pu permettre à l'envoyé impérial de jouir des services de Raphaël, ce qui ne paraît pas avoir été le cas<sup>715</sup>. Par ailleurs, le prix exorbitant de ses tableaux l'aurait assurément conduit à renoncer<sup>716</sup>.

Sebastiano del Piombo peint le portrait de Ferry Carondelet alors qu'il est un nouveau venu à Rome, et en même temps un connaisseur de l'art de Raphaël. C'est le riche banquier papal Agostino Chigi (1466-1520) qui fait venir dans cette ville, en août 1511, le peintre vénitien Sebastiano Luciani, que l'on n'appela que bien plus tard « del Piombo »<sup>717</sup>. L'artiste travaille aux fresques de la villa Farnésine, propriété de Chigi<sup>718</sup>. Ce dernier la fait construire par Baldassarre Peruzzi (1481-1537) et décorer par Raphaël, Del Piombo et Sodoma<sup>719</sup>. Sebastiano y réalise, dans la loge de Galatée, huit lunettes sur des thèmes tirés d'Ovide et un grand *Polyphème* contigu à la *Galatée* de Raphaël<sup>720</sup>. Après cela, il ne travaille plus pour Chigi. Il semblerait que le mécène ait été déçu du résultat, imputable à un manque d'expérience du Vénitien pour un tel travail à fresque et sur des surfaces peu commodes à remplir<sup>721</sup>. Il est ainsi très possible que, dès le début de l'année 1512, Sebastiano ait perdu son principal et peut-être unique mécène.

On ne sait dans quel contexte exact Carondelet rencontra Chigi, quand et comment il put visiter la villa Farnésine. La lettre n° 19 envoyée à Marguerite d'Autriche date de novembre 1512, mais Carondelet a pu voir la demeure déjà des mois auparavant<sup>722</sup>. Toujours est-il qu'il s'agit du seul monument romain explicitement cité pour ses qualités artistiques dans la correspondance de l'orateur impérial et qu'elle dut l'impressionner vivement. Dans sa recherche d'œuvres d'art et de commande artistique, la villa suburbaine du banquier représentait une des principales avancées de ces années-là et dut permettre à Carondelet, dans

---

<sup>714</sup> Henry et Joannides 2012, p. 63-68.

<sup>715</sup> Gardner von Teuffel 1987, p. 3.

<sup>716</sup> Nelson et Zeckhauser 2018.

<sup>717</sup> La fortune d'Agostino Chigi résidait dans l'exploitation et le commerce de l'alun, et notamment des mines de Tolfa, qui appartenaient au Saint-Siège. Il s'agissait de l'un des hommes les plus riches de son temps et les anecdotes courant sur des festins dispendieux sont légion (Delumeau 1962, p. 103-106 ; Ferrigno 2018, p. 22-28).

<sup>718</sup> Sur la villa Farnésine, cf. Frommel 1973, t. 2, p. 149-174 ; Rowland 1986, p. 683-694 ; Frommel 2014 ; Ferrigno 2018, *passim*.

<sup>719</sup> Ferrigno 2018, p. 34-43.

<sup>720</sup> Rome et Berlin 2008, cat. n° 16, p. 130-134. La chronologie exacte des travaux de Sebastiano à la villa Farnésine n'est pas fixée avec certitude et il a peut-être commencé par le *Polyphème*.

<sup>721</sup> La bibliographie sur le sujet est pléthorique. Signalons Frommel 2014, p. 186-188.

<sup>722</sup> Le pape vient constater en personne l'avancement des travaux de la Farnésine (sans précision de la date) et s'y rend encore souvent ensuite. Carondelet aurait pu l'accompagner avec la cour en ces occasions (Gilbert 1980, p. 84-85 ; Frommel 2014, p. 49). Cf. annexe 4, n° 48 pour la lettre n° 19.



un premier temps, de connaître les protagonistes de la scène artistique romaine. On peut raisonnablement penser qu'il la visita au cours de 1512 et qu'il put voir les fresques de Sebastiano achevées, et peut-être celles de Raphaël.

Bartalini affirme que le peintre vénitien reçut ses premières commandes romaines de proches de Chigi. Si les exemples qu'il cite sont vrais pour celles de Giovanni Botonti, Cornelio Benigno et Filippo Sergardi, rien n'indique que c'était également le cas de Carondelet : on n'a aucun indice suggérant que Chigi et lui se soient connus intimement, ni même qu'ils aient été liés<sup>723</sup>. Certes, Carondelet parle de lui à Marguerite d'Autriche, mais sa lettre ne prend pas parti en sa faveur, comme on pourrait s'y attendre de la part d'une relation importante ou d'un ami. Il sous-entend aussi que, pour obtenir des informations, il n'est pas allé trouver le principal intéressé, indication, si elle n'est pas mensongère, qu'il ne le connaissait pas personnellement. Toutefois, pour plusieurs raisons, Carondelet devait forcément s'intéresser à ce personnage. Tout d'abord pour être un homme éminent de la cour papale et pour son rôle de mécène – auquel l'archidiacre bisontin n'est manifestement pas resté indifférent – mais aussi parce qu'il était indirectement impliqué dans la conclusion du traité de Cambrai. Inversement, Chigi avait de gros intérêts dans le domaine néerlandais, gros consommateur d'aluns. Le monopole papal, bravé de temps à autres, était une affaire cruciale pour lui. Il devait donc choyer tout particulièrement l'agent commis de la gouvernante. En tant que correspondant politique, Carondelet s'est renseigné sur la question pour Marguerite, bien qu'on n'en ait conservé nulle trace dans ses lettres.

Mais dans l'état actuel de nos connaissances, l'hypothèse de Bartalini a pour elle la vraisemblance car les artistes et les commanditaires se rencontraient sur le terrain des relations que les uns entretenaient avec les autres<sup>724</sup>. Pour connaître Sebastiano et entrer en contact avec lui – à moins que ça n'ait été l'inverse – il faut supposer que Carondelet a fait appel à son réseau. Il est tout aussi envisageable que le procureur impérial ait pensé à l'artiste vénitien lorsqu'il décida de se faire peindre, ayant vu quelques semaines ou quelques mois auparavant ses fresques à la Farnésine. Cela d'autant plus que le peintre était très réputé comme portraitiste, comme nous l'apprend Vasari, bien qu'aucun portrait de l'artiste ne nous soit parvenu de sa période vénitienne<sup>725</sup>. On doit donc croire que Sebastiano tenta de se placer sur la scène romaine comme un des meilleurs portraitistes, le rival de Raphaël. L'un des premiers du genre qu'il aurait réalisés à Rome serait le *Portrait de femme* des Offices, dont le modèle a été identifié à la future femme de Chigi, Francesca Ordeaschi<sup>726</sup>.

Pour expliquer la genèse de notre portrait, on peut aussi arguer de la correspondance certaine qui existait entre les situations de Carondelet et de Sebastiano dans leurs sphères sociales respectives. Cela se lit distinctement dans ses lettres, Carondelet désirait s'imposer

---

<sup>723</sup> Bartalini 1992, p. 19.

<sup>724</sup> O'Malley 2013, p. 75-93. C'est aussi avec les autres artistes qu'il a employés (cf. ici-même, p. 148) que Chigi a joué un tel rôle d'intermédiaire (Ferrigno 2018, p. 34-43).

<sup>725</sup> Vasari 1568\*, t. 7, p. 208. Il le loue aussi comme excellent portraitiste pendant sa période romaine (*ibidem*, p. 213-214).

<sup>726</sup> Bartalini 1992, p. 20 ; Rome et Berlin 2008, cat. n° 21, p. 142.

auprès de Marguerite d'Autriche comme un conseiller et un envoyé précieux et pensait sans aucun doute briguer un poste d'ambassadeur semblable à celui de l'évêque de Gurk, Matthäus Lang. Sebastiano de son côté, après le semi-échec de la Farnésine, ambitionnait de s'imposer comme peintre de l'élite romaine, ce à quoi il parvint très bien après la mort de Raphaël. Ni laissés-pour-compte sans appuis, ni étoiles au firmament de leurs champs respectifs, les deux hommes se retrouvaient dans des situations intermédiaires et étaient animés du désir de monter les échelons de leurs sphères sociales respectives. La splendeur recherchée et le caractère novateur du portrait madrilène apparaissent de ce point de vue comme la synthèse de leurs aspirations à une grandeur que ni l'un ni l'autre n'avait alors atteinte. On pourrait invoquer, pour parler comme Pierre Bourdieu, de l'homologie de leurs positions dans les champs politique et culturel pour justifier le contenu formel et esthétique de l'œuvre, véritable plaidoyer destiné en partie à des publics autres que le commanditaire déclaré : cardinaux et banquiers, riches mécènes pour le peintre ; souverains et puissants hommes d'administration, de droit et de diplomatie pour l'orateur impérial<sup>727</sup>. La réussite de ce portrait doit donc être imputée tant au peintre qu'au commanditaire, chacun cherchant à émettre un signal puissant, chacun apportant à Rome une culture propre, nordique et vénitienne.

La commande et la réalisation du portrait ont été définies par les chercheurs d'une manière assez simple, entre le printemps 1512 et mai 1513, mais plus précisément à l'automne 1512, étant donné la date à laquelle Ferry Carondelet parle de la villa Farnésine à Marguerite d'Autriche<sup>728</sup>. Mais ici, nous la daterons plutôt du printemps 1512. Cette proposition d'une nouvelle date, décalée de quelques mois de celle communément admise, est rendue nécessaire par certains arguments issus de la correspondance de l'archidiacre.

Le portrait madrilène fixe l'effigie d'un homme puissant, sollicité et entouré. Il date de toute évidence d'une période où l'archidiacre compte encore faire profiter Maximilien et sa fille de ses services. S'il est vrai que l'image propose l'idée que Carondelet se faisait de lui, s'il est bien un portrait de l'âme du modèle comme le veut Barbieri, alors il ne peut avoir été peint lorsque l'archidiacre s'était résolu à consacrer la fin de ses jours au service de Dieu. C'est plus précisément entre mars et juin 1512 (lettres n° 14-17) que ses demandes de rappel se font plus pressantes. Certes, depuis mai 1511 (lettres n° 7 et 9), Ferry prétendait ne plus pouvoir être d'aucun secours à l'archiduchesse, mais le ton change d'une manière telle qu'un revirement dans l'esprit de Carondelet s'est nécessairement produit, au point qu'à partir de mai 1512, il laisse entendre à la gouvernante qu'il recevrait volontiers son congé d'elle et de l'empereur (annexes 4, lettre n° 16). Les dernières lettres se plient volontiers à ce que lui demande Marguerite, mais elles ne contiennent plus les conseils, initiatives et observations personnelles dont il émaillait les précédentes, comme lorsqu'il proposait à l'archiduchesse, en

---

<sup>727</sup> Bourdieu 1998, p. 268-279 et 334-339.

<sup>728</sup> Bartalini 1992, p. 19-20 ; Barbieri 2008a, p. 187-188. Cette dernière se trompe légèrement en parlant du retour aux Pays-Bas de Ferry en novembre 1513. Elle aurait dû parler du mois de mai, à la suite de Castan, mais en réalité, il s'agit du mois de février (cf. en annexe 2 la biographie de Ferry).

octobre et décembre 1511, d'excommunier le duc de Gueldre (lettres n° 12 et 13)<sup>729</sup>. Sans doute à ce moment est-il déjà lassé de sa mission et désire-t-il se préparer un avenir différent. Il s'agit aussi du moment où il commence à s'intéresser de près à ses bénéfiques ecclésiastiques, l'abbaye de Montbenoît d'abord et la prévôté de Furnes ensuite.

La preuve que ces menaces n'étaient pas vaines est que, dans sa dernière lettre, l'archidiacre annonce à la gouvernante des Pays-Bas qu'il a obtenu son congé de l'empereur après « [avoir] tant fait ». On peut légitimement penser qu'à la fin du printemps il commença à presser Maximilien de lui octroyer son renvoi à Malines et que la réponse tant désirée mit quelques semaines ou quelques mois à parvenir. On imagine mal comment il aurait pu commander le portrait à partir de ce moment – la fin du printemps –, sachant qu'il pouvait partir d'un instant à l'autre et qu'il courait le risque de voir le portrait rester inachevé. La seule raison qu'il invoque pour être demeuré encore presque six mois après août est l'attente de la venue de Matthäus Lang – attente certainement plus longue qu'escomptée.

Ces raisons invitent à penser que Sebastiano se mit à la tâche au plus tard au printemps, en tout cas pas après l'été 1512. Il est manifeste que Carondelet ne se serait pas fait portraiturer en puissant ambassadeur à une époque où il avait peut-être déjà résolu de finir ses jours paisiblement dans une abbaye. Il est davantage plausible d'émettre l'hypothèse qu'une œuvre pareille, par son éloquence et par sa beauté, était censée être placée au chef d'une brillante carrière et que sa conception aurait été déplacée, voire d'un effet ironique, si Carondelet avait pensé ramener l'œuvre aux Pays-Bas en ayant déjà renoncé à tous ses brillants projets.

Ajoutons enfin un dernier argument à l'avancement de la date. La mère de Ferry Carondelet, Marguerite de Chassey, meurt le 25 mai 1511<sup>730</sup>. Il paraît bien amère de ne pouvoir se trouver aux Pays-Bas pour régler toutes les affaires ayant trait à la succession. Mais il est certain que le décès de sa mère dut lui apporter une somme d'argent pouvant lui faire attendre sa pension pour vivre à la cour papale et peut-être aussi pour payer son retable florentin et son portrait romain. Cet élément pourrait aussi justifier une date de la confection du portrait au début de 1512, mais il n'apparaît ici que comme un biais de confirmation et ne mérite d'être considéré qu'à titre indicatif.

## 5.2. TRANSFERTS ARTISTIQUES : DIALOGUES ENTRE NORD ET SUD

Certains auteurs ont remarqué, plus que d'autres, les racines nordiques du portrait de Madrid. Michael Hirst affirme que « *the complexity of the Thyssen painting may have been the result of an exceptional circumstance: the encounter of northern sitter and southern*

---

<sup>729</sup> Charles d'Egmont (1467-1538), duc de Gueldre, dut faire face aux prétentions de Charles Quint qui désirait annexer son duché aux Pays-Bas. En représailles, le duc, aidé par François I<sup>er</sup>, mena une lutte sans relâche contre l'empereur. Toute la régence de Marguerite d'Autriche fut marquée par ce conflit (Beelaerts van Blokland 1981).

<sup>730</sup> Cette date est inscrite sur son tombeau à Dole avec la précision de l'âge de sa mort, 70 ans.

artist »<sup>731</sup>. Pour résumer, la bibliographie s'accorde à signaler l'importance des détails (lettres, bague, tapis, encrier), qui rappellent les portraits néerlandais du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>732</sup>. Si tout le monde signale l'excellence du paysage vénitien, on n'a pas encore tranché sur l'origine nordique ou vénitienne de ce portrait de groupe<sup>733</sup>. La complexité des transferts culturels à l'œuvre dans ce portrait dépasse ce que les auteurs ont pressenti. Nous devons d'abord tenter d'y distinguer, d'un point de vue formel, ce qui relève des apports nordiques du commanditaire et des apports vénitiens du peintre, mais surtout comment ils ont dialogué entre eux. Notre hypothèse est que ce portrait révèle une authentique culture nordique et l'idée que les commanditaires des anciens Pays-Bas se faisaient de l'art italien.

Le portrait dans un intérieur avec une ouverture vers un paysage n'était inconnu ni de Ferry ni de Sebastiano. Ses origines remontent avec certitude à Petrus Christus (vers 1410/1420 ?–vers 1475) et à Dirk Bouts (vers 1410 ?–1475), qui placent une fenêtre ou de grandes ouvertures derrière leur modèle figuré de trois-quarts<sup>734</sup>. Hans Memling (vers 1430-1494) quant à lui avait déjà eu l'idée de remplacer le mur percé d'une fenêtre par une sorte de loggia à colonnes, modèle repris par Quentin Metsys (1466-1530)<sup>735</sup>. Dans les portraits nordiques, la place des mains est soigneusement réfléchiée par Van Eyck, Van der Weyden et Memling. Elles sont généralement posées sur le bord du cadre ou sur une sorte de parapet parallèle au bord inférieur du cadre. Ces portraits accentuent le caractère illusionniste de l'image et donnent la sensation de la présence physique du modèle.

Ces éléments (paysage, colonnes, parapet) sont combinés dans le *Portrait de jeune homme* de Memling (fig. 66), où le modèle est placé davantage dans une sorte de loggia que dans une pièce ouverte<sup>736</sup>. Ce portrait est arrivé dans la Péninsule dès les années 1480 au moins, ce qui laisse entendre que le modèle en était issu, comme nombre de ses autres commanditaires. D'ailleurs, plusieurs de ses œuvres, au même titre que celles de Van Eyck ou de Van der Goes, avaient atteint l'Italie de son vivant<sup>737</sup>. Le portrait « *alla Ponentina* » (à la manière occidentale) eut des répercussions retentissantes dans la péninsule, notamment à Florence et à Venise ; il s'agit là d'un cas très bien étudié de transfert artistique<sup>738</sup>. Les

---

<sup>731</sup> « La complexité du portrait Thyssen a dû résulter d'une circonstance exceptionnelle : la rencontre d'un modèle nordique et d'un peintre méridional », Hirst 1981, p. 98. Manuela Mena Marqués s'accorde avec lui dans Madrid 1995, cat. n° 1, p. 83.

<sup>732</sup> Pope-Hennessy 1966, p. 119 ; Washington et Vienne 2006, cat. n° 55, p. 272 ; Barbieri 2008a, p. 189.

<sup>733</sup> L'essentiel des arguments est rappelé par Barbieri 2008a, p. 190-192.

<sup>734</sup> Petrus Christus, *Portrait d'un jeune homme*, vers 1450-60, huile sur bois, 35 x 26 cm, Londres, National Gallery, inv. NG2593 ; Dirk Bouts, *Portrait d'homme (Jan van Winckele ?)*, 1462, huile et tempera sur bois, 31,6 x 20,5 cm, Londres, National Gallery, inv. NG943 (Nuttall 2005, p. 74-75 ; Panofsky 1992, p. 570).

<sup>735</sup> Cf. p. 171.

<sup>736</sup> Hans Memling, *Portrait d'un jeune homme*, vers 1475-1480, huile sur bois, 39,9 x 28,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.112 (Madrid, Bruges et New York 2005, cat. n° 15, p. 165 ; Florence 2008, cat. n° 34, p. 168-169 ; Lane 2009, p. 297-298).

<sup>737</sup> Pour une étude minutieuse de l'insertion des commanditaires italiens, de riches marchands, dans la société des anciens Pays-Bas et notamment à Bruges, cf. Veratelli 2013, p. 41-63.

<sup>738</sup> Dans une bibliographie pléthorique, cf. Nuttall 2004 ; Nuttall 2005 ; Lane 2007 ; Florence 2008 ; Saint-Marin 2013.

nouveautés nordiques mettent parfois du temps avant d'être acceptées et imitées. Ainsi, l'insertion des mains à l'avant du portrait sur le parapet ne devient une quasi-norme qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le paysage seulement au début du XVI<sup>e</sup><sup>739</sup>. Ce portrait, ou un autre proche, a donc dû servir de modèle au *Portrait de jeune homme* du Getty (fig. 67), attribué à l'entourage de Raphaël et daté de 1505, voire à la *Joconde*, tous les deux comportant un paysage aperçu depuis un portique à colonnes<sup>740</sup>.

De son côté, Giorgione (1477-1510) utilise certes le portrait avec fenêtre ouverte, mais n'emploie à aucune occasion la formule de Memling telle quelle. Même le *Portrait de Francesco Maria Della Rovere* s'éloigne considérablement des portraits néerlandais et il est difficile de croire que c'est de Memling que Giorgione tient l'idée de placer des colonnes derrière son modèle<sup>741</sup>. Sebastiano également ne conserve que les grands traits des portraits nordiques représentant un intérieur à fenêtre ouverte avec le modèle à l'avant dans son *Portrait de jeune Romaine (Dorothee)* conservé à la Gemäldegalerie de Berlin, ou dans sa *Salomé (ou Judith)* de la National Gallery de Londres, daté de 1510<sup>742</sup>. Pour le reste, la position du corps, des bras et des mains, ainsi que l'expressivité du modèle, obéissent à des schémas et à une poétique propres à la lagune. Il est clair que les œuvres néerlandaises ne sont pas servilement copiées et le portrait suivait là ses voies originales<sup>743</sup>.

Une des œuvres les plus comparables et les plus proches du portrait de Carondelet serait le présumé *Autoportrait* de Domenico Capriolo (1494-1528), précisément daté de 1512 par la médaille peinte sur le parapet (fig. 68), c'est-à-dire de la même année que le tableau de Sebastiano<sup>744</sup>. Malgré des différences évidentes, comme le buste presque de profil dans le portrait de Capriolo, la composition comporte certains points communs, comme l'architecture aux colonnes s'ouvrant sur un paysage, l'insertion du modèle dans l'œuvre. Il est pourtant probable qu'il n'ait pas pu le connaître, puisqu'il a été peint alors que Del Piombo se trouvait déjà à Rome. Avec ces deux œuvres, il est vraisemblable que les peintres se réfèrent aux mêmes modèles, remontant eux-mêmes aux panneaux néerlandais. D'ailleurs, l'enfilade de colonnes se retrouve dans le *Portrait de Francesco Maria Della Rovere* cité ci-dessus et dans des œuvres de Sebastiano comme le *Jugement de Salomon* et le *Retable de Saint-Jean-*

---

<sup>739</sup> Pope-Hennessy 1966, p. 132-136 (qui attribue avec un peu de condescendance cette évolution du portrait de Giorgione à de « *sophisticated patrons* ») ; Humfrey 2011, p. 50 et 59.

<sup>740</sup> Cercle de Raphaël, *Portrait de jeune homme*, vers 1505, huile sur bois, 67 x 53 cm, Los Angeles, Getty Museum, inv. 78.PB.364 ; Léonard de Vinci, *Portrait de jeune femme, dit La Joconde*, entre 1503 et 1519, huile sur bois, 77 x 53 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 779. Sur les rapports de Raphaël, du *Jeune homme* du Getty et de la *Joconde* à la peinture de Memling, cf. Lane 2007, en particulier p. 184.

<sup>741</sup> Giorgione (attr. incertaine), *Portrait de Francesco Maria Della Rovere*, 1502, huile sur bois transposée sur toile, 73 x 64 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 10 (Anderson 1996, p. 314 ; Londres 2016, cat. n° 8, p. 54-55). Cette dernière référence attribue le portrait à Sebastiano del Piombo, ce qui aurait créé dans son œuvre un précédent avec les colonnes.

<sup>742</sup> Sebastiano del Piombo, *Judith ou Salomé*, 1510, huile sur bois, 55 x 44,5 cm, Londres, National Gallery, inv. NG2493 (Mauro Lucco dans Rome et Berlin 2008, cat. n° 12, p. 120-121 ; Londres 2017, cat. n° 7, p. 102-103). Pour le portrait de Berlin, cf. la note 684.

<sup>743</sup> Humfrey 2011.

<sup>744</sup> Domenico Capriolo, *Portrait d'homme (autoportrait ?)*, 1512, huile sur toile, 117 x 85 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, inv. ГЭ-21 (Ervas 2018, p. 42-45).

*Chrysostome*<sup>745</sup>. Si la colonnade se présente d'une manière absolument identique dans le portrait de Ferry Carondelet, les chapiteaux sont plus étirés en hauteur et ont un aspect plus canonique dû sans aucun doute à l'arrivée du peintre à Rome. Les auteurs ont noté la proximité entre les colonnes du portrait de Madrid et celles du *Jugement de Salomon*<sup>746</sup>.

On peut pour l'instant remarquer que le portrait rapproché de trois-quarts, combinant un intérieur avec paysage, relève d'un schéma nordique que le peintre n'a vraisemblablement pas proposé de lui-même à son commanditaire, ne l'ayant jamais pratiqué ainsi. On ne peut donc exclusivement invoquer, comme le font de nombreux auteurs, sa culture vénitienne pour justifier la composition du portrait, dont l'idée revient bien davantage à Carondelet avec un choix délibéré de sa part de se référer à des œuvres déjà anciennes. Devant satisfaire le désir de son commanditaire, Sebastiano eut l'idée de s'inspirer de modèles connus de lui, qu'ils fussent vénitiens ou nordiques, en tout cas proches de l'*Autoportrait* de Capriolo.

Un autre élément tendrait à montrer que la colonne s'inspirerait davantage de modèles néerlandais. Dans de nombreux tableaux nordiques, notamment dans les Vierges à l'Enfant figurées sous une arcade, les colonnes sont d'un marbre multicolore et brillant<sup>747</sup>. C'est ainsi que Memling les peint, comme dans le portrait du Getty Museum de Los Angeles mentionné ci-dessus, ou Gérard David dans le panneau gauche de sa *Justice de Cambyse* (fig. 69)<sup>748</sup>. À l'inverse, les autres portraits de Sebastiano mettent en scène des colonnes ou pilastres gris et lisses, tout comme Capriolo dans le portrait de l'Ermitage ou Raphaël dans son *Portrait de Léon X*. La colonne ruisselante de veines colorées apparaît davantage dans les grandes fresques italiennes, de Melozzo da Forlì au Vatican, de Raphaël dans la Chambre d'Héliodore, ou de Sebastiano lui-même dans sa fresque de la *Flagellation du Christ*<sup>749</sup>.

Le fait que Sebastiano ait été très au fait du portrait nordique offre un nouvel indice de compréhension de la rencontre des deux hommes. Carondelet a pu se tourner vers le peintre vénitien précisément parce qu'il savait que ce dernier lui offrirait un portrait tel qu'il l'attendait, avec un intérieur et un paysage<sup>750</sup>. Mais alors, que dire de la composition

---

<sup>745</sup> Sebastiano del Piombo, *Le jugement de Salomon*, 1506-1511, huile sur toile, 175 x 289 cm, Kingston Lacy Estate, Dorset (Rome et Berlin 2008, cat. n° 6, p. 102-105 ; Londres 2014 dans la section « Architectural Time » ; Londres 2017, cat. n° 6, p. 100-101) ; *Idem*, *Saint Jean Chrysostome entouré de saints*, 1510-1511, huile sur toile, 200 x 156 cm, Venise, église San Crisostomo (Hirst 1981, p. 1-32 ; Rome et Berlin 2008, cat. n° 7, p. 106-109).

<sup>746</sup> Washington et Vienne 2006, cat. n° 55, p. 273 ; Lillie 2014.

<sup>747</sup> Quentin Metsys, *Vierge à l'Enfant*, vers 1525-1530, huile sur bois, 75 x 63 cm, La Haye, Mauritshuis, inv. 842 (De Bosque 1975, p. 222-224). Sur les imitations de marbre, cf. Dülberg 1990, p. 116-127, qui rappelle les cadres et revers de portraits de Van Eyck rendus en faux marbre sans doute par imitation de l'art italien. Mais ce qu'elle analyse comme une matérialisation de la mémoire ou de la durée éternelle du portrait ne saurait être appliqué ici.

<sup>748</sup> Gérard David, *La justice de Cambyse*, 1498, huile sur bois, 182 x 159 cm (chacun des deux panneaux), Bruges, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0040.I-0041.I (Van Miegroet 1989, p. 143-175, 289-291 ; Bruges 1998, cat. n° 10, p. 84 et *passim*).

<sup>749</sup> Sebastiano del Piombo, *Flagellation du Christ*, 1518, fresque, 515 x 300 cm, Rome, San Pietro in Montorio, chapelle Borgherini. Rapprochement d'Amanda Lillie (Lillie 2014).

<sup>750</sup> Lydia Dorn remarque d'ailleurs que le paysage aux constructions rustiques et à demi écroulées se réfèrent davantage aux paysages nordiques qu'aux bâtiments habituellement peints par Sebastiano, autre indication possible d'un désir explicite du commanditaire (Dorn 2017, p. 70).

définitive, qui traduit un certain embarras de la part du peintre ? Dans tous les portraits précédemment cités, la relation du modèle à la pièce où il se situe et sa distance au parapet est plutôt claire. Ici, ce n'est pas le cas. Quoique les personnages à l'avant-plan fussent se situer sous le portique, les colonnes derrière eux paraissent un peu éloignées dans la profondeur, sans doute dans le but de suggérer un vaste espace. Mais la difficulté de combiner dans une même dimension vraisemblable ces colonnes avec le groupe et le paysage est masquée par le paravent, ou rideau vert, qui paraît suspendu en l'air et forme un angle incompréhensible devant la première colonne. Alors que l'on se trouve dans un portique, ce rideau suggère que la scène à l'avant est en réalité un cabinet de travail, l'angle d'une pièce fermée tendue de tissus somptueux comme le velours ou la soie<sup>751</sup>. Cette zone du portrait, où se combinent différents éléments, a potentiellement posé des problèmes à l'artiste. Il est tout à fait envisageable que la composition de départ proposée par le peintre ait été modifiée : Carondelet et son secrétaire aurait été représentés dans un intérieur avant d'être finalement placés sous une enfilade de colonnes. Leur insertion non prévue expliquerait le rendu peu convaincant de l'espace dans la composition définitive. Un tel déroulement du travail du peintre, que pourrait confirmer ou infirmer une radiographie du panneau, aurait été largement conditionné par le commanditaire. Une telle modification en cours de travail a aussi été constatée pour le Portrait de Léon X par Raphaël. Les cardinaux Jules de Médicis et Luigi de' Rossi n'étaient pas prévus au départ et c'est sans doute à la demande du pape que le peintre a ajouté les deux figures<sup>752</sup>.

Le traitement des objets et des détails, ainsi que le goût de l'illusion du réel, ont déjà été maintes fois commentés dans la bibliographie de la peinture des anciens Pays-Bas. On a écrit tant sur le symbolisme qu'ils portent que sur la manière dont ils contribuent à construire l'image<sup>753</sup>. Comme on l'a noté, la peinture néerlandaise était appréciée des peintres de la péninsule italienne. À Florence notamment, Ghirlandaio, Fra Angelico ou Botticelli ont introduit cet aspect de la peinture de leurs confrères dans leurs œuvres. Dans le portrait de Carondelet, le traitement du premier plan et des habits du modèle relève de la même poésie nordique que la composition<sup>754</sup>. Ici, les lettres sont au nombre de quatre, sur la table, couvertes d'inscriptions que le peintre n'a fait que suggérer. Les deux autres, celles tenues par Ferry et par l'émissaire, sont inscrites, pour celle de Carondelet d'une écriture humaniste, et pour l'autre d'une écriture encore gothique, mais illisible. Un encrier et la plume du secrétaire complètent l'ensemble. Ils composent une sorte de nature morte qui raconte une histoire, celle du procureur envoyé à Rome et qu'occupe quotidiennement sa correspondance. Le courrier arrivant à l'arrière participe en filigrane à ce propos. La table est le « lieu de rencontre » de

---

<sup>751</sup> Campbell 1991, p. 112-114 ; Thornton 1991, p. 70-85. Le vert était alors très apprécié dans les intérieurs.

<sup>752</sup> Henry et Joannides 2012, p. 65. Cf. également la note 704.

<sup>753</sup> Schapiro 1945 (étude séminale) ; Harbison 1984 ; Panofsky 1992 ; Belting 1994 ; Martens 2007, p. 256-259.

<sup>754</sup> Kathke 1997, p. 59-68 pour le Nord des Alpes et p. 69 et suivantes pour l'Italie.

Carondelet et des deux autres personnages<sup>755</sup>. Elle rappelle en particulier deux portraits de Metsys, *Le changeur et sa femme* du Louvre (fig. 70) et le *Portrait d'homme* de la National Gallery d'Édimbourg (fig. 71), déjà signalé par Hirst<sup>756</sup>. Ce dernier, mal daté, est plus ou moins contemporain de celui de Sebastiano. La présence de la lettre, de la plume et de l'encrier posé sur le tableau parallèle au premier plan invitent à une comparaison avec notre œuvre, nous y reviendrons. Les portraits de la péninsule italienne, qu'ils viennent de Florence, Venise ou Rome, où le premier plan est occupé de cette manière par des instruments ou des objets, sont réputés s'appuyer sur des modèles septentrionaux<sup>757</sup>.

On peut immédiatement remarquer la métamorphose du traditionnel parapet en table à l'avant-plan. Il ne s'agit pas d'une absolue nouveauté, puisqu'une table recouverte d'un tapis figure déjà dans le *Portrait de Maarten van Nieuwenhove* de Hans Memling (fig. 72), où un livre de prière est posé<sup>758</sup>. Toutefois, la table, parallèle au bas du portrait, en occupe ici toute la largeur. Des précédents vénitiens existent à cela qui, une nouvelle fois, rappellent les liens artistiques unissant ces parties de l'Europe. Il s'agit notamment du *Portrait de Luca Pacioli avec un élève*, souvent attribué à Jacopo de' Barbari et daté vers 1500 (fig. 73)<sup>759</sup>. La composante *alla Ponentina* de ce tableau reste toutefois si évidente qu'on ne peut le faire passer pour la référence du portrait de Madrid : au contraire, il va puiser aux mêmes sources que lui, tout comme le *Portrait de jeune homme* de Los Angeles précédemment cité<sup>760</sup>.

Les tapis orientaux figurent dans les peintures de la fin du Moyen Âge et du début des temps modernes tant aux Pays-Bas qu'en Italie<sup>761</sup>. Objets de luxe et de prestige, les tapis étaient un signe ostensible de richesse, mais aussi de goût. Ils étaient importés à grand frais de l'actuelle Turquie vers l'Occident, et garnissaient les intérieurs luxueux, non au sol, mais souvent sur des meubles – coffres ou tables<sup>762</sup>. On sait par des inventaires que Marguerite d'Autriche en possédait de nombreux, ce qui n'a rien d'étonnant pour une femme de son rang<sup>763</sup>. Pour des hommes du Nord, un voyage à Venise ou en Italie pouvait être l'occasion de procéder à quelques achats. Le cas du cardinal et archevêque d'York Thomas Wolsey (vers 1471-1530) est bien connu, puisqu'il dépensa de fortes sommes à l'acquisition de ces objets lors de son séjour en Italie. Hans Holbein (vers 1497-1543) représente un autre prélat anglais

---

<sup>755</sup> Solana 2017. L'expression « lieu de rencontre » est de lui.

<sup>756</sup> Quentin Metsys, *Le prêteur (ou changeur) et sa femme*, 1514, huile sur bois, 70 x 67 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 1444 (De Bosque 1975, p. 202-205 ; Silver 1984, p. 211-212 ; Revel 1995 ; Woodall 2014). *Idem*, *Portrait d'homme*, vers 1525, huile sur bois, 80 x 64,5 cm, Édimbourg, National Gallery, inv. NG 2273 (De Bosque 1975, p. 260-261 avec datation vers 1520-1525 ; Hirst 1981, p. 98, note 33 ; Silver 1984, p. 239 avec une datation vers 1526).

<sup>757</sup> Cf. nos notes ci-dessus, *passim*. Sur le *Portrait de Léon X* par Raphaël, cf. Schwager 1970 qui pense à une forte proximité avec le portrait perdu d'Eugène IV par Jean Fouquet.

<sup>758</sup> Hans Memling, *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, 1487, huile sur bois, 52 x 41,5 cm (chacun des deux panneaux), Bruges, Hôpital Saint-Jean, inv. OSJ178.1 (Madrid, Bruges et New York 2005, cat. n° 23, p. 173-174 ; Washington et Anvers 2006, cat. n° 26, p. 178-185 ; Lane 2009, p. 267).

<sup>759</sup> Jacopo de' Barbari (attr.), *Portrait de Luca Pacioli*, vers 1500, huile sur bois, 99 x 120 cm, Naples, musée de Capodimonte, inv. Q 58 (Käthke 1997, p. 71-73 ; Böckem 2016, p. 58-78).

<sup>760</sup> C'est pourtant ainsi que le voit Barbieri 2008a, p. 190.

<sup>761</sup> Stabel 2012 pour Bruges, porte du commerce oriental aux anciens Pays-Bas.

<sup>762</sup> Contadini 2006, p. 315-318.

<sup>763</sup> Michelant 1871\*, p. 123-124.



contemporain, William Warham (vers 1450-1532), archevêque de Cantorbéry, avec de riches coussins, tapis et tissus, qui ont pu être achetés en même temps ou auprès des mêmes marchands<sup>764</sup>. Ce peintre a si souvent représenté ces sortes de tapis qu'on a fini par les appeler « tapis Holbein ». Celui du portrait de Carondelet a été rapproché par Guillermo Solana d'un exemplaire conservé au Musée des arts islamiques de Berlin<sup>765</sup>.

S'il était courant de disposer des tapis sur les tables dans les anciens Pays-Bas, c'était aussi le cas en Italie dès le milieu du xv<sup>e</sup> siècle<sup>766</sup>. Ils étaient alors choyés dans les études et *studioli*, au même titre que tout objet exotique ou précieux<sup>767</sup>. À la Renaissance, les tapis, employés de l'Antiquité au Moyen Âge dans les temples et les églises, apportaient une atmosphère de contemplation et de sacralité propice à la réflexion : on les voit par exemple sur les tables de travail des saints Augustin et Jérôme à l'église Ognissanti de Florence<sup>768</sup>. Peut-être ajoutent-ils une touche orientalisante à ces saints de l'Antiquité tardive ayant vécu en Afrique du Nord et au Proche-Orient. Ce serait la raison pour laquelle le tapis n'apparaît pas dans le *Portrait de cardinal dans son cabinet*, mal daté et attribué à Lorenzo Costa (fig. 74) : le cardinal écrivant dans son étude est mis en miroir de saint Jérôme pénitent dans un paysage<sup>769</sup>. On devine la difficulté qu'a eue le peintre de réaliser un portrait de religieux dans son cabinet sans l'assimiler littéralement au plus grand saint érudit et philologue de l'Antiquité. Les lettres et le tapis disposés sur la table du portrait de Madrid sont donc plus significatifs que le parapet anonyme des portraits vénitiens, ils sont le signe d'un intérieur raffiné et humaniste. Ce portrait serait ainsi l'un des premiers à employer le motif du tapis dans un portrait italien<sup>770</sup>. Par ailleurs, sa nouveauté réside dans le fait que le modèle n'est plus un savant, comme Pacioli, ou un religieux assimilé à saint Jérôme, comme le *Cardinal* de Costa, mais un archidiacre laïque qui ne se distingue que par sa qualité d'émissaire. Il est clair qu'en détournant à la faveur de son modèle les codes du portrait d'érudit ou de docteur de l'Église, le portrait de Sebastiano del Piombo offre à Carondelet une légitimité par l'image qu'il ne possédait pas de lui-même. Il se situe ainsi à l'origine du portrait de lettré qui connut un grand succès dans toute l'Europe du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>771</sup>.

---

<sup>764</sup> Hans Holbein le jeune, *Portrait de William Warham*, 1527, huile sur bois, 82 x 66 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 1344 (Paris 1985, cat. n° 2, p. 27-36).

<sup>765</sup> Fragment de « tapis Holbein » originaire de Turquie, xvi<sup>e</sup> siècle, laine, 152 x 63 cm, Berlin, musée des Arts islamiques, inv. I. 38 (Solana 2017).

<sup>766</sup> Contadini 2006, p. 316-317.

<sup>767</sup> Thornton 1997, p. 77-82 sur le goût des objets ottomans.

<sup>768</sup> Ruvoldt 2006. Sandro Botticelli, *Saint Augustin*, vers 1480, fresque, 157 x 112 cm ; Domenico Ghirlandaio, *Saint Jérôme*, vers 1480, fresque, 184 x 119 cm ; toutes deux à Florence, église Ognissanti. La fresque de Ghirlandaio dérive largement d'un tableau généralement attribué à Van Eyck, *Saint Jérôme dans son étude* (vers 1435, huile sur papier collé sur bois, 20,6 x 13,3 cm, Détroit, Detroit Institute of Arts, inv. 25.4), que Laurent de Médicis possédait dans ses collections (New York 1994, cat. n° 1, p. 68-71 ; Florence 2008, cat. n° 1, p. 86-90).

<sup>769</sup> Lorenzo Costa (attr.), *Portrait de cardinal*, vers 1510-1520, huile sur bois, 81,9 x 76,2 cm, Minneapolis, Institute of Art, the John R. Van Derlip Fund and the William Hood Dunwoody Fund, inv. 70.17 (Negro et Roio 2002, p. 133).

<sup>770</sup> Pilliod 1988, p. 681.

<sup>771</sup> Plusieurs exemples de lettrés dans leurs études dans Ruvoldt 2006.

Peu de portraits de la Renaissance comportent autant de moyens de caractériser le modèle dans toutes ses identités sociales et individuelles, puisque s'empressent de les dévoiler tout à la fois l'anneau (identité familiale), la lettre tenue à la main (nom et prénom, fonction, charge ecclésiastique et même adresse), la devise (idéaux personnels) et les traits du visage (« *leal souvenir* » offert à la vénération des descendants)<sup>772</sup>. Pour comparaison, on dispose même du portrait de Ferry Carondelet de Fra Bartolomeo, avec lequel la ressemblance n'est pas univoque mais a été maintes fois soulignée (cat. n° 4). L'inscription sur la lettre, lue de nombreuses fois, mais de diverses manières, est la suivante : « *Honorabili devoto nobis dilecto Ferrico Caro[n]delet Archidiacono Bisuntino Consiliario et Comisario n[ost]ro In Urbe* »<sup>773</sup>. La belle écriture humaniste et la formulation latine n'ont aucun point commun avec les lettres que Marguerite envoyaient à son orateur en cour de Rome, il s'agit d'une pure idéalisation de la part du commanditaire réalisée par le peintre. Quant à la devise, au *motto*, elle a également posé problème, non seulement à cause de la tête qui la masque en partie, mais aussi à cause des dernières lettres, car on lit actuellement « NOSCE OPORTU[...]PM ». Le fait que l'on rencontre à Montbenoît la devise « *nosce oportunitatem* » incite à croire que l'inscription est ici erronée, probablement à cause d'une mauvaise restauration<sup>774</sup>. De plus, il est aisé de restituer les lettres manquantes derrière la tête de Carondelet pour compléter sans abréviation sa devise.

Ces différents moyens d'identification du commanditaire n'étaient inconnus ni en Italie ni aux Pays-Bas au XV<sup>e</sup> siècle. Mais à la fin de ce siècle et au début du suivant, c'est surtout dans les États allemands et aux Pays-Bas que ce phénomène prend de l'ampleur. Les modèles sont nommés et accompagnés de leurs armes, parfois avec leur âge et l'année précise. Le portrait de Sebastiano se singularise à ce propos de plusieurs points de vue. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, ces informations sont généralement situées sur le cadre, sur le couvercle le fermant ou au revers<sup>775</sup>. Elles figurent parfois directement sur le panneau, comme on le voit par exemple sur les autoportraits de Dürer, mais pas toutes ensemble<sup>776</sup>. L'insertion de la devise personnelle du modèle n'est pas rare, et elle existe dès le XV<sup>e</sup> siècle. Il est toutefois très rare que les devises s'éloignent des armes : elles figurent toujours ensemble<sup>777</sup>. Ici, elles n'en sont guère distantes, mais plutôt que d'entourer les armes d'un phylactère où la devise serait inscrite, cette dernière figure comme une inscription sur un entablement antique et les armes

---

<sup>772</sup> Schmitt 2009, p. 28-30, à propos du diptyque de Jean Carondelet, annexe 5, cat. n° 24.

<sup>773</sup> « À notre honorable, dévoué et cher Ferry Carondelet, archidiacre de Besançon, notre conseiller et envoyé à Rome ». On a discuté récemment de la ponctuation de cette lettre et du fait que « *In Urbe* », par sa majuscule, indique seulement une adresse et non une charge dans un lieu précis (Rome et Berlin 2008, cat. n° 18, p. 136).

<sup>774</sup> Barbieri 2012, p. 52 désire restituer « NOSCE OPORTUNAM OPERAM » comme variante de la devise connue, bien que le sens diverge légèrement. Elle concède tout de même que l'inscription ait pu être mal repeinte (note 123), ce que nous approuvons pour notre part.

<sup>775</sup> Dülberg 1990, chapitre « Wappen und Wappenhalter », p. 107-115.

<sup>776</sup> Albrecht Dürer, *Autoportrait*, 1498, huile sur bois, 52 x 41 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. 2179 (Campbell 1991, p. 14-16).

<sup>777</sup> Dülberg 1990, p. 132. On le voit sur le *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, où la devise « IL YA CAUSE » est surmontée des armes dans le vitrail derrière la Vierge.

sont à leur place, sur une chevalière. Il s'agit d'une fiction, dont relève également la lettre reçue à l'instant. La révélation de l'identité du modèle ne figure pas suspendue en l'air sur la surface du tableau. C'est Sebastiano qui a dû trouver les bonnes solutions aux demandes précises du commanditaire – sauf peut-être pour la devise, nous y reviendrons –, notamment l'intégration harmonieuse de ces motifs plutôt encombrants. Les lettres existent dans le portrait néerlandais, mais elles portent rarement des mentions. Sans affirmer que le portrait de Sebastiano soit un *unicum*, la solution qu'il a adoptée reste rare.

Le fait que les éléments attendus soient placés sur la surface peinte donne à réfléchir sur l'usage que Carondelet avait prévu de son tableau. Si ces éléments étaient placés en général sur le cadre ou au revers, c'est qu'ils étaient faits pour être soulevés, pris en main, voire fermés pour les diptyques. On ne sait rien du cadre original, et même si l'actuel paraît ancien, il n'est pas sûr que ce soit l'originel (cat. n° 5/2)<sup>778</sup>. Vu les dimensions importantes du tableau, qui mesure plus d'un mètre de hauteur, il est évident qu'il n'était pas fait pour être déplacé et manipulé, tous usages réservés aux portraits au XV<sup>e</sup> siècle. Celui de Ferry Carondelet devait donc être posé ou accroché de façon permanente. Il est malaisé de dater le moment où l'on commença, aux Pays-Bas, à accrocher des effigies aux murs, à hauteur d'yeux. Ainsi, les portraits en buste apparus à Florence au milieu du XV<sup>e</sup> siècle étaient disposés au-dessus de portes<sup>779</sup>. C'est peut-être en un tel endroit, en hauteur, que l'on pourrait restituer le portrait de Ferry Carondelet<sup>780</sup>. Toutefois, dès 1523, l'inventaire des biens de Marguerite d'Autriche dans son palais de Malines indique que les trente-quatre portraits de sa première chambre étaient suspendus au mur. L'inventaire laisse entendre que certains devaient se trouver au-dessus des portes, mais les autres occupaient l'espace des murs, qui n'était donc pas couverts des traditionnels vecteurs d'expression de la richesse, les tapisseries<sup>781</sup>. Des lés de damas de couleur bleue et jaune étaient au contraire tendus sur les murs pour mettre en valeur ces portraits. Cette pièce était située au premier étage de la résidence, immédiatement en haut du grand escalier. C'est là que l'archiduchesse recevait les courtisans et c'est aussi là que la table était dressée pour les repas. Il s'agissait de la salle la plus fréquentée et tous ceux qui y entraient pouvaient prendre connaissance de la noble parentèle de Marguerite. Bien que onze ans séparent le portrait de Madrid (1512) de l'inventaire des collections de la gouvernante (1523), il n'est pas impossible qu'un tel mode de présentation des portraits ait déjà été usité aux Pays-Bas vers 1510 et que c'est ainsi que Ferry Carondelet aurait voulu le présenter à ses invités.

Le portrait de Madrid se réfère majoritairement à des modèles néerlandais déjà assez anciens à l'époque où Ferry Carondelet le commande. Le résultat est d'une nouveauté flagrante des deux côtés des Alpes, puisque le peintre a su puiser dans le portrait vénitien des

---

<sup>778</sup> Communication transmise par le Musée Thyssen-Bornemisza, le 20 juin 2019.

<sup>779</sup> Gallo 2016 ; Gallo 2020.

<sup>780</sup> Cf. aussi ici même p. 208 pour une proposition de disposition en hauteur du portrait de Jean Carondelet par Jan van Scorel.

<sup>781</sup> Michelant 1871\*, p. 65-71 ; Eichberger 2002, p. 94-96.

solutions adaptées aux besoins de son commanditaire nordique, preuve de la vigueur des transferts artistiques européens au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>782</sup>. Ainsi, si au premier abord ce portrait répond à l’horizon d’attente de Carondelet, il le fait d’une façon entièrement neuve dans sa forme. Sa simple comparaison avec les portraits contemporains de cardinaux par Raphaël montre à quel point il pouvait détonner dans la Rome de Jules II.

Mais cette œuvre largement intellectualisée se mesure audacieusement à de complexes questions de convenance et de goût. Comme on va le voir, les modèles que Carondelet s’est choisis sont pour le moins polysémiques, pour un résultat qui ne serait convenable que pour des souverains ou des princes. La majesté de l’œuvre ainsi façonnée est partiellement justifiée, ou rattrapée, par la culture latine raffinée de Carondelet, qui s’ingénie à placer dans l’œuvre des références masquées à des textes littéraires.

### 5.3. POÉTIQUE DU PORTRAIT

Ce portrait peut être lu comme une véritable allégorie de l’orateur et du conseiller, vif d’esprit, alerte et précis, qui s’autocélèbre par le biais de références à des textes de la culture latine classique. Nous approuvons l’analyse de Costanza Barbieri, qui voit figurées dans l’impassibilité extrême et la posture digne du modèle les qualités morales indispensables au bon conseiller du prince<sup>783</sup>. Elle mérite toutefois d’être approfondie et d’être mise en rapport avec toutes les parties du portrait. Il semble que la lettre tenue en main soit la clef de compréhension de l’œuvre. Le mot n’y est pas écrit, mais Carondelet est envoyé auprès du pape en tant qu’orateur impérial. Ce mot ne pouvait manquer, à la Renaissance, d’évoquer les fameux orateurs de l’Antiquité, Cicéron et le traité de Quintilien, *De institutione oratoria*.

Il en résulte une œuvre saturée de références culturelles qui participent de ce qui devait apparaître comme un portrait d’un goût douteux dans la Péninsule – c’est du moins l’hypothèse que nous allons développer – mais qui dut faire sensation à son arrivée à Malines, par le jeu qu’il introduit avec les règles de bienséances et les nouveautés du langage formel renaissant.

Ce n’est pas un hasard si la devise de l’émissaire impérial a été inscrite sur la frise de la porte. On peut se reporter à sa très probable source, l’adage n° 670, « *Nosce tempus* », d’Érasme. En guise de commentaire, l’humaniste hollandais cite un texte qu’il attribue à Posidippe et dont la fin rappelle que l’image de Kairos a été placée à l’entrée de la maison

---

<sup>782</sup> Dans son étude sur les portraits de Charles Quint, Diane Bodart souligne l’ingéniosité de Titien qui sut maquiller la laideur de Charles Quint sans tromper la ressemblance, preuve de sa capacité à adapter à une exigence de ressemblance totale, sur laquelle les hommes du Nord ne transigeaient pas, sa pratique du portrait vénitien (Bodart 2011, p. 132-139 et *passim*). Cf. aussi, plus anciennement, Campbell 1991, p. 234-236.

<sup>783</sup> Barbieri 2012, p. 53.

pour avertir et enseigner le visiteur<sup>784</sup>. On peut tout d'abord considérer que Carondelet a lu la traduction latine d'Érasme, qui porte « *prima in fronte* », en façade, donc à l'extérieur<sup>785</sup>. Le texte grec d'Érasme contient quant à lui le mot « *προθύροισ* ». Ce serait littéralement un vestibule, c'est-à-dire un passage placé à l'avant d'une porte, qui serait figuré<sup>786</sup>. Ainsi, soit Carondelet porta son attention sur le mot grec pour figurer sa devise dans son portrait, soit il connaissait ce texte dans une autre traduction. En effet, le texte grec était déjà édité depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, et le fut à nouveau en 1494 par Alde Manuce à Venise, dans une traduction un peu différente (« *utque omnes moneam, pergula aperta tenet* », donc « dans un porche ouvert »)<sup>787</sup>. Quoi qu'il en soit, ces différentes sources convergent vers la figuration d'un portique, qui permet le vis-à-vis entre dedans et dehors. Ce dernier remplacerait alors la loggia de Memling. Ayant lu ce texte, Carondelet a désiré replacer sa devise dans son contexte initial, devenant en quelque sorte lui-même la sculpture de Kairos, ou bien une incarnation de cet esprit divin. Celui qui observe le portrait est prévenu qu'il faut « saisir le moment opportun », comme le disent si bien les traits paisibles et intelligents du modèle, manifestement très idéalisés<sup>788</sup>. Il est clair que Carondelet a choisi de placer sa devise dans un portique en référence au texte antique, avec l'idée que seuls les humanistes et lettrés pourraient deviner l'allusion – qui sait, avec l'intention d'expliquer lui-même cette subtilité au visiteur médusé<sup>789</sup>.

Sous le portique, une véritable histoire est racontée. L'orateur impérial vient de recevoir une lettre de l'empereur Maximilien et il est urgent de lui répondre. La main gauche de Carondelet, ramenée vers la poitrine en un geste résolu, peut être mise en rapport avec un des textes antiques les plus lus de la Renaissance, l'*Institution oratoire* de Quintilien<sup>790</sup>. Le recours à ce livre serait particulièrement adapté pour l'orateur impérial, et en effet, Quintilien déclare que l'on peut accompagner ce geste des mots « *Quid nunc agam ? Quid facias ?* » (« Comment agir maintenant ? Que faire ? »)<sup>791</sup>. Il trahirait la vigilance, l'acuité intellectuelle de l'orateur qui doit décider des mots justes et du conseil avisé à transmettre à son maître<sup>792</sup>.

Le regard de Ferry est lointain, il cherche ses mots et s'apprête à parler, ses lèvres s'entrouvrent. C'est vers le visage et son attitude que le regard du spectateur se tourne en premier et c'est sur lui que se concentrent les principaux attendus, en tout cas explicites, de la

---

<sup>784</sup> Érasme 1993\*, p. 197-198 (annexe 4, n° 3). Cf aussi p. 55 et suivantes.

<sup>785</sup> Érasme 2011\*, vol. 1, p. 525.

<sup>786</sup> *Ibidem*, p. 524. Vitruve explique déjà dans le livre VI de son traité que ce que les Grecs appellent ainsi est désignée par le mot *vestibulum* en latin (Vitruve 1511\*, fol. 67r).

<sup>787</sup> Cohen 2014, p. 201-202.

<sup>788</sup> La physiognomonie, pseudoscience prise très au sérieux à la Renaissance, accréditait de tout son poids la correspondance entre le caractère et les traits physiques (Pommier 1998, p. 112-116).

<sup>789</sup> François I<sup>er</sup> se plaisait à faire visiter sa galerie éponyme de Fontainebleau en expliquant le sens caché des décors de Rosso (Zerner 1996, p. 90-91).

<sup>790</sup> Bruyn 1988, p. 102-104 ; Poel 2010 sur Quintilien et ses lectures à la Renaissance.

<sup>791</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, livre XI, 3, 104.

<sup>792</sup> Vermorel 2015, vol. 1, p. 439-448 sur Quintilien et le geste dans le portrait.

création d'un portrait, la ressemblance, la moralité, le caractère, etc.<sup>793</sup>. Le visage que l'on voit rappelle ceux des modèles impavides de Memling. L'idéal de visage serein, sans sourire, reste encore d'actualité au début du XVI<sup>e</sup> siècle dans les anciens Pays-Bas<sup>794</sup>. Selon Hans Belting, « une personne était d'abord une norme, si fortement qu'elle incarnât cette norme en une existence singulière et unique : une norme définie socialement et religieusement »<sup>795</sup>. Du point de vue d'une esthétique de la réception, ce portrait cadrerait donc très bien avec ce qui était attendu au nord des Alpes<sup>796</sup>. *A contrario*, ce portrait est peint à une époque où l'on figure, en Italie et depuis Léonard, la psyché des modèles par des signes extérieurs, des mouvements, des gestes, des expressions sur le visage. Dans les portraits de Sebastiano, cette nouveauté du portrait est très sensible, de même que chez Raphaël : les modèles de l'Urbinate présentent à nous leur intériorité la plus humaine, à l'image des cardinaux de Florence et de Madrid<sup>797</sup>. L'expression du visage de Carondelet tranche donc avec les autres portraits romains les plus novateurs du début du siècle, sans doute en relation avec une esthétique nordique de l'expression du visage. Mais ce bénéfice culturel s'accommode de l'histoire racontée par le portrait. Sans que l'on puisse utiliser mot à mot le texte de Quintilien, il est clair que la figuration de Carondelet prend pour modèles la grâce et la dignité antiques : le port de la tête est droit et par ailleurs, « c'est [au visage] qu'est suspendu l'auditoire, sur lui que se fixe l'attention »<sup>798</sup>. Ce visage, coordonné au geste, cherche l'idée et va l'exprimer.

Comment restituer la parole qui va naître de la bouche ? C'est bien sûr par l'intermédiaire du scribe. Celui-ci est manifestement en train d'attendre que son maître s'exprime. Il ne pense pas, n'a pas de volonté propre, il est entièrement celle de son maître, qui est le penseur et vers qui tout converge<sup>799</sup>. Il est probable que le besoin de figurer l'irreprésentable – la voix – ait conduit au stratagème du secrétaire qui pouvait s'appuyer sur une tradition iconographique existante.

Car en effet, ce portrait, fait plutôt rare pour ce format, est double, voire triple. Le modèle est ici figuré avec un familier. Ainsi, comme l'a bien analysé Costanza Barbieri, le secrétaire de droite, doué de traits fortement individualisés dont la relative laideur agit comme un repoussoir à la figure idéalisée et baignée de lumière de l'orateur impérial, est de toute

---

<sup>793</sup> À la représentation du visage et du corps, s'attachent des exigences de fidélité et de ressemblance qui sont généralement les points sur lesquels insistent les théoriciens du portrait à la Renaissance (Freedman 1987 ; chapitres III-VII de Holanda 2008\*, p. 53-75 ; Pommier 1998, p. 104-112).

<sup>794</sup> Sauf erreur de notre part, aucune synthèse n'existe sur l'expression dans les portraits néerlandais des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, même dans des publications récentes (on comprend ce que l'entreprise aurait de décourageant). Cf. tout de même Ainsworth 2010, cat. n° 39-63, p. 243-302 ; Scailliérez 2015 ; Washington et Tallin 2017 ; Scailliérez 2019.

<sup>795</sup> Belting 1994, p. 53 ; Belting 2002, p. 29-30.

<sup>796</sup> Cf. sous-chapitre 5.2.

<sup>797</sup> Raphaël ou son atelier, *Portrait du cardinal Bibbiena*, vers 1516-1517, huile sur toile, 85 x 66,3 cm, Florence, Palais Pitti, inv. 1912, n. 1518 ; Raphaël, *Portrait d'un cardinal (Francesco Alidosi ?)*, vers 1510-1511, huile sur bois, 79 x 61 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. P-299 (Madrid et Paris 2012, cat. n° 73, p. 265-268).

<sup>798</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, livre XI, 3, 72.

<sup>799</sup> Biow 2002, p. 155-158.

évidence un vrai portrait. Malheureusement, on ignore tout de lui, jusqu'à son nom<sup>800</sup>. Le troisième homme, à gauche, a l'air d'entrer de justesse dans le cadre du tableau avant le dernier coup de pinceau de Sebastiano : sa position étroitement comprimée entre le cadre et l'orateur semble indiquer qu'il n'était pas prévu dès le départ et qu'il n'a été peint que pour ajouter encore au *decorum*. Il est certain qu'il ne représente personne de connu, puisque ses traits élégants figurent dans d'autres peintures de Sebastiano<sup>801</sup>. Plus encore que le secrétaire, l'identité de ce personnage se réduit à sa seule fonction de commis. On peut établir que ce portrait a été pensé au départ non comme un triple, mais comme un double portrait. Les portraits de groupe ne sont pas nés dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle : ils préexistaient dans les portraits de lettrés et de donateurs dans l'Europe médiévale, notamment en Italie. Au XVI<sup>e</sup> siècle, de nouveaux types de portraits de groupe s'établissent, notamment aux Pays-Bas et à Venise<sup>802</sup>. Les deux chevilles ouvrières du portrait de Madrid, Carondelet et Sebastiano, connaissaient donc ces modèles et nous voici renvoyés au problème de l'origine de la composition à fenêtre et paysage. De notre point de vue, il n'y a pas de vrai sens à se poser une telle question<sup>803</sup>. En effet, les prototypes en question sont peu adaptés à Carondelet en raison du niveau social des personnes portraturées – des marchands, des artisans. Ainsi, on est bien peiné de ne rien savoir d'un tableau disparu qui représentait un homme avec son secrétaire s'activant autour d'un livre de comptes. C'est ce portrait, vu par Marcantonio Michiel (1484-1552) à Milan, qu'Erwin Panofsky attribue à Jan van Eyck sur la base de divers tableaux qu'il pense être, avec vraisemblance, des versions dérivées de cet original<sup>804</sup>. Parmi elles, il compte notamment *L'orfèvre* de Petrus Christus (fig. 76) et *Le prêtre et sa femme* de Quentin Metsys (fig. 70)<sup>805</sup>. Même constat du côté des sources vénitiennes. David A. Brown cite quelques portraits qui fournissent des modèles connus de Sebastiano, même s'il ne les avait personnellement pas vus. Il s'agit du *Portrait du doge Loredan avec ses familiers* de Giovanni Bellini (fig. 77) et d'un portrait perdu de Giorgione qui représentait le compositeur Verdilot et le chanteur Obrecht<sup>806</sup>. Costanza Barbieri ajoute encore à cette galerie *Les trois âges de l'homme* de Giorgione (fig. 78) et le *Double portrait Ludovisi* de l'un de ses

---

<sup>800</sup> On a déjà noté sa ressemblance avec un *Portrait de prélat* du même Sebastiano : vers 1523-1524, huile sur papier collé sur toile, 43,5 x 29 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 1939 (Rome et Berlin 2008, cat. n° 49, p. 214-215 ; Solana 2017), fig. 75.

<sup>801</sup> Garas 1970.

<sup>802</sup> Hülsen-Esch 2006, p. 353-375.

<sup>803</sup> Pour résumer les avis qui ont été formulés à son propos, la plupart des auteurs ont vu dans le portrait de groupe vénitien l'origine de la composition madrilène, à l'exception de Hirst, plus prudent : Hirst 1981, p. 98 ; Washington et Vienne 2006, cat. n° 55, p. 272 ; Barbieri 2008a, p. 190-192.

<sup>804</sup> Panofsky 1992, p. 646.

<sup>805</sup> Petrus Christus, *Un orfèvre dans sa boutique*, vers 1449-1450, huile sur bois, 98 x 85 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.110. Panofsky 1992, p. 564 et 755, note 58 ne croit pas qu'il s'agisse de saint Éloi et du roi Clotaire ; Velden 1998 y voit l'orfèvre brugeois Willem van Vlueten ; tandis qu'Ainsworth (dans New York 1994, cat. n° 6, p. 96) et Upton 2007, p. 368, continuent de reconnaître saint Éloi dans l'orfèvre. En se basant sur les nombreux archaïsmes du tableau du Louvre, notamment le costume de la femme du tableau et divers objets posés sur la table, Panofsky pense pouvoir affirmer que le modèle original est de Van Eyck et non de Memling (Panofsky 1992, p. 642-653).

<sup>806</sup> Washington et Vienne 2006, cat. n° 55, p. 272. Giovanni Bellini, *Le doge Loredan et ses familiers*, 1507, tempera sur bois, 134,5 x 207,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie, inv. B.79.

suiveurs (fig. 79)<sup>807</sup>. Mais ces exemples, à l'exception du *Doge Loredan avec ses familiers*, ne sont une fois encore pas pleinement satisfaisants en cela qu'ils figurent des modèles issus de basse extraction, qui plus est sur un pied d'égalité ou presque, induisant des relations et donc des modes de figuration étrangers au *Carondelet*.

Le *Loredan* nous met sur une autre piste : le vrai modèle de Carondelet pourrait être le prince entouré de ses familiers. D'un côté, on rencontre les grandes scènes peintes à fresque des palais d'Italie du Nord de la Péninsule où les princes se sont fait immortaliser entourés de leurs *familiari*, leur famille et leur cour. On pense aux Gonzague de Mantoue, dans les fresques de Mantegna, où le duc, une lettre à la main, se retourne vers un messager<sup>808</sup>. L'usage d'une architecture grandiose ennoblit le prestige des princes, figurés au centre d'une attention respectueuse de leur puissance. Cette pratique, documentée dès le XV<sup>e</sup> siècle n'a fait que s'accroître avec les grandes peintures ou tapisseries représentant les souverains et leur cour, que ce soit sur un mode allégorique ou non<sup>809</sup>. Dans le même ordre d'idée, on peut songer au *Cavalier Thyssen* de Carpaccio, où l'on voit une figure principale doublée de celle d'un assistant à l'arrière-plan (fig. 80)<sup>810</sup>.

D'un autre côté, les papes avaient repris à leur compte ce modèle. Des portraits perdus ont dû constituer des prototypes déterminants, celui de Martin V par Gentile da Fabriano et celui d'Eugène IV par Fouquet, qui figuraient les souverains pontifes au milieu de cardinaux<sup>811</sup>. Ce dernier connut un grand succès comme le montrent le *Pape Sixte IV dans sa librairie* de Melozzo da Forlì, la fresque d'*Héliodore chassé du temple* de Raphaël, terminée l'année même du portrait de Sebastiano ou le *Léon X* du même Raphaël<sup>812</sup>.

Au vu des sources probables que nous avons relevées, on peut croire que le peintre, pressé par le commanditaire d'imaginer une composition opulente, proposa un modèle papal plutôt avantageux pour lui, connu dans la Péninsule, très éloigné des doubles ou triples

---

<sup>807</sup> Barbieri 2008a, p. 192. Giorgione, *L'éducation du jeune Marc-Aurèle* (ou *Les Trois Âges de l'Homme*), vers 1505, huile sur bois, 62 x 78 cm, Florence, Palais Pitti, inv. 1912, n° 110 (Anderson 1996, p. 298 ; Londres 2016, cat. n° 38, p. 134-135) ; Giorgione ou suiveur, *Double portrait dit Ludovisi*, début du XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 76 x 63 cm, Rome, Palais de Venise, inv. 902 (Anderson 1996, p. 340-341 ; Washington et Vienne 2006, cat. n° 50, p. 255-257 ; Londres 2016, cat. n° 2, p. 42-43).

<sup>808</sup> Andrea Mantegna, *La cour des Gonzague*, 1465-1475, huile sur plâtre, environ 800 x 800 cm, Mantoue, Palais ducal (Lucco 2013, p. 207-230).

<sup>809</sup> Campbell 1991, p. 44-49. L'adoration des Mages est un thème iconographique curieusement prisé pour ce genre d'intrusions, tant en Italie (chez les Médicis comme cela a été récemment démontré) que dans les anciens Pays-Bas : Anonyme, *Adoration des Mages*, vers 1510, huile sur bois, 152 x 116 cm, Bruges, Groeningemuseum, inv. 1974.GRO0031.I (Martens 2007, p. 276) ; Memling, *Triptyque de Jan Floreins*, 1479, huile sur bois, 78 (hauteur totale) x 56,8 (panneau central) x 33,7 (largeur de chacun des deux volets) cm, Bruges, Hôpital Saint-Jean, inv. O.SJ0173.I (Lane 2009, p. 186-190, 265).

<sup>810</sup> Vittore Carpaccio, *Jeune cavalier dans un paysage*, vers 1505, huile sur toile, 218,5 x 151,5 cm, Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza, inv. 82 (1953.3) (Humfrey 1992, p. 108-109).

<sup>811</sup> Sur le portrait perdu de Jean Fouquet, cf. Schwager 1970 ; Schaefer 1994, p. 24, 289-290 ; sur les portraits de cardinaux et de papes, cf. Tostmann 2011, p. 315-317.

<sup>812</sup> Raphaël, *Héliodore chassé du temple*, 1511-1512, fresque, 750 cm à la base, Vatican, Palais pontifical (Oberhuber 1999, p. 113-117). Bien que la fresque de Raphaël relève de la peinture narrative, la partie gauche de la scène représentant le pape et sa cour constitue une indéniable peinture de portraits collectifs. Melozzo da Forlì, *Sixte IV nommant Bartolomeo Platina à la tête de la Bibliothèque vaticane*, 1477, fresque transposée sur toile, 370 x 315 cm, Vatican, Pinacothèque, inv. 40270.



portraits vénitiens et néerlandais figurant des personnes venues d'un autre hémisphère social. Carondelet désirait donc un modèle ayant trait à la papauté.

Costanza Barbieri a proposé d'établir un lien entre le portrait de Ferry Carondelet et la médaille antique telle qu'elle était connue dans la Péninsule, portant d'un côté un buste de la personne portraiturée avec son nom et au revers un emblème<sup>813</sup>. Il est toutefois délicat de relier directement ce portrait aux médailles, bien qu'elles aient déjà été connues dans les anciens Pays-Bas. Ainsi, les propres parents de Ferry et Jean Carondelet ont fait tirer des médailles à leur effigie à la fin du xv<sup>e</sup> siècle (fig. 81 et 82)<sup>814</sup>. Mais il serait réducteur de considérer ce portrait comme la version peinte d'une médaille, car l'analogie entre texte et image se glisse dans les œuvres de la Renaissance au-delà des catégories opérées par la recherche en fonction des supports et des usages.

On peut ainsi formuler l'hypothèse que l'un des talents du peintre a résidé, dans ce portrait, à transformer l'amas d'objets, d'armes, de devises, de personnages et d'architectures en un tout rendu cohérent par l'art de l'emblème ; autrement dit d'unifier par l'analogie et le symbole un ensemble d'éléments juxtaposés. Il ne faut pas attendre la publication de l'ouvrage majeur d'Andrea Alciato (1492-1550), l'*Emblematum liber* (1531), pour que le goût de l'association de l'image et du verbe prenne son envol, probablement depuis la France et la cour de Bourgogne au milieu du xv<sup>e</sup> siècle<sup>815</sup>. Ce que l'on nomma ensuite *impresa* en Italie ou emblème n'est pas indissolublement constitué de l'image et du texte, mais reste une association plutôt libre et changeante selon les contextes<sup>816</sup>. Cette situation est clairement identifiée à Venise, comme dans les deux portraits cités ci-dessus du *Cavalier Thyssen* de Carpaccio et de l'*Autoportrait* de Capriolo (fig. 68 et 80). Dans le premier, le cartel et les oiseaux du paysage entrent en résonance avec le jeune homme du centre. Dans le second, la médaille avec le cerf a de toute évidence un lien avec le modèle, tout comme la statue acéphale de Vénus dans la niche, dont la signification symbolique est probable<sup>817</sup>.

Le portrait de Carondelet relève de ce goût partagé des deux côtés des Alpes et ne peut en l'état actuel être relié à aucun modèle précis, mais plutôt à une culture d'ordre chevaleresque raffinée. En effet, l'origine noble de l'emblème a été plusieurs fois démontrée, de même que sa probable origine nordique. L'emblème tire son origine des armes des chevaliers, qui s'associent progressivement à leur devise<sup>818</sup>. Cet usage est, dès le xv<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>813</sup> Barbieri 2012, p. 52.

<sup>814</sup> Cf. ci-dessus, p. 58.

<sup>815</sup> On connaît le faste avec lequel les armes, devises et couleurs déployaient leur pompe lors des cérémonies de l'ordre de la Toison d'or sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Elles avaient alors également pour fonction de représenter, au sens premier du terme, ceux qui étaient absents (Belting 1994, p. 58-59).

<sup>816</sup> Lippincott 2000.

<sup>817</sup> Notre portrait et d'autres pourraient ainsi être vus comme d'intéressants antécédents aux portraits des Médicis par Vasari, dont Édouard Pommier 1998, p. 87-92, déclare qu'ils sont les premiers portraits emblématiques, alors qu'ils sont en réalité les premiers sur lesquels ont été écrits dès l'époque de leur création (qui plus est par le peintre lui-même). Il est certain qu'il y en eut d'autres avant, analysables dans les mêmes termes que les portraits de Carpaccio, Sebastiano et Capriolo.

<sup>818</sup> Dülberg 1990, p. 127-132 ; Rolet 2007, § 1-5.

imité par les lettrés et les savants, parfois eux-mêmes à la recherche de l'acquisition d'un statut plus élevé. Or, c'est de la haute bourgeoisie que la famille Carondelet était issue, avant que le père de Ferry ne se fasse anoblir par Charles le Téméraire en 1474. L'adoption de l'héraldique et de la devise participe pleinement de l'acquisition du statut noble pour la famille Carondelet.

L'usage quelque peu emblématique de son portrait, renforcé par la double occurrence des insignes héraldiques, incite à croire que Carondelet désirait se conformer aux usages de la noblesse et de la grande bourgeoisie récemment élevée. Ce n'est qu'au cours du XVI<sup>e</sup> siècle que les humanistes nordiques prirent l'usage de se choisir un emblème, à l'imitation d'Érasme de Rotterdam. Ce dernier se fit confectionner sa médaille, avec son portrait à l'avant et son emblème au revers, par Quentin Metsys en 1519<sup>819</sup>. Il est donc difficile, dans ce cas, d'arguer de l'antécédent d'Érasme pour le portrait madrilène. Ce dernier se situe dans une tradition plus longue, sans doute reliée aux usages nobles.

Toutefois, le portrait madrilène manque de *decorum* (ou *convenienza* en italien) en ce qu'il outrepassa largement le niveau social de Carondelet. On a vu notamment que la source probable de ce portrait de groupe réside dans des portraits pontificaux et princiers.

Ferry porte d'ailleurs, comme dans le tableau bisontin, une tenue séculière, non celle d'archidiacre. La fourrure lui donne l'image d'un homme riche<sup>820</sup>. Les édits somptuaires restreignaient l'usage du velours et des fourrures à ceux qui vivaient noblement<sup>821</sup>. Ainsi, son vivre noblement est largement étalé, tandis que seule la barrette rappelle son statut ecclésiastique. De plus, les grandes dimensions du portrait lui-même laissent songeur<sup>822</sup>. Sans que les règles soient clairement énoncées, le portrait de Carondelet est seulement digne d'un homme de plus haute condition que lui, qui n'est alors qu'archidiacre (pas même évêque) et procureur (pas même ambassadeur). L'ensemble de ces données a de quoi surprendre en un temps où le *decorum*, l'aptitude à façonner une image d'un homme correspondant à son rang et sa dignité, est un des facteurs de succès des artistes. Le statut de « superstar » de Raphaël lui a été acquis en partie grâce à ses compétences dans ce domaine<sup>823</sup>. Il n'était pas du ressort du peintre de dépasser une limite assez nettement rouge et les hommes du XVI<sup>e</sup> siècle devaient s'assurer eux-mêmes de faire correspondre leur mode de vie et leur dépense à leur niveau

---

<sup>819</sup> Quentin Metsys, *Médaille d'Érasme de Rotterdam*, 1519, bronze, diam. 10,5 cm, Berlin, Bode-Museum, inv. 18206446 (Washington et New York 1994, p. 349-350 ; Madrid et Londres 2008, cat. n° 43, p. 170-171).

<sup>820</sup> Sa tenue est identique à peu de choses près à celle de Thomas Howard, troisième duc de Norfolk, dans le portrait que Hans Holbein a laissé de lui : vers 1540, huile sur bois, 80,6 x 60,9 cm, Windsor, coll. royales du château, inv. RCIN 404439 (La Haye 2003, cat. n° 34, p. 134-137).

<sup>821</sup> Sur les édits de tenues vestimentaires, en particulier celui de 1497, cf. Sturtewagen et Blondé 2019.

<sup>822</sup> Les portraits de Sebastiano sont souvent de grandes tailles. Hirst 1981, p. 101, s'étonne par exemple de ce que le *Jeune homme* de Budapest soit plus grand que le *Jules II* de Raphaël. Le grand format est aussi requis à cause de l'ensemble architectural et paysager.

<sup>823</sup> Nelson et Zeckhauser 2018, p. 20.

social<sup>824</sup>. Il n'est pas certain non plus que ce portrait s'inscrive dans ce qu'il est convenu de nommer le « portrait d'apparat » du début du XVI<sup>e</sup> siècle et qui s'approprie les codes de figuration royaux dans le but d'exalter la noblesse du modèle. À ce titre, le *Portrait de gentilhomme* de la National Gallery de Londres par Moretto da Brescia est exemplaire, où le donateur est figuré en pied dans un tableau immense devant un paysage et des colonnes, mais il date de 1526, soit plusieurs années après le portrait madrilène<sup>825</sup>. Ce qui était admis à la fin des années 1520, l'était-il aussi autour de 1510 ? Rien n'est moins sûr et l'immense majorité des portraits d'hommes de la catégorie sociale de Carondelet des deux premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle (nous ne prétendons pas les avoir tous vus), font preuve de davantage de retenue dans les codes figuratifs employés.

Ces contradictions entre le portrait de Sebastiano et des codes figuratifs appréciés à une époque plus tardive se résolvent si on considère que Carondelet souhaite rivaliser avec les goûts et le prestige des cardinaux dont il avait pu apprécier le mécénat artistique romain. En tant qu'ambassadeur d'un rang mineur, il avait en effet tout intérêt à prendre modèle sur eux pour augmenter son prestige<sup>826</sup>. Les cardinaux eux-mêmes, princes de l'Église, rejetons de grandes familles, mènent un train de vie princier, dont le développement est encouragé par les papes du début du XVI<sup>e</sup> siècle dans le but d'apporter davantage d'éclat à la cour pontificale<sup>827</sup>.

On sait par sa correspondance que Carondelet fréquentait des cardinaux, notamment celui qu'il appelle le « cardinal de Saint Jorge », c'est-à-dire Raffaele Riario (1461-1521), camerlingue des États pontificaux et doyen du collège des cardinaux<sup>828</sup>. Il en parle de manière élogieuse à Marguerite d'Autriche, tentant par deux fois de le substituer à Bernardino López de Carjaval (1456-1523), partie prenante du concile schismatique de Pise, comme protecteur des Pays-Bas (lettres n° 1 et 2). Il y a tout lieu de croire que Carondelet a connu personnellement ce personnage haut placé de la cour pontificale. Or, il était un des principaux mécènes de Rome et il venait de commencer à bâtir sa villa de la Via Lungara, précisément en vis-à-vis de celle de Chigi dans un esprit de compétition<sup>829</sup>. Ce cardinal est abondamment cité en exemple dans le *De Cardinalatu* de Paolo Cortesi (1471-1503)<sup>830</sup>.

Cet ouvrage, publié l'année de la mort de l'auteur, formule un ensemble de propositions sur la formation, le train de vie et l'action politique du cardinal. Le deuxième livre, intitulé « *Æconomicus* », s'emploie à établir dans le chapitre « *De domo cardinalis* »,

---

<sup>824</sup> Syson et Thornton 2001, p. 29-33. Les auteurs notent que ceux qui ne respectaient pas ses règles étaient les cibles de critiques et de moqueries.

<sup>825</sup> Moretto da Brescia, *Portrait de gentilhomme*, 1526, huile sur toile, 201 x 92,2 cm, Londres, National Gallery, inv. NG1025 (Bodart 2011, p. 20).

<sup>826</sup> L'envoi auprès du Saint-Siège d'un évêque ou d'un cardinal est davantage seyant pour un seigneur comme l'empereur Maximilien. C'est l'office que remplissait l'évêque de Gurk et Carondelet faisait partie de ces multiples petits ambassadeurs qui avaient pour fonction de soutenir l'action de l'ambassadeur principal (Bardati 2015b, p. 175-177).

<sup>827</sup> Guerra 2011, p. 95 ; cf. aussi les contributions de Hollingsworth 2010 ; Guerzoni 2011, p. 160.

<sup>828</sup> Sur ce personnage, cf. Bentivoglio 2017.

<sup>829</sup> Frommel 1973, t. 1, p. 15-16.

<sup>830</sup> Weil-Garris et d'Amico 1980, p. 70, 86 et *passim*.

sur un ton prescriptif, ce que doit être la demeure du cardinal<sup>831</sup>. L’auteur décrit les différentes parties du palais sénatorial, représentation de son pouvoir politique, organisé autour d’une cour quadrangulaire bordée de portiques. Les salles du palais doivent accueillir des personnes de toutes conditions, y compris la *familia* du maître de maison, ses serviteurs, ses secrétaires, des artistes et des humanistes. Les exemples romains issus du Quattrocento sont nombreux et il est manifeste que l’auteur connaissait les réalisations de Bramante et le traité *De architectura* d’Alberti. On peut cerner certaines connivences entre ce traité et le portrait de Sebastiano. Tout d’abord, Carondelet a retenu la dimension intellectuelle du cardinal, érudit écrivant, lisant, souvent comparé à saint Jérôme, comme on l’a vu plus haut. Par ailleurs, l’importance des serviteurs du cardinal, et notamment de ses secrétaires, dont même les offices sont décrits dans le *De Cardinalatu*. Les auteurs ont bien analysé l’importance des secrétaires dans la vie politique à cette période de développement de la bureaucratie<sup>832</sup>. On peut voir le portrait de Carondelet dans le palais idéal, centre du pouvoir et de l’administration cardinalice telle qu’elle est analysée par Cortesi. Cela ne messied pas complètement à l’archidiacre, qui était le chef d’une *familia* importante dont ses lettres font état.

Ce palais, naturellement, adopte les formes à l’antique. Les cardinaux jouent un rôle majeur dans les transferts artistiques et manifestent un engouement certain pour l’art de la Renaissance, comme on l’a déjà vu avec le cardinal Riario<sup>833</sup>. Cortesi insiste sur l’importance des loggias du premier étage, qui desservent toutes les pièces importantes, tout particulièrement la salle à manger, qui doit avoir une belle vue sur les jardins à l’extérieur<sup>834</sup>. Cette disposition rappelle le portrait de Carondelet. Il est d’ailleurs plus probable que la scène se passe dans une galerie de l’étage plutôt qu’au rez-de-chaussée, puisqu’elle comporte une rangée de colonnes supportant un entablement droit et non des arcs en plein cintre, préférés au rez-de-chaussée<sup>835</sup>. Les colonnes, dont on a vu qu’elles sont potentiellement issues des portraits de Memling, peuvent être vues comme un motif ancien partiellement chargé d’une signification nouvelle. La colonne est ici un reflet de la dilection des élites de la cour pontificale pour l’art antique, qui prend toute sa mesure dans leurs somptueuses demeures. Mais la colonne et l’entablement peuvent tout aussi bien se référer à l’architecture idéalisée de l’Antiquité, notamment aux temples de Rome, revue par la peinture vénitienne qu’à l’architecture romaine contemporaine<sup>836</sup>.

Érudition par les lettres et par l’architecture, magnificence du train de vie, telles sont les qualités cardinalices bien en vue dans le portrait madrilène. La commande de Carondelet

---

<sup>831</sup> Aurigemma 1983 ; Guerra 2011 ; Bardati 2015a, p. 66-69. Traduction en anglais du chapitre dans Weil-Garris et D’Amico 1980.

<sup>832</sup> D’Amico 1983, p. 38-60 ; Fletcher 2015, p. 81-102.

<sup>833</sup> Lemerle, Pauwels et Toscano 2009 ; Hollingsworth 1996, p. 49-76 ; Hollingsworth 2010 ; Bardati 2015a, sans compter les publications récentes sur des cardinaux en particulier.

<sup>834</sup> Weil-Garris et D’Amico 1980, p. 82-84.

<sup>835</sup> Frommel 1973, t. 1, p. 58-60. On peut aussi se demander si Sebastiano del Piombo a vraiment voulu représenter un étage plutôt qu’un autre dans le portrait de Carondelet, étant donné l’hypothèse que nous avons formulée plus haut – que la représentation architecturale n’aurait pas été prévue au départ.

<sup>836</sup> Lillie 2014.

tente d'égaliser la commande cardinalice par la « libéralité » qu'elle manifeste, vertu exaltée par la cour du pape et par les cardinaux qui la peuplaient. La bonne dépense, éloignée tant de l'avarice que de la prodigalité, assurait le prestige à son auteur, qui ne faisait rien d'autre que de soutenir les devoirs de sa classe<sup>837</sup>. En l'espèce, la dépense de Carondelet pour ce portrait se monte bien au-dessus de ce qu'il était censé devoir assurer pour son état.

Il est manifeste que Carondelet a pris pour son portrait les modèles les plus prestigieux de la Rome du début du XVI<sup>e</sup> siècle, interprétés dans l'optique de satisfaire sa culture nordique et son « horizon d'attentes »<sup>838</sup>. On ne sait rien de l'arrivée, de la réception et de l'histoire de ce tableau jusqu'au début XVII<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas. Il est presque certain toutefois que sa nouveauté dut faire sensation et c'est peut-être même expressément dans cette intention que Ferry le commanda. On peut ainsi approcher ce portrait d'une manière double quant à son élaboration et à sa réception : tout d'abord, comment la nouvelle formule proposée par ce portrait s'insère-t-elle dans un horizon d'attente acceptable des élites des anciens Pays-Bas et ensuite, comment y participe-t-elle à la réinvention de la peinture de portrait ?

Comme on l'a remarqué, les modèles convoqués par Carondelet étaient déjà assez anciens à son époque – Memling, que nous avons beaucoup cité, était mort à Bruges en 1494. Il semble qu'il y ait eu plusieurs types concurrents de composition pour les portraits au début du XVI<sup>e</sup> siècle dans les anciens Pays-Bas. Le type avec intérieur et fenêtre ouverte existe toujours mais paraît avoir perdu les faveurs des peintres de ce temps et on ne le trouve que sporadiquement, comme dans l'œuvre de maître mineurs, de Jan Provost ou plus tard chez Van Orley<sup>839</sup>. En revanche, c'est un schéma toujours très apprécié et répandu pour représenter la Vierge à l'Enfant. Le modèle qui commençait à prédominer était celui comportant un fond neutre, tel qu'il figure dans les portraits de *Jeanne la Folle* et *Philippe le Beau* de Juan de Flandes (vers 1460-1519 ; fig. 83-84)<sup>840</sup>. Sans doute s'agit-il d'une nouvelle formule princière qui commença progressivement à se répandre, notamment chez Bernard van Orley et Jan Gossart. Si le premier était le peintre attitré de Marguerite d'Autriche, le second a travaillé pour les plus puissants et riches commanditaires des anciens Pays-Bas et de manière seulement occasionnelle pour l'archiduchesse<sup>841</sup>. C'est au chapitre suivant que l'on étudiera plus en détail la manière dont ces peintres se référaient à un héritage glorieux. Les portraits les plus anciens de Gossart et de Van Orley datent de la fin de la première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle. Le modèle avec la fenêtre ouverte n'apparaît semble-t-il qu'une unique fois dans

---

<sup>837</sup> Guerzoni 2011, p. 134-137.

<sup>838</sup> Sur cette expression et ce qu'elle recouvre, cf. Jauss 2005.

<sup>839</sup> Jan Provost, *Portrait de femme en prière*, vers 1505, huile sur bois, 53,5 x 46 cm, Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza, inv. 328 (1930.88). Cette donatrice a certainement fait partie d'un triptyque (notice sur le site Internet du musée par Mar Borobia, consultée le 27 juillet 2019).

<sup>840</sup> Juan de Flandes, *Philippe le Beau* et *Jeanne la Folle* et, vers 1500, huiles sur bois, 29,5 x 19 cm chacun, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie 3872 et 3873. Notons que dans ces deux portraits, une fenêtre située hors-champs éclaire les protagonistes, visible à l'ombre qu'elle forme sur le mur.

<sup>841</sup> Sur ce dernier point, cf. Bass 2016, p. 21-26.

l'œuvre de Van Orley, un portrait de Marguerite d'Autriche malheureusement disparu<sup>842</sup>. Pourtant, van Orley, peintre profondément implanté dans le milieu bruxellois, connaît les modèles des Primitifs sur le bout des doigts et les artistes italiens ne retiendront pas son attention avant 1520 environ<sup>843</sup>. Quant aux portraits de Gossart, malgré leur grande inventivité, ils se limitent eux aussi, pour la composition, à un fond neutre parfois rehaussé d'un cadre architectural feint. Là encore, les modèles de Memling ont été bien relevés par les auteurs, par exemple dans le cas du *Portrait de Jean Carondelet* du Toledo Museum of Art (cat. n° 23). Même les dimensions restreintes de ces portraits, hauts de 50 cm au maximum, rappellent les usages du XV<sup>e</sup> siècle – surtout quand on compare leurs dimensions à celles, imposantes, du portrait de Ferry Carondelet.

Par ailleurs, le portrait multiple n'était pas vraiment connu aux Pays-Bas, hormis dans ceux de roturiers dont nous avons parlé ci-dessus. Ces derniers représentaient des hommes de catégories sociales auxquelles Carondelet ne pouvait s'assimiler. Il est certain qu'il ne dut pas revendiquer ces modèles, mais plutôt les précédents curiaux italiens. En revanche, le modèle du religieux-érudit abîmé dans l'étude de son *studiolo* était bien perceptible aux Pays-Bas, quoique largement détourné.

Carondelet situa son portrait dans une tradition flamande forte et prestigieuse, encore vivante alors à Bruges, celle du portrait à fenêtre ouverte. En revanche, il le fit réaliser précisément dans la décennie où il était supplanté par le portrait sur fond de couleur unie par Gossart et ses contemporains. Par ailleurs, le nombre d'éléments nouveaux et le faste intense des couleurs tranchent avec ces modèles nordiques. Cela n'empêchait pas ce portrait d'être d'actualité et peut-être d'avoir inspiré les portraitistes néerlandais de son temps.

Si le portrait commandé par Carondelet se mesure à l'art néerlandais de son temps, c'est d'avoir été peint par un Italien qui dut retenir l'attention de ses contemporains. Que savait-on de la peinture italienne dans les anciens Pays-Bas en 1513<sup>844</sup> ? Si l'on connaît de nombreuses œuvres néerlandaises en Italie dès le XV<sup>e</sup> siècle, l'inverse est moins vrai. Les reliefs de Luca Della Robbia (1399-1482) sont les premiers parvenus aux Pays-Bas, aux sépultures de Guillaume Fillastre à Saint-Bertin de Saint-Omer dès 1473 et, en 1474, à celle de Tommaso Portinari à Saint-Jacques de Bruges<sup>845</sup>. L'une des plus célèbres importations reste la *Madone de Bruges* de Michel-Ange en 1505, rapportée de Florence par le marchand

---

<sup>842</sup> Image dans Eichberger 2002, p. 44. Il s'agit de la copie d'un portrait qui formait un pendant à une *Vierge à l'Enfant*, vers 1520, huile sur bois, 24 x 18 cm, Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 28531 (Malines 2005, cat. n° 104, p. 263 ; Bruxelles 2019, cat. n° 32, p. 158-159).

<sup>843</sup> Bücken 2019a, p. 31-34.

<sup>844</sup> Cela avant l'arrivée des cartons de Raphaël à Bruxelles en 1517 et de Tommaso Vincidor dans cette ville en 1520 et sans connaissance des œuvres qui pouvaient se trouver, par exemple, dans les collections des marchands et banquiers italiens d'Anvers ou de Bruges.

<sup>845</sup> Luca Della Robbia, *Vierge à l'Enfant*, vers 1474, terre cuite émaillée, diam. 110 cm, Bruges, église Saint-Jacques (Bruges 1998, cat. n° 226, p. 295) ; pour le tombeau de Guillaume Fillastre dont les restes se trouvent au musée de Saint-Omer, cf. Gaborit 2003 ; Paris 2010, cat. n° 25, p. 94-95.

flamand Alexander Moscheron<sup>846</sup>. Par ailleurs, quelques artistes italiens étaient aussi au service de Marguerite d'Autriche, comme Jacopo de' Barbari (1445-1516) et Pietro Torrigiani (1472-1528). Du premier toutefois, on ne connaît pas bien la production néerlandaise, en plus d'une longue maladie qui l'empêcha fort de travailler de son arrivée en 1510 à sa mort ; tandis que le second ne resta que peu de temps au service de la régente<sup>847</sup>. Marguerite entretenait par ailleurs d'autres peintres, ou acheta certaines de leurs œuvres, comme celles de Marco d'Oggiono (vers 1465-vers 1549), un suiveur de Léonard<sup>848</sup>. On peut remarquer que ces commandes ou les séjours des artistes, lorsque les dates en sont connues, eurent lieu lors du voyage italien de Ferry ou à son retour. L'arrivée à Malines du retable de Fra Bartolomeo et du portrait de Sebastiano del Piombo se situait dans une grande actualité du goût pour l'Italie à la cour de la régente. Ce goût est renforcé par les voyages des artistes néerlandais en Italie, dont celui de Jan Gossart, rentré à Malines vers 1510<sup>849</sup>.

À moins d'oubli de notre part ou de pertes difficiles à quantifier, on peut formuler l'hypothèse qu'aucun portrait italien ne pouvait rivaliser aux Pays-Bas, tant dans les collections de la régente que dans celles de la haute noblesse, avec l'œuvre de Sebastiano. À ceux qui étaient venus l'admirer, on peut imaginer le discours que Carondelet a pu tenir. Tout en l'implantant dans une forte culture visuelle nordique, il a très bien pu faire croire que c'était la manière traditionnelle de peindre les portraits à Rome pour justifier le caractère dans tous les sens démesuré du portrait, peu de personnes pouvant vérifier ses dires. L'œuvre parvenait à Malines à un moment où, le goût de l'art italien se développant, tout restait à faire dans le domaine du portrait et des propositions d'un type nouveau et surprenant pouvaient alors ne pas causer le scandale, quoique ne respectant pas tout à fait les codes en vigueur.

On voit donc que l'arrivée du portrait de Sebastiano à Malines intervient à un moment de profonds changements. Ainsi, tout en situant sa commande dans la tradition picturale de son milieu culturel, Carondelet fait un léger pas de côté par rapport à ses contemporains. En fait, il paraît s'aventurer dans une voie qui connaîtra un grand succès, mais seulement quelques années plus tard, par Metsys et Holbein.

Cela se manifeste de deux manières différentes. Tout d'abord, Metsys poursuit dans les années 1520 le portrait présentant un intérieur et un paysage, comme dans celui mal daté de la National Gallery of Scotland d'Édimbourg dont il a été question ci-dessus, pour autant qu'il soit bien de lui, ou dans le *Portrait d'un lettré* (fig. 85)<sup>850</sup>. Ce dernier, avec ses colonnes lustrées et colorées, se réfère de toute évidence à la peinture de Van Eyck et de Memling, avec

---

<sup>846</sup> Michel-Ange, *Vierge à l'Enfant, dite de Bruges*, 1501-1504, marbre, h. 128 cm, Bruges, église Notre-Dame (Lippmann 2003, p. 242 ; Zöllner et Thoenes 2010, p. 49).

<sup>847</sup> Eichberger 2002, p. 284-290 ; Böckem 2016, p. 372-321. Un portrait de l'archiduchesse par Jacopo de' Barbari est documenté, mais il a aujourd'hui disparu et on ignore de quand exactement il datait.

<sup>848</sup> Böckem 2016, p. 311-316 sur le goût pour l'Italie à la cour de l'archiduchesse ; Bücken 2019a, p. 29-34.

<sup>849</sup> S'il est avéré qu'il quitta les Pays-Bas en 1508, la date exacte de son retour n'est pas connue, mais se situe en 1510-1511 (Ainsworth 2014, p. 4 et 8).

<sup>850</sup> Quentin Metsys, *Portrait dit d'un lettré*, vers 1525-1530, huile et tempera sur bois, 69 x 53,3 cm, Francfort, Städtisches Kunstinstitut, inv. 766 (Silver 1984, p. 237-238).

des moyens picturaux plus modernes. Ensuite, tant Metsys que Holbein développent des intérieurs reflétant la personnalité de leurs modèles, leurs intérêts humanistes, leurs professions, etc. Comme on l'a vu, ces mises en scène dérivent des représentations de religieux au travail, saint Jérôme ou saint Augustin. Par les objets accumulés, une histoire est narrée, ainsi que dans le portrait madrilène, dans le diptyque d'*Érasme de Rotterdam et Pierre Gilles* ou dans le double portrait dit des *Ambassadeurs* de Holbein<sup>851</sup>. Ce type de portrait a même été repris ponctuellement par Van Orley, comme dans le *Portrait de Georges de Zelle* (fig. 86) et dans celui d'un *Secrétaire* (fig. 87)<sup>852</sup>. Il convient aussi de signaler le *Changeur et sa femme* du musée du Louvre (fig. 70), non un double portrait, mais une probable allégorie morale et religieuse<sup>853</sup>.

Le motif de la colonne était aussi appelé à un brillant avenir dans les anciens Pays-Bas, où il était associé à l'arc de triomphe et agissait comme légitimation impériale de l'archiduc Charles, ainsi que cela a été montré pour sa Joyeuse Entrée brugeoise de 1515<sup>854</sup>. Le portrait dessiné de Christian II de Danemark par Jan Gossart (fig. 88) se réfère aux mêmes conventions<sup>855</sup>. La colonne pouvait aussi perdurer comme le symbole par excellence de toute l'architecture antique, comme le prouve le titre du premier traité publié sur l'architecture antique aux Pays-Bas, *Die Inventie der colommen* de Coecke van Aelst (Anvers, 1539)<sup>856</sup>. L'un de ceux qui l'emploie le plus est Quentin Metsys, par exemple dans son *Triptyque de sainte Anne* (fig. 89), dont la majestueuse architecture, la construction perspective de l'espace, les raccourcis, suggèrent à tout le moins une connaissance des traités italiens<sup>857</sup>. Dans ce grand retable, les colonnes sont de cristal translucide, enrichissement visuel de l'image, préfiguration de la Vision béatifique. Il n'est pas impossible que Carondelet ait pu admirer ce retable dans l'église Saint-Pierre de Louvain peu avant son départ.

---

<sup>851</sup> Metsys, *Double portrait d'Érasme et de Pierre Gilles*, 1517, huile sur bois, 50,4 x 45 cm, Londres, The royal Collection, RCIN 405759 (Érasme), 74,5 x 53,4 cm, collection particulière (Gilles) (Silver 1984, p. 235-237 ; Madrid et Londres 2008, cat. n° 42, p. 168-169) ; Hans Holbein le jeune, *Portrait de Jean de Dinteville et de Georges de Selve, dit les Ambassadeurs*, 1533, huile sur bois, 207 x 209,5 cm, Londres, National Gallery, inv. NG1314 (Kathke 1997, p. 44-52 ; Madrid et Londres 2008, cat. n° 18, p. 116-117 ; Dorn 2017, p. 51-64).

<sup>852</sup> Bernard van Orley, *Portrait du médecin Georges de Zelle*, 1519, huile sur bois, 41 x 33,5 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1454 (Bruxelles 2019, cat. n° 71, p. 250-251) ; *Portrait d'un secrétaire de Charles Quint*, après 1519, huile sur bois, 55 x 45,6 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2968 (Bruxelles 2019, cat. n° 72, p. 252-253). Pour l'inspiration de Van Orley chez Metsys, cf. Scaillièrez 2019, p. 59.

<sup>853</sup> Si l'on a longtemps vu ce tableau comme une caricature, notamment de l'avarice (Friedländer 1971, p. 24), certains auteurs insistent sur la balance entre activité et contemplation (Silver 1984, p. 153). Woodall 2014 y voit enfin une analogie offerte au chrétien entre la valeur de la monnaie et d'autres formes de préciosités, qui feraient de cette œuvre un possible cadeau de mariage.

<sup>854</sup> Checa Cremades 2000 ; Kavalier 2018, p. 64.

<sup>855</sup> Jan Gossart, *Portrait de Christian II de Danemark*, vers 1521-1523, dessin à la plume sur papier, 26,7 x 21,5 cm, Paris, Fondation Custodia, coll. F. Lugt (Mensger 2002, p. 100-104 ; Ainsworth 2010, cat. n° 111, p. 401-404).

<sup>856</sup> Coecke van Aelst 1539a\*. De Jonge 2002, pour une époque commençant autour de 1520. Pour le traité de Coecke, cf. De Jonge 2008b, p. 59-62 ; De Jonge 2014a.

<sup>857</sup> Quentin Metsys, *Triptyque de sainte Anne*, 1509, huile sur bois, 224,5 cm x 219 cm (panneau central), 220 x 92 cm (chacun des volets), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, inv. 299 (Silver 1984, p. 201-204 ; Ketels et Martens 2014).



Il est troublant de constater que tous ces portraits sont postérieurs de seulement quelques années à celui de Sebastiano del Piombo. Peut-être contribua-t-il, bien que l'on n'en sache rien, à lancer une véritable mode réactualisant des modèles anciens. C'est en tout cas davantage de la part de Metsys que de celle de Raphaël que ce portrait put susciter une réaction<sup>858</sup>. Enfin, à voir la postérité de ce portrait sur Titien et jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, cela n'aurait rien de surprenant à ce que les contemporains aient désiré se saisir d'un si magnifique modèle, probablement le plus beau tableau italien visible alors aux Pays-Bas. Il faudrait donc situer le portrait de Sebastiano comme l'une des origines de la mode du portrait de lettré qu'Érasme devait de son côté bien connaître aussi par les modèles nordiques et italiens. Parmi les références du portrait de Carondelet, on devrait donc inverser la chronologie proposée par Hirst, et placer en premier le portrait de Sebastiano à Madrid et ensuite celui de Metsys à Édimbourg.



Le portrait de Sebastiano del Piombo traduit sans aucun doute le choc causé à Carondelet de la découverte de Rome, de son héritage antique, de l'art de Raphaël et de la somptuosité du train de vie des cardinaux. Il ne s'agit pas seulement d'une image idéalisée de l'orateur impérial, mais d'une œuvre socialement surdimensionnée, outrepassant le *decorum* et les règles de la convenance romaine. Soit Carondelet ne maîtrisait absolument pas les codes figuratifs en vigueur dans la Ville éternelle, soit il destinait cette œuvre à un contexte culturel exogène qui doit être considéré comme sa matrice, ce qui est plus probable. Il cumulait ce faisant les bénéfices symboliques des portraits de saints lettrés et de nobles de haute lignée.

Abondent en ce sens, sous une touche vénitienne qui empêche notre œil moderne de les remarquer au premier abord, la composition générale et de multiples filiations avec les portraits de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Ces références étaient choisies dans la culture visuelle nordique, qui définissait le portrait exclusivement par rapport au glorieux héritage de Memling. D'une manière différente de Gossart ou de Van Orley, Carondelet proposait une nouvelle voie pour le portrait *alla Ponentina*, qui trouva, comme nous le proposons, une continuité dans l'œuvre de Sebastiano tout d'abord, puis dans celle de Titien et de ses imitateurs, mais aussi, d'une façon inattendue, dans les œuvres de Metsys et de Holbein.

Le prolongement de la peinture néerlandaise du XV<sup>e</sup> siècle trouvait ainsi un écho dans l'œuvre romaine d'un artiste vénitien. Les transferts culturels multiples dont cette œuvre est la résultante et la propagatrice (transfert des Pays-Bas en Italie, d'Italie aux Pays-Bas, de Vence à Rome et au sein même des Pays-Bas) posent de délicats problèmes d'interprétation de ses éléments formels. Le cas de la colonne est exemplaire : motif brugeois, vénitien, antique et

---

<sup>858</sup> Prudente remise en question de cette proposition de Hirst (qui voyait une influence du *Carondelet* dans l'*Inghirami* ou le *Léon X*) dans Barbieri 2008a, p. 189-190.

romain, symbole de pouvoir, support d'un portique aux implications hermétiques, avec ou sans veines colorées, il apparaît comme un enchevêtrement inextricable de significations qui se sont d'ailleurs assimilées les unes aux autres au fil du temps. Par exemple, il est presque certain que chez Memling, la colonne est un motif se référant à la Péninsule ; mais vingt ans plus tard, n'a-t-elle pas été entièrement annexée, dans l'esprit de Carondelet, au répertoire formel de ce peintre en perdant sa signification originelle<sup>859</sup> ? La prudence s'impose quant aux interprétations, puisque plusieurs de ces significations peuvent coexister, à des degrés variables d'évidence et de force selon que le portrait était observé au XVI<sup>e</sup> siècle par un œil malinois ou romain.

Si les motivations de Carondelet se comprennent aisément pour son prestige, elles restent encore floues d'un point de vue pratique. En d'autres termes, pourquoi commander son portrait, à quoi servait-il et où était-il exposé ? Carondelet, l'a-t-il gardé pour lui, l'a-t-il offert ? Que faisait-on d'un portrait aussi inhabituellement grand aux Pays-Bas ? Ces nouvelles données impliquent un rapport renouvelé au portrait qui trouve un écho dans l'ensemble de portraits commandés par le frère de Ferry, l'archevêque de Palerme.

---

<sup>859</sup> Stabel 2012, p. 92-93 a remarqué que le tapis oriental n'apparaît, aux anciens Pays-Bas, que dans la peinture brugeoises, notamment de Memling, sans doute comme une allusion aux goûts de la péninsule italienne.

## CHAPITRE 6. LES PORTRAITS DE JEAN CARONDELET

Avec le cardinal de Granvelle, Jean Carondelet est probablement le commis d'État du XVI<sup>e</sup> siècle dont on conserve le plus de portraits – au moins huit connus sans compter le vitrail de Mons et le tombeau de Bruges<sup>860</sup>. Aussi bien sa physionomie très reconnaissable que la qualité des œuvres ont très tôt attiré l'attention sur ce groupe surprenant et prestigieux de portraits, qui n'a toutefois jamais été étudié dans son ensemble<sup>861</sup>. Le corpus présente plusieurs difficultés pour cela, notamment sa délimitation, sachant que certains portraits ont disparu, et l'identification des commanditaires.

Leur étude révèle qu'à l'instar de son frère Ferry, Jean avait à cœur de diffuser une image satisfaisante de sa famille et de lui-même, celle d'un homme pieux et parvenu au faîte des honneurs temporels. Pour autant, ses choix sont très différents de ceux de son frère, tant du point de vue des caractères formels que du choix des artistes. Puisque des portraits aussi chargés de significations demandaient à être vus, il faut interroger l'usage que l'archevêque de Palerme en avait, les circonstances qui les ont vus naître et leur mode d'exposition. Il devient alors possible de restituer la position toute particulière occupée dans les anciens Pays-Bas par ce groupe dans la commande artistique de prestige à l'époque de la Renaissance.

### 6.1. UN CORPUS CONSIDÉRABLE

La datation des portraits de Jean Carondelet et l'identification des peintres sont ce qui a essentiellement retenu l'attention des chercheurs du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 1950. Malgré les avancées détaillées ci-dessous, il est nécessaire de faire un point sur la constitution du corpus, tous médias confondus, d'affiner autant que possible les datations et d'intégrer de nouvelles données.

Le portrait du Toledo Museum of Art (US, Ohio, cat. n° 23) est le premier connu de Jean Carondelet et est en même temps l'un des plus anciens conservés de Jan Gossart (1478-1532). L'identité du modèle est confirmée par sa ressemblance avec les effigies ultérieures (notamment le cat. n° 24) et avec des copies qui rapportent son nom<sup>862</sup>. Celles-ci sont au moins au nombre de trois et portent la date de 1514<sup>863</sup>. Mais des raisons techniques incitent

---

<sup>860</sup> Girault 2017, p. 39. Cf. les notices des portraits, annexe 5, cat. n° 23-30.

<sup>861</sup> Plusieurs études le concernent, mais toujours partiellement : Gauthier 1897b ; Wauters 1898 ; Roberts 1907 ; Weale 1910 ; Weisz 1912, p. 77 ; Sewter 1948 ; Mensger 2002, p. 45-51 ; Girault 2017, p. 39-41.

<sup>862</sup> Comme au Louvre, le cadre de ce portrait devait porter le nom de Carondelet et peut-être la date de réalisation.

<sup>863</sup> Cf. p. 183 et 206.

les chercheurs à situer le portrait de Toledo dans une phase plus précoce de l'activité de Gossart, autour de 1508, c'est-à-dire avant son séjour romain. L'âge approximatif du modèle, autour de 40 ans, paraît confirmer cette assertion.

À la différence des portraits qui vont suivre, celui-ci a toujours été un panneau indépendant. Sur un fond bleu, Jean Carondelet regarde posément le spectateur, les mains posées sur un parapet à l'avant, l'une sur l'autre. Son manteau fourré et ses bagues le désignent comme un homme de bien et sa barrette comme un juriste et parlementaire.

En 1517, Jan Gossart peint le diptyque du Louvre, considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de la peinture des anciens Pays-Bas (cat. n° 24). La conservation des peintures aux revers, du cadre d'origine et de ses anneaux de suspension en métal offrent l'exacte apparence originelle de ce que Jean Carondelet avait commandé à l'un des meilleurs artistes de son temps. Ce dernier est nommé explicitement, de même que le commanditaire et l'année de réalisation.

D'après un document d'archive inédit, ce portrait est resté dans la famille Carondelet aussi longtemps que la branche de Solre a duré, c'est-à-dire au moins jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>864</sup>. Cela signifie que Jean Carondelet (1509-1562), fils de son frère Claude, en hérita. Après, il passa à la branche des Carondelet-Noyelles, la branche des Carondelet remontant à Ferry et Paul Carondelet. Il se peut que ce portrait soit resté dans la famille jusqu'à la Révolution française, ce qui expliquerait que ce diptyque ait été acheté par le Louvre à un amateur de Valenciennes, ville située à une quinzaine de kilomètres de Noyelles.

Sur le volet gauche, Jean Carondelet est figuré en prière, absorbé dans sa contemplation intérieure de la Vierge à l'Enfant peinte sur le volet droit. Celui qui n'est encore que le doyen de Besançon et maître des requêtes du Conseil privé, est nu-tête et porte un manteau à fourrure au col et deux bagues. Cette tenue relativement simple s'accorde à la scène mariale très intime placée en vis-à-vis. La bibliographie a bien relevé le caractère non idéalisé des traits de Marie et de Jésus. Ce dernier notamment est représenté comme un véritable bébé et n'arbore ni l'air adulte ni l'abondante chevelure habituels<sup>865</sup>. L'humble prière latine adressée à la Vierge sur le cadre du volet droit s'accorde à l'intimité de la rencontre de ces trois figures. Les revers des deux panneaux identifient Jean Carondelet avec ses armes, son chiffre et sa devise. À la pompe des armes terrestres s'opposent le crâne et le chiffre desséché du modèle sur le revers de la Vierge. Une citation de Jérôme (ep. 53.11.3) enjoint à mépriser le monde pour faire face à la mort.

Un examen technique du diptyque a montré de grandes disparités entre les deux volets. Non seulement ils ont différentes épaisseurs et des essences de bois différentes, mais le portrait a été peint sans dessin sous-jacent ou presque, à l'inverse de la Vierge. Maryan

---

<sup>864</sup> ADN, E 61, copie d'une généalogie de la famille Carondelet (fin du XVIII<sup>e</sup> siècle) (annexe 4, n° 56).

<sup>865</sup> Ainsworth 2010, cat. n° 40, p. 248.

Ainsworth se demande ainsi si ces deux panneaux n'auraient pas été réalisés en deux temps : d'abord la Vierge, acquise par Carondelet, puis le portrait pour lui constituer un pendant<sup>866</sup>.

Un autre peintre très recherché des anciens Pays-Bas, Bernard van Orley (1488-1541), réalise un nouveau diptyque probablement quelques années plus tard, conservé en deux parties à l'Alte Pinakothek de Munich et à Polesden Lacey (UK, Surrey) (cat. n° 26). Contrairement au diptyque du Louvre, ce portrait n'a pas retenu longuement l'attention des historiens de l'art. L'attribution à Van Orley du portrait par Alphonse-Jules Wauters en 1898 et de la Vierge par Max Friedländer en 1902, n'a jamais été remise en doute<sup>867</sup>.

Jean Carondelet est assis à une table ou agenouillé sur un prie-Dieu et paraît interrompre sa lecture en plaçant ses doigts ornés de bagues entre les pages du livre. Son visage est sérieux et fermé. Derrière lui, au-dessus d'une moulure de boiserie, une tapisserie aux mille-fleurs enserme ses armes écartelées avec celles de Palerme. La devise « MATURA » se lit difficilement sur le phylactère enroulé dessous. Un petit tableau représentant Jean-Baptiste à l'Agnus Dei, le saint patron du prélat, est suspendu au mur. En vis-à-vis, la tapisserie et la moulure se poursuivent et la Vierge allaitant l'Enfant apparaît à l'archevêque. Les deux panneaux se trouvent dans des états de conservation très différents. Il est manifeste que le fond de la tapisserie derrière la Vierge a été surpeint en noir. Les éléments de verdure se courbent encore pour contourner des éléments circulaires disparus et qui étaient sans aucun doute des couronnes identiques à celles placées derrière la tête du prélat. L'arrière du portrait, qui était donc le volet mobile, est orné d'un grand blason de Carondelet avec un phylactère et sa devise, reproduisant assez fidèlement ce que l'on peut voir sur l'avvers. Une inscription en grandes capitales romaines apposée postérieurement ajoute « OB[IIT] A[NN]O A NA[TALI] 1543 FEB[RUARIO] 7<sup>A</sup> ETATIS 76 NU[N]DUM COMPLET[US] » (« Il mourut en l'an de Grâce 1543 [a. s.], le 7<sup>e</sup> de février avant d'avoir atteint l'âge de 76 ans »).

De toute évidence, le portrait a été peint après 1520, étant donné que Carondelet est déjà archevêque de Palerme. Sur des bases stylistiques, les datations de ce portrait divergeaient jusqu'à récemment entre 1525 et 1530 avant que l'on propose plutôt le début des années 1520<sup>868</sup>. Les portraits de Van Orley sont très mal datés (généralement après 1520, sans plus de précisions) et celui-ci en particulier.

Comme dans le cas du diptyque du Louvre, il se pourrait que les deux panneaux aient été exécutés séparément. S'il est vrai, comme le propose Cécile Scailliérez, que la Vierge date

---

<sup>866</sup> *Ibidem*, cat. n° 40, p. 249.

<sup>867</sup> Wauters 1898, p. 221-223 ; dans Bruges 1902, cat. n° 330, p. 89, Hulin de Loo remercie Max Friedländer d'avoir rétabli la bonne attribution.

<sup>868</sup> Friedländer 1909, p. 102 et 1972, p. 111 propose 1521 et 1525 ; Farmer 1981, p. 181-184, 340 voit plutôt les années 1528-1530 (repris par Schawe 2014, p. 340) ; Scailliérez 2019, p. 60, propose le « tout début des années 1520 » par analogie avec le *Portrait de Georges de Zelle* du même peintre (1519, 40,9 x 33,5 cm, huile sur bois, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1454, cf. Galand 2013, p. 262-273 ; Bruxelles 2019, cat. n° 71, p. 250-251) ; et Bruxelles 2019, cat. n° 75-76, p. 258 avance prudemment « après 1523 », considérant (de manière erronée) que c'est la date d'accession de Carondelet à l'archiépiscopat.

du début des années 1520 par comparaison avec le Portrait de *Portrait de Georges de Zelle* (fig. 86), cela ne paraît pas être le cas du portrait de Jean Carondelet. Cela se voit certes au traitement de la manche, mais aussi à celui des mains. Si elles apparaissent plus massives parce que ce sont celles d'un homme, le bloc sculptural que forme la main gauche n'a que peu à voir avec celui de la Vierge. D'une manière plus concluante que dans le cas du diptyque cat. n° 24 de Gossart, il se pourrait que l'on soit en présence de deux panneaux conçus séparément et réunis par l'archevêque de Palerme<sup>869</sup>. Le portrait aurait pu être exécuté plus de cinq ans après la Vierge. En outre, si seulement quatre ou cinq ans séparaient les portraits cat. n° 24 (1517) et n° 26 (tout début des années 1520), Carondelet ne paraîtrait pas si vieilli dans ce dernier. Il convient certes de rester prudent avec ces critères physiques qu'affectionnaient les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, mais on voit bien que l'archevêque a désormais les cheveux complètement blanchis, des poches agrandies sous les yeux et qu'il paraît davantage approcher soixante ans que cinquante. Mais si on considère que Van Orley était entré en disgrâce auprès de Marguerite d'Autriche vers 1527 à cause de possibles sympathies pour la Réforme, il paraît peu vraisemblable que Jean Carondelet lui ait commandé son portrait à ce moment<sup>870</sup>. Il pourrait alors dater de 1525 environ, à moins qu'il ne soit plus tardif encore, de la régence de Marie de Hongrie, une période à laquelle la peinture de portraits de Van Orley est encore plus malaisée à caractériser.

C'est à peu près à la même époque qu'un autre diptyque est commandé par l'archevêque de Palerme, celui le figurant avec saint Donatien et divisé entre le Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City et le musée des Beaux-Arts de Tournai (cat. n° 25). Paul Lambotte est le premier à établir un rapprochement entre les deux œuvres, facilité par les armes de Jean Carondelet figurant encore au dos du saint Donatien – l'arrière du Carondelet étant malheureusement moderne<sup>871</sup>.

Les panneaux étaient séparés depuis au moins le début du XVII<sup>e</sup> siècle, comme l'illustrent leurs tribulations dans diverses collections depuis cette époque. La seule mention ancienne dont on dispose est celle d'un inventaire du XVII<sup>e</sup> siècle de la collection de Jérôme de Winghe (1559-1637), chanoine et official de Tournai. L'un des *item* de la collection est « *un évêque, en huyle sur bois ; je crois que c'est saint Donas ; c'est de Mabeuge, iiii florins* »<sup>872</sup>.

---

<sup>869</sup> Comme il l'a été montré avec un diptyque figurant Érarard de la Marck et la Vierge aujourd'hui démembré. Vermeyen, *Portrait d'Érarard de la Marck*, vers 1528-1530, huile sur bois, 64,4 x 55,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-4069 ; *Vierge à l'Enfant*, vers 1528-1530, huile sur bois, 64,3 x 54,5 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, inv. SK-C-1701 (fig. 90) (Haak 1963 ; Friedländer 1975, p. 85-86 ; Horn 1989, p. 8-9 ; Eichberger 2002, p. 203, 379-380 ; Malines 2005, n° 26 ; Washington et Anvers 2006, cat. n° 35, p. 236-239 ; Allart 2008, p. 32-35 ; Bagley-Young 2008 ; Ainsworth et Vandivere 2014, p. 3-5).

<sup>870</sup> Galand 2013, p.

<sup>871</sup> Lambotte 1890, p. 49.

<sup>872</sup> Cité par Weale 1908, p. 43. La date de 1616 fréquemment citée par la bibliographie se réfère à un des tableaux que ledit Jérôme a reçu en août de cette année. On peut seulement conclure que l'inventaire est postérieur à cette date. Si l'inventaire a été réalisé peu avant la mort de de Winghe, alors rien ne dit que le saint Donatien n'est pas parvenu dans sa collection seulement autour de 1630, par exemple.

Tout porte à croire qu'il doit s'agir du panneau conservé actuellement à Tournai, d'autant qu'il paraît ne jamais avoir quitté cette ville depuis le XVII<sup>e</sup> siècle.

Le volet droit représente Jean Carondelet devant un cadre de pierre feinte caractéristique de ce que Gert von der Osten appelle les « *steinerne Rückplatte* » du peintre, le conduisant à une datation approximative de 1525-1530, unanimement acceptée depuis<sup>873</sup>. En effet, le faux cadre peint rappelle que Jean était archevêque de Palerme et prévôt de Saint-Donatien de Bruges, ce qui date le portrait nécessairement après 1520. Pour les mêmes raisons invoquées à propos du diptyque de Van Orley, une datation autour de 1530 n'aurait rien d'extravagant, étant donné l'âge approximatif que Jean affiche, environ soixante ans. Carondelet, un livre de prières à la main, se tourne vers sa droite. Il porte l'habit de chanoine, avec la barrette, le rochet et l'aumusse fourré d'hermine sur sa manche. Face à lui, saint Donatien, en tenue d'évêque, porte son attribut traditionnel, la roue aux bougies.

Outre une datation approximative, une nouvelle difficulté s'élève à propos de l'identité du peintre. Les panneaux, attribués dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à Gossart, ont été donnés voici seulement dix ans par Maryan Ainsworth à Jan Cornelisz Vermeyen (1502-1559). Pour des raisons techniques, il s'agirait selon elle d'une œuvre de jeunesse de l'artiste<sup>874</sup>. Nous retenons l'attribution à Vermeyen car il ne nous revient pas de proposer de nouvelles attributions dans le cadre de ce chapitre et les arguments avancés par la spécialiste américaine sont suffisamment probants pour que l'on s'y tienne.

Autre difficulté, celle de savoir si cette œuvre ne serait pas en réalité un triptyque. En effet, il est presque impensable que Jean se soit fait représenter avec son saint patron sans l'insertion de la Vierge ou d'un autre sujet au centre<sup>875</sup>. Cette proposition avancée par Nicole Veronee-Verhaegen en 1963, a été régulièrement défendue<sup>876</sup>. Comme on le verra ci-dessous, cette hypothèse a pour elle toutes les apparences. Précisons dès maintenant qu'un modèle de composition brugeois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle put servir à Jean Carondelet, tel le *Triptyque de Benedetto Portinari* de Hans Memling (fig. 91), dont les trois panneaux ont les mêmes dimensions<sup>877</sup>. Le fait que l'on pouvait en voir les revers est assuré par les armes à l'arrière du *Donatien*. Comme le propose Barbara Lane, dans cette configuration, les trois volets auraient pu se fermer les uns sur les autres. On peut aussi penser que le panneau central était aussi large que les deux volets réunis, comme au *Triptyque Braque* de Van der Weyden (fig. 92)<sup>878</sup>.

---

<sup>873</sup> Osten 1961, p. 469. En réalité, il le situe après 1521, mais dans un chapitre dont la chronologie s'échelonne entre 1525 et 1530, datation fréquemment retenue pour ce diptyque.

<sup>874</sup> Ainsworth 2010b, p. 86.

<sup>875</sup> Campbell 2006, p. 34.

<sup>876</sup> Bruxelles 1963, cat. n° 105, p. 100 ; Rotterdam et Bruges 1965, cat. n° 21, p. 145 ; Dülberg 1990, p. 181-182 ; Dunbar 2005, p. 233 penchent pour un triptyque. La majorité des auteurs ne prennent néanmoins pas parti ou continuent de présenter l'œuvre comme un diptyque.

<sup>877</sup> Vers 1487, huile sur bois, 54,6 x 43,2 cm (chacun des panneaux), Berlin, Gemäldegalerie, inv. 528B (panneau central) et Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 1090 et 1100 (panneaux latéraux) (Florence 2008, cat. n° 41, p. 182-185 ; Lane 2009, p. 205, 275 et *passim* ; Rome 2014, cat. n° 41, p. 218-219).

<sup>878</sup> Vers 1452, huile sur bois, 33,7 x 62,1 cm (panneau central), 33,7 x 27,2 cm (chacun des panneaux), Paris, Musée du Louvre, inv. R. F. 2063 (De Vos 1999, p. 268-273 ; Lorentz et Comblen-Sonkes 2001, p. 133-184).

Aucune découverte d'archives ne vient lever les incertitudes sur l'agencement originel de cette œuvre.

Un portrait cette fois-ci unanimement donné à Vermeyen est celui conservé au Brooklyn Museum de New York (cat. n° 27)<sup>879</sup>. La date la plus fréquemment retenue est celle de 1528-1530<sup>880</sup>. Ce portrait tranche considérablement avec les précédents. L'archevêque y est figuré assis dans un volumineux manteau noir à fourrure. Il tient ses gants dans sa main droite, d'un geste décidé et presque violent, tandis que sa main gauche esquisse un geste difficilement interprétable, marque de fabrique des portraits de Vermeyen où les mains tiennent un rôle dramatique de premier plan. Ici, l'archevêque, le visage impassible et la bouche serrée, presque trônant, paraît donner audience et inviter le spectateur à s'approcher.

Une œuvre très différente est celle de Jan van Scorel (1495-1562) conservée aujourd'hui à Bruxelles (cat. n° 29). Ce portrait d'un format horizontal inattendu, peint à la détrempe, n'est pas aussi délicat et fouillé que les précédents. Longtemps attribué à Vermeyen, qui aurait réalisé une copie simplifiée du portrait de Brooklyn, il est rendu par Josua Bruyn, en 1955, à Van Scorel. D'après lui, ce portrait aurait pu être réalisé en 1533, lors d'un passage de Van Scorel à Bruxelles, ce que paraît confirmer, une fois encore, l'âge approximatif du modèle<sup>881</sup>.

Il n'est pas du tout certain que ce portrait bruxellois ait bien été commandé par Jean Carondelet. Van Scorel a réalisé un autre portrait extrêmement proche de celui-ci représentant Georges d'Egmont (1504-1559), évêque d'Utrecht à partir de 1534 (fig. 93-94)<sup>882</sup>. Si les deux portraits ont été réalisés en pendant, il convient de les dater alors *a minima* de cette date, voire plus tardivement : Molly Faries pense que ces effigies pourraient dater de la dernière phase d'activité de Van Scorel, autour de 1540. Comme le portrait d'Egmont, celui de Jean Carondelet devait disposer d'un cadre avec son nom et ses dignités ecclésiastiques inscrites dessus. Les dimensions, les fonds, la composition à mi-corps laissent à penser que ces portraits formaient des pendants, peut-être au sein d'un groupe plus important. Ils rappellent fortement la réunion de portraits de Philippe de Bourgogne dans son château de Duurstede (NL). Étant donné que Georges d'Egmont était évêque d'une ville où travaillait Van Scorel, la commande a pu émaner de lui. Mais elle pouvait aussi être de Jean Carondelet pour

---

<sup>879</sup> Il était toutefois considéré comme un Holbein au XIX<sup>e</sup> siècle, preuve de l'admiration qu'on lui portait (Cooney Frelinghuysen *et alii* 1993, p. 219).

<sup>880</sup> Les dates proposées oscillent entre la fin des années 1520 (Friedländer 1975, p. 87 ; Horn 1989, p. 8 ; Bagley-Young 2008, p. 80, note 23) et 1530 environ (Girault 2017, p. 41 ; Mansfield 2017, p. 195).

<sup>881</sup> Bruyn 1955, p. 198-200, attribution unanimement acceptée aujourd'hui. Contrairement à nous (cf. p. 189), de nombreux chercheurs continuent de penser que le portrait de Bruxelles dérive de celui de Brooklyn.

<sup>882</sup> Jan Van Scorel, *Portrait de Georges d'Egmont*, vers 1535-1540, tempera et huile sur bois, 57 x 80 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. sk-c-1618 (en prêt au Centraal Museum d'Utrecht). « R[EVERENDISSIMUS] AC ILL[USTRISSIMUS] D[OMINUS] GEORGIUS DE EGMONT EPISCOPUS TRAIECTENSIS ETC. » (inscription sur le cadre). Cf. Utrecht 1955, cat. n° 35, p. 49-50 ; Utrecht et Douai 1977, cat. n° 18, p. 68-69 ; Amsterdam 1986, cat. n° 66, p. 187 ; Helmus et Faries 2011, cat. n° 27, p. 233-236 ; Faries et Ubl 2017, p. 365.



l'ornement de l'une de ses résidences. Dans la mesure où Van Scorel a dû au moins rencontrer l'archevêque en 1533, nous l'intégrons au corpus.

En plus de ces portraits peints de Jean Carondelet, il existait encore au moins trois représentations de lui, disparues ou considérées comme telles à l'heure actuelle.

À sa demande, le poète Jean Second (1511-1536) lui remit en mai 1533 un traité sur la fonte du bronze, ainsi qu'une médaille avec son portrait (cat. n° 28). En effet, on apprend dans une lettre datée de Malines du 8 mai 1533 et adressée à Jan van Scorel que Second, qui s'essaye avec succès à la fonte de portraits en médaille, a réalisé le portrait en médaille de l'archevêque de Palerme<sup>883</sup>. Il l'envoie au peintre et lui demande de juger du travail avec honnêteté. C'est probablement en même temps, au début de mai 1533, que Jean Carondelet remet à Second une chaleureuse lettre de recommandation adressée à Nicolas Perrenot de Granvelle et que Second offre à l'archevêque un traité sur l'art de la fonte que ce dernier lui avait commandé. Cette circonstance est connue par le récit du voyage en Espagne qu'a réalisé le poète à partir de la fin de mai 1533<sup>884</sup>. Ce traité est aujourd'hui perdu. La médaille était réputée également telle jusqu'à ce qu'elle soit prétendument retrouvée par Korneel Goossens en 1970. Le problème est qu'elle porte la date de 1531 et qu'aucun nom n'y figure (fig. 95)<sup>885</sup>. Pour son identification avec l'archevêque de Palerme, Goossens se fonde sur ses portraits et sur une longue description de son visage par Achille Segard<sup>886</sup>. Or, cette redécouverte paraît en tout point problématique. On ne reconnaît pas du tout l'archevêque dans les traits du modèle, mais bien plutôt ceux de Nicolas Perrenot de Granvelle, dont la médaille est publiée par Goossens juste au-dessus de celle de Carondelet. Par ailleurs, ce dernier n'aurait sans doute pas accepté que sa médaille reste anonyme. Goossens conclut de sa démonstration que Second réalisa deux médailles de Carondelet, mais cette assertion, relayée au moins deux fois depuis, n'est de notre point de vue pas vraisemblable et nous ne la retenons pas<sup>887</sup>.

Un autre portrait perdu de Jean Carondelet, mais cette fois-ci en terre cuite, était un buste que Philippe de Bourgogne (1465-1524), évêque d'Utrecht, possédait dans son palais de Duurstede. Ce palais luxueusement accommodé par son propriétaire était décrit par les contemporains comme un ensemble d'un goût si nouveau qu'on l'aurait cru réalisé par un artiste italien. En 1518, dans une sallette de la chancellerie de ce palais, l'évêque avait fait pratiquer dans les murs quinze niches abritant chacune un portrait en terre cuite polychrome, œuvres d'un certain Claude de Chartres, inconnu par ailleurs<sup>888</sup>.

---

<sup>883</sup> Second 2000\*, vol. 1, p. 152-153 ; Second 2007\*, p. 236-329 (annexe 4, n° 5).

<sup>884</sup> Second 2007\*, p. 210-213 (annexe 4, n° 6).

<sup>885</sup> Jean Second, *Médaille d'un homme (Nicolaas Everaert ?)*, 1531, bronze, diam. 4,5 cm, Anvers, Musée Mayer van den Bergh, inv. MMB.0877 (Goossens 1970, p. 64-67 ; Amsterdam 1986, cat. n° 84, p. 208).

<sup>886</sup> La citation est extraite de Segard 1924, p. 106-107.

<sup>887</sup> Dekker 1986, n° 7, p. 251-252 et n° 20, p. 261-262 (hypothèse reprise dans Amsterdam 1986, cat. n° 84, p. 208 et Secundus 2007\*, p. 255, n. 14). Jan Pieter Guépin dans Secundus 2000\*, vol. 2, p. 760-761 émet déjà un avis identique au nôtre.

<sup>888</sup> Sur ce palais, cf. Sterk 1980, en particulier p. 130 pour les bustes.

On ne connaît les modèles que de deux de ces bustes, Philippe lui-même et « Carondelet », un buste que l'archevêque de Palerme demanda à emporter pour lui après la mort de Philippe<sup>889</sup>. L'identité du Carondelet n'est pas certaine, même s'il ne peut s'agir avec vraisemblance que de Jean († 1502), ou de ses fils Claude (chef du Conseil privé, † 1518) ou Jean, l'archevêque de Palerme. Étant donné les relations personnelles que ce dernier entretenait avec Philippe, il est tout à fait possible que ce soit lui le modèle du buste. Même si ce n'est pas le cas, nous tiendront tout de même compte de cette effigie dans les réflexions qui suivent pour ce qu'il montre des échanges de portraits entre grands commanditaires.

Si Carondelet n'est pas le commanditaire du portrait en terre cuite peinte, il était au courant de la disposition des bustes dans le palais de Duerstede pour être le familier de la commande artistique de Philippe de Bourgogne. Il est fort probable qu'il dut se rendre au château après la mort de l'évêque, puisque Charles Quint et Marguerite d'Autriche l'envoyèrent à Utrecht à la fin d'avril 1524 pour convaincre les chanoines de la cathédrale d'élire Érard de la Marck comme nouvel évêque<sup>890</sup>. C'est probablement au cours de ce voyage qu'il vit son buste, s'il ne le connaissait pas déjà avant, et qu'il voulut le prendre pour lui.

Pour ce que l'on en sait, les bustes de terre cuite néerlandais de ce temps figuraient les modèles à mi-buste avec une découpe horizontale et se situaient donc dans la tradition italienne (Claude de Chartres a pu apprendre cette technique auprès d'artistes italiens de la cour de France)<sup>891</sup>. Le réalisme était poussé au point que Philippe de Bourgogne avait couvert toutes leurs têtes de vrais chapeaux en tissus. On peut rapprocher cet ensemble de bustes de réalisations contemporaines aux Pays-Bas, que l'on doit notamment à Conrad Meit. Plusieurs bustes polychromes de l'archiduc Charles, devenu Charles Quint, existent encore, dont certains disposent également de chapeaux amovibles (fig. 96)<sup>892</sup>.

Un autre portrait a aussi fait beaucoup parler de lui, celui qui était disposé à côté de la sépulture de l'archevêque à Saint-Donatien de Bruges (cat. n° 30). Il participait d'une véritable mise en scène organisée par Jean Carondelet autour de son tombeau (cat. n° 35). Il fut retiré de l'église en 1690 et on ignore ce qu'il devint ensuite<sup>893</sup>. Une inscription, accompagnée de la devise « MATURA », était placée au bas de cette image et rappelait que l'archevêque lui-même, en son âge de soixante-huit ans, avait voulu qu'elle se porte aux yeux de la postérité pour rappeler sa mémoire<sup>894</sup>. Il a été proposé d'identifier ce portrait avec celui

---

<sup>889</sup> *Ibidem*, p. 234 : « Een gebackten hoeft nae de figuer van Carondolet ende is gesonden mijnen heere van Palermen tot zijnder instantie » dans l'inventaire après décès de l'évêque.

<sup>890</sup> ADN, B 2320, fol. 266v-267r. Le voyage dure du 25 avril (au départ d'Anvers) au 8 mai. Jean Carondelet est accompagné dans cette tâche par Adolphe de Bourgogne, « seigneur de Beures [Veere] et admiral de la mer » et d'autres. Ils ont d'autres affaires à traiter, dont aucune mention n'est faite dans les comptes.

<sup>891</sup> Sterk 1980, p. 45, 89, 130, 297.

<sup>892</sup> Sculpteur anonyme, *Buste de l'archiduc Charles*, vers 1515, terre cuite, 53,5 x 62 x 31 cm, Gand, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1983-E (Malines 2005, n° 25 ; Munich 2006, cat. n° 69, p. 252-253).

<sup>893</sup> SBB, ms. 458, p. 59.

<sup>894</sup> Transcription de l'inscription dans la notice du portrait (cat. n° 30). BAB, hs. 17, fol. 4r-v ; SBB, ms. 449, fol. 10v, ms. 458, p. 49-50 et ms. 459, fol. 6r ; KBR, fonds Goethals, ms. 1525, p. 4, ms. 1639, fol. 2v, ms. 1654, fol. 4v.

de Gossart/Vermeiren (cat. n° 25)<sup>895</sup>. L'inscription indiquait que Jean Carondelet fit disposer cette image à l'âge de soixante-huit ans, c'est-à-dire autour de 1536-1537. Même si cette date nous porte cinq ans après la mort de Jan Gossart, le portrait a pu n'être accroché que tardivement à cause des fastidieuses et systématiques négociations avec le chapitre de la prévôté. Mais le *Donatien*, comme on l'a vu, faisait partie d'une collection particulière dès avant 1690, ce qui rend cette interprétation peu plausible.

Une pièce d'archives inédite vient selon nous renforcer cette impossibilité. Peu après la mort de l'archevêque et prévôt, un peintre prénommé Simon est autorisé, par le chapitre de Saint-Donatien, à venir récupérer un portrait suspendu à un pilier de l'église qu'il avait fait représentant le défunt<sup>896</sup>. Pourquoi le peintre est-il venu reprendre le tableau ? Y avait-il plusieurs images de Jean Carondelet à Saint-Donatien ? Il est possible que la peinture en question ait été réalisée à l'occasion des funérailles, pour être placée à côté du cercueil et qu'elle soit restée encore quelques temps dans l'église<sup>897</sup>. Mais on peut plutôt envisager que le portrait original du peintre Simon prenait place au-dessus de l'épithaphe. Ayant été retiré, il a été remplacé par le soin des exécuteurs testamentaires par un autre qui aurait conservé la même inscription placée en dessous, avant qu'il ne finisse lui-même par être débarrassé en 1690. Nous formulons ci-dessous une hypothèse sur son identification.

Il est intéressant que le peintre du portrait de Saint-Donatien s'appelle Simon. Parmi les grands peintres néerlandais actifs en 1536, ne répond guère à l'appel que Simon Bening (vers 1483-1561), éminent peintre brugeois et contemporain de l'archevêque<sup>898</sup>. S'il est surtout connu pour ses riches livres enluminés, il aurait également été peintre de portraits et de chevalet, même si peu d'œuvres de sa main sont certaines<sup>899</sup>. Si notre hypothèse est exacte, il s'agit d'un « Simon » qui aurait peint le portrait placé à proximité du tombeau et non un « Jan » ou un « Jan Cornelisz ». Il s'agit selon nous d'une seconde circonstance qui empêche de placer le triptyque à côté du tombeau de l'archevêque de Palerme.

Il est presque assuré que Jean Carondelet a fait réaliser d'autres portraits, de lui ou d'autres, à l'instar de Philippe de Bourgogne faisant exécuter des effigies des hommes importants des Pays-Bas. Le portrait de Jean Second, par exemple, n'est connu que par une courte mention, d'autres n'ont sans doute pas eu cette chance. Mais il convient de retirer de ce corpus des œuvres qui y ont été placées à tort, ou sur lesquelles plane un doute.

La première commande de Jean Carondelet, le portrait du Toledo Museum of Art, a été copiée au moins trois fois, dès le XVI<sup>e</sup> siècle semble-t-il. Deux de ces copies sont réputées

---

<sup>895</sup> Bruxelles 1963, cat. n° 105, p. 100.

<sup>896</sup> BAB, A 60, fol. 101r (30 juin 1544), annexe 4, n° 68.

<sup>897</sup> Chatenet 2002b, p. 37-46 sur l'emploi des effigies pendant les funérailles. Notons tout de même que Jean Carondelet s'est fait inhumer de nuit, sans pompe.

<sup>898</sup> Sur Simon Bening, cf. Thomas Kren dans Los Angeles et Londres 2003, p. 447-448.

<sup>899</sup> Ainsworth 2002.

perdus, mais ont été vues et photographiées par Friedländer<sup>900</sup>. Une troisième copie est conservée au Musée du Temps de Besançon (fig. 97)<sup>901</sup>. Elle porte au-dessus de la tête de Carondelet un phylactère avec cette inscription : « REPRESENTATION DE MESSIR IEHAN CARRONDELET HAULT DOYEN DE BESANCON EN SON EAGE DE 45 ANS FAIT LAN 1514 ».

Ces trois copies très proches les unes des autres reproduisent fidèlement le panneau original jusque dans ses dimensions (environ 40 par 30 cm), la beauté des couleurs et la virtuosité du pinceau en moins. Il se pourrait fort bien qu'elles aient été réalisées toutes les trois en même temps, peut-être par le même peintre ou par le même atelier. D'une manière surprenante, personne n'a remarqué que l'inscription bisontine est identique à celle du volet gauche du diptyque du Louvre (cat. n° 24, avec 1514 au lieu de 1517 comme date)<sup>902</sup>. Le peintre copiste connaissait donc non un, mais deux portraits de Gossart, ce qui n'a rien d'étonnant puisque le diptyque resta dans la famille jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

En revanche, il est presque impossible que ces copies datent de 1514. Il doit s'agir d'une date choisie approximativement en fonction de l'âge que paraît avoir Jean Carondelet sur le portrait. Certains détails laissent même penser qu'elles sont nettement plus tardives. Tout d'abord, les modelés et les contours assez durs ne cadrent pas avec le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Les ornements du phylactère de Besançon font penser aux motifs moresques introduits dans les anciens Pays-Bas à la fin des années 1530 et largement employés dans les années 1540-1550. Enfin, le cadre architectural renaissant très simplifié n'aurait pu être peint en 1514. Il ne ressemble pas aux constructions très inventives de Gossart ou de Van Orley, il relève bien plutôt d'une époque où ce langage renaissant bien assimilé pouvait être réduit rapidement à sa plus simple expression par n'importe quel artiste. À l'instar de l'inscription apposée derrière le portrait de Munich, ces copies réalisées d'un bloc paraissent avoir été produites à la mémoire du défunt archevêque de Palerme peu de temps après sa mort pour des usages qui sont discutés ci-dessous. Elles pourraient donc dater des années 1544-1550.

Deux portraits ont vu leur modèle identifié à Jean Carondelet. L'un d'eux est conservé au Barber Institut de Birmingham et était jusque dans les années 1950 attribué à Quentin Metsys (fig. 98)<sup>903</sup>. Il est toutefois apparu à tous les auteurs ayant travaillé sur les Carondelet que le modèle ne pouvait être l'archevêque de Palerme en raison d'une absence totale de

---

<sup>900</sup> Anonyme (d'après Gossart), 1<sup>ère</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, 40 x 29 cm, anciennement dans la coll. Lyndhorst de Bruxelles, disparu, photographie sur RKD.nl, ill. n° 75146 [mis en ligne le 17 mai 2002, consulté le 6 février 2020] ; Anonyme (d'après Gossart), 1<sup>ère</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, 40,1 x 31,8 cm, il s'agit peut-être de la version signalée par Ainsworth 2010, cat. n° 39, p. 243 comme provenant de la coll. de C. F. Massey à New York, disparu, photographie sur RKD.nl, ill. n° 75197 [mis en ligne le 17 mai 2002, consulté le 6 février 2020].

<sup>901</sup> Artiste anonyme, *Portrait de Jean Carondelet*, 1514 [?], huile sur bois, 43,5 x 29,5 cm, Besançon, Musée du Temps, inv. 1843.6.3. Ancienne collection du baron Daclin, entré au Musée de Besançon en 1842. Cf. Gauthier 1897b, p. 509 ; Montégut 1911, p. 287 ; Malines 1958, n° 41, p. 5 ; Friedländer 1972, p. 97 ; Dunbar 2005, p. 231-232 ; Ainsworth 2010, cat. n° 39, p. 243 ; Girault 2017, p. 39, note 4.

<sup>902</sup> Merci à Mickaël Zito d'avoir discuté ce point avec moi.

<sup>903</sup> Anonyme, *Portrait d'un chanoine*, vers 1550, huile sur bois, 66,3 x 51 cm, Birmingham, Barber Institute, inv. 43.5 (Sewter 1948 ; Friedländer 1975, p. 89).

similitude des traits. Un second portrait, également attribué à Metsys, lui rappelle davantage ses traits (fig. 99)<sup>904</sup>. Mais une vague ressemblance physique ne suffit pas à l'identifier à l'archevêque, d'autant que ce portrait appartenait à Stephen Gardiner (1483-1555) dès le XVI<sup>e</sup> siècle et le représente peut-être. Trop d'incertitudes pèsent sur ce portrait pour l'intégrer à notre corpus.

Un portrait de Marguerite de Chassey, la mère de l'archevêque, conservé au musée du Temps de Besançon pourrait avoir été commandé par Jean (fig. 100)<sup>905</sup>. L'identification traditionnelle serait confortée par le blason de l'angle supérieur droit, celui des Chassey-lez-Vesoul (FR-70), « *de gueules à la bande d'argent frettée d'azur* »<sup>906</sup>. S'il s'agit bien de ce blason, alors force est de constater qu'il n'est pas très bien conservé. En revanche, la datation approximative du tableau nous place bien au début du XVI<sup>e</sup> siècle, qui plus est dans un contexte néerlandais. La tenue de la dame concorde bien avec celles des modèles de Van Orley et de Gossart, notamment son noir attifet de veuve<sup>907</sup>. La commande de ce portrait serait alors intervenue après 1511, la date de mort de Marguerite de Chassey, et on pourrait fort bien croire qu'elle aurait été passée par l'archevêque de Palerme. Mais s'agit-il bien de sa mère ? On peut s'interroger puisque les armes des Chassey sont, selon Aubert de la Chenaye-Desbois, « *d'azur à la fasce d'argent, accompagnée de deux étoiles d'or, 1 en chef & 1 en pointe* »<sup>908</sup>. Il s'agit bien des armes apposées sur le tombeau de Bruges, mais avec un fond de gueule et non d'azur. Si Jean Carondelet avait lui-même commandé ce portrait, du moins aurait-il fait apposer les mêmes armes que sur son tombeau. Cette extrême confusion des armoiries n'est pas faite pour rassurer. Par ailleurs, s'il s'agit bien d'une Chassey, est-ce précisément la mère du doyen et de l'archidiacre de Besançon ? Il est finalement difficile d'affirmer quoi que ce soit sur ce charmant petit portrait, hormis qu'il devait composer un diptyque avec l'époux défunt.

Le corpus des portraits de Jean se compose donc de huit portraits par six artistes différents, réalisés sur une période approximative de trente ans. Aux deux portraits de Gossart de 1508 environ et 1517, succèdent celui de Van Orley (vers 1525 ?), les deux de Vermeyen (vers 1531-1533), la médaille de Jean Second (1533, réputé perdue) et les portraits de Jan van Scorel (1534-1535) et de « Simon », peut-être Simon Bening (1536), dont le portrait se trouvait à Saint-Donatien.

Cet ensemble ne se distingue pas seulement par son ampleur et par le prestige des noms qui lui ont donné naissance, mais aussi par ses caractères formels, que l'on peut étudier

---

<sup>904</sup> Quentin Metsys, *Portrait d'un chanoine*, vers 1520, huile sur bois, 74 x 60 cm, Vienne/Vaduz, coll. Liechtenstein, inv. GE928. Le rapprochement est également dû à Sewter 1948, p. 217-218. Cf. aussi Friedländer 1971, n° 39, p. 64 ; De Bosque 1975, p. 240-242 ; Silver 1984, p. 239-240.

<sup>905</sup> Peintre anonyme, *Portrait de Marguerite de Chassey [?]*, début du XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, 34,5 x 23,5 cm, Besançon, Musée du Temps, inv. 1896.1.361.

<sup>906</sup> Gauthier et Gauthier 1911, p. 8.

<sup>907</sup> Girault 2017, p. 41 est le premier à noter cela.

<sup>908</sup> Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*, p. 520.

sur une longue période. Il est évident qu'entre les premiers et les derniers portraits, des changements se font jour. Mais dans un premier temps, on remarque que quelques caractères formels plutôt constants donnent une unité à ce corpus volumineux. Les compositions comportent peu d'éléments et se focalisent sur une physionomie dénotant une moralité et des mœurs droites et austères. Par ailleurs, le fait pour Jean d'avoir employé les meilleurs artistes de son temps renforce le pouvoir symbolique de ses effigies.

## 6.2. LES TRAITS CONSTANTS DU CORPUS

Un point commun entre les portraits de Jean et celui de Ferry Carondelet par Sebastiano del Piombo est l'attention minutieuse mise à l'identification du commanditaire. Dans beaucoup de portraits d'hommes et de femmes de cette époque, l'identité des modèles se trouvait inscrite sur le cadre, souvent disparu<sup>909</sup>. Jean Carondelet et son frère ont pris soin d'inscrire les marqueurs de leur identité à même le support peint (cat. n° 24, 25, 26, et sans aucun doute 28). Pour les portraits où tout moyen d'identification a disparu (cat. n° 23, 27, 29, avec certitude 30), le nom et les armes de Carondelet devaient figurer sur le cadre ou au revers. Au-delà des armes et de la devise attendues, Jean Carondelet a ajouté ses dignités religieuses principales : doyen de Besançon (cat. n° 24), archevêque de Palerme et prévôt de Saint-Donatien (cat. n° 25), archevêque de Palerme et chef du Conseil privé (cat. n° 30), sans aucun doute archevêque de Palerme au cat. n° 29, par comparaison avec le portrait de Georges d'Egmont de Van Scorel, où la dignité d'évêque d'Utrecht est inscrite sur le cadre<sup>910</sup>. L'inscription du cat. n° 25 reste la plus étonnante. Quoique Gossart ait fréquemment peint de faux cadres devant lesquels ses personnages émergent, reproduits ici fidèlement par Vermeyen, il s'agit de la seule occurrence où une telle inscription figure sur un portrait. Nous inclinons à y voir une demande expresse du commanditaire. Le besoin de rappeler directement sur la surface peinte les informations principales relatives à Jean vient sans aucun doute de ce qu'il savait bien que le cadre pouvait être détaché du portrait. On peut voir ainsi les données peintes sur le cat. n° 25 comme la clef de compréhension de l'effigie et son but ultime : rappeler sans erreur possible la mémoire du commanditaire.

Sans considérer pour le moment le cas des volets mariaux des diptyques, les portraits de Jean Carondelet présentent une diversité restreinte de compositions. Dans cinq des six portraits conservés, l'archevêque est figuré à hauteur de la poitrine et seuls le second portrait de Vermeyen (cat. n° 27) et la médaille de Second (cat. n° 28), où l'archevêque devait apparaître de profil, font exception. À l'intérieur de ce schéma, Jean scrute le spectateur ou non, selon qu'il apparaisse seul, face à la Vierge ou à saint Donatien. Dans tous les cas, son vêtement et sa mise générale sont soignés, luxueux, mais sans ostentation. Quoique Jean soit religieux et que cela soit rappelé sur les cadres ou sur la surface peinte, il n'est jamais

---

<sup>909</sup> Cf. les références que nous avons fournies au chapitre précédent.

<sup>910</sup> « *episcopus traiectensis etc* ».

représenté avec ses ornements épiscopaux, mais seulement avec ceux de chanoine (cat. n° 25 et 26) ou en manteau noir à fourrure (cat. n° 23, 24, 27 et 29) avec la barrette des juristes et des chanoines sur la tête. Cela n'a rien de contradictoire avec les usages du temps. À l'inverse de Jean, Érard de la Marck (1472-1538) est vêtu en habit de cardinal sur son portrait par le même Vermeyen car étant prince-évêque, donc seigneur de sa terre ecclésiastique, il avait tout intérêt à se faire représenter ainsi. Il se distingue ce faisant des portraits de nobles aux riches habits à la mode comportant par exemple des manches fendues, où les textures et les couleurs se superposent, de même que les bijoux<sup>911</sup>. En tant que haut commis d'État, Carondelet devait aussi se conformer aux ordonnances somptuaires défendant l'usage de l'or et de textiles inutilement coûteux<sup>912</sup>. Le noir qu'il porte dans le cat. n° 27 fait davantage référence à sa dignité d'archevêque qu'à la couleur portée par Philippe le Bon et par la noblesse néerlandaise à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. La pensée de la mort qui hante le diptyque du Louvre doit être comprise également tant comme une preuve de probité religieuse que comme un désir de se situer dans une continuité de l'art du XV<sup>e</sup> siècle<sup>913</sup>. Dans tous les cas, Jean Carondelet cherche à se montrer comme un véritable homme d'Église, détaché des valeurs matérielles de ce monde et épris seulement de la vérité, de la simplicité, de l'amour de l'au-delà<sup>914</sup>.

En se faisant réaliser presque une dizaine de portraits de lui, Jean Carondelet n'a pas éprouvé le besoin de beaucoup varier les formules de figuration. Aucun de ses portraits ne comprend d'élément évocateur d'un intérieur particulier ou de ses intérêts d'érudit, que l'on connaît pourtant. Aucun des portraits n'est comparable à ceux de Gossart ou de Van Orley, dont on a vu qu'ils sont peut-être héritiers du portrait par Sebastiano del Piombo de Ferry, le propre frère de Jean<sup>915</sup>. À l'inverse de ce dernier, Jean Carondelet n'a cherché à introduire aucune lecture double ou érudite. L'archevêque n'a pas souhaité apparaître sous les traits d'un humaniste ou d'un lettré. Au contraire, Jean s'en tient fermement au type du portrait patricien et aristocratique bien connu dans les anciens Pays-Bas. On tient là sans aucun doute une des clefs de compréhension de l'ensemble du corpus : si Jean s'est fait représenter tant de fois, avec des moyens d'identification évidents, comme aristocrate et juriste, c'est précisément pour diffuser cette image de lui-même.

Si la plupart des portraits de Jean Carondelet comportent une inscription avec ses armes, le second portrait de Vermeyen et celui de Scorel n'ont pas reçu ou ont perdu ces

---

<sup>911</sup> Voir par exemple Jan Gossart, *Portrait d'homme (Charles de Bourgogne ?)*, vers 1528-1530, huile sur bois, 56 x 42,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 568a (Ainsworth 2010, cat. n° 56, p. 285-287).

<sup>912</sup> Lameere 1902\*, p. 2071-272 : ordonnance de l'empereur du 7 octobre 1531.

<sup>913</sup> Cf. p. 203.

<sup>914</sup> Syson 2008, p. 25-29.

<sup>915</sup> Voir par exemple : Bernard van Orley, *Portrait du médecin Georges de Zelle*, 1519, huile sur bois, 41 x 33,5 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1454 (Bruxelles 2019, cat. n° 71, p. 250-251) (fig. 86) ; *idem*, *Portrait d'un secrétaire de Charles Quint*, après 1519, huile sur bois, 55 x 45,6 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2968 (Bruxelles 2019, cat. n° 72, p. 252-253) (fig. 87) ; Jan Gossart, *Portrait d'homme (Jan Jacobsz Snoeck?)*, vers 1530, huile sur bois, 63,6 x 47,5 cm, Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, inv. 1967.4.1 (Ainsworth 2010, cat. n° 58, p. 290-292) (fig. 101).

informations. Cependant, les traits de l'archevêque y sont facilement reconnaissables, avec une mâchoire assez large, des yeux bleus, une bouche fine. Mais au-delà de ces caractères particuliers (qui n'ont pas empêché des attributions hasardeuses, comme on l'a vu ci-dessus), c'est l'abord froid et distant du modèle que l'on ne peut manquer de remarquer. En réalité, il ne fait que s'accroître avec le temps. Les deux portraits de Gossart figurent Jean avec une saisissante impression de vie, ces peintures sont l'illustration du *topos* de l'absent rendu présent par son image<sup>916</sup>. Les portraits suivants, c'est-à-dire ceux peints à partir de 1525 environ, présentent tous l'archevêque de Palerme sous un autre jour, avec une nuance pour le premier portrait de Vermeyen, probablement parce que Jean se tenait devant la Vierge. Nul doute que l'archevêque exerçait un strict contrôle de son image et que le caractère distant de son expression faciale ne revient pas aux peintres, mais à des codes tacites de convenance du *decorum* requis pour un archevêque et chef de justice.

Les traits récurrents de ses portraits nous incitent à penser que Jean les a réfléchis par rapport aux théories de la physiognomonie. L'art de discerner le caractère par les traits du visage est un sujet récurrent dans les textes sur les portraits à la Renaissance, dans une dynamique néoplatonicienne où le corps est le reflet de l'âme<sup>917</sup>. Rappelons que Jean Carondelet devait connaître le *De sculptura* de Gauricus, dont le chapitre III est entièrement consacré à cette pseudoscience<sup>918</sup>. L'auteur n'est pas le seul à clamer que le portrait doit traduire l'âme du modèle plutôt que ses traits périssables, et Érasme s'en fait l'écho dans son *Ciceronianus* édité en 1528<sup>919</sup>. Il est absolument impossible de rapprocher quoi que ce soit de ces écrits des portraits de Jean Carondelet, non seulement en raison du flou terminologique qui règne dans les textes d'une part et du besoin de ressemblance d'autre part<sup>920</sup>. Il est possible toutefois de déduire certaines qualités de son âme par sa prestance. Dans les portraits de Van Orley, Van Scorel et Vermeyen, Jean a les yeux scrutateurs, intensément fixés sur le spectateur, il tient sa bouche étroitement fermée<sup>921</sup>. Tout son visage inspire le respect en une certaine rigidité absente des portraits de Gossart. Ce sérieux ostensible contraste avec l'abord avenant mis jusque dans les portraits des souverains ou des membres de la haute noblesse par Van Orley ou Gossart : ni le duc d'Égmont, ni le comte de Nassau, ni Charles de Bourgogne, ni même Marguerite d'Autriche n'arborent chez eux cet air austère et peu avenant<sup>922</sup>. Il existe certes des exceptions, mais c'est la constance du sérieux du visage de l'archevêque qui

---

<sup>916</sup> Alberti 2004\*, p. 96-97.

<sup>917</sup> Cf. Jonckheere 2015, p. 19-21.

<sup>918</sup> Gauricus 1969\*, p. 115-163.

<sup>919</sup> Érasme de Rotterdam (*Ciceronianus*, 689-699) montre par la métaphore du portrait que l'on ne doit pas imiter Cicéron seulement par ses tournures, mais par ses qualités rhétoriques d'invention, d'argumentation, etc.

<sup>920</sup> Freedman 1987 ; Pommier 1998, en particulier p. 104-112.

<sup>921</sup> « Des lèvres minces avec une bouche plutôt grande, lorsque la lèvre supérieure repose sur l'inférieure, signifieront la grandeur d'âme, le courage léonin » affirme Gauricus 1969\*, p. 148.

<sup>922</sup> Jan Gossart (attr. ancienne), *Portrait de Floris d'Égmont*, huile sur bois, 39 x 29,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. a 217 (Ainsworth 2010, fig. 251, p. 305) ; Jan Gossart, *Portrait d'homme (Henri III de Nassau ?)*, vers 1520-1525, huile sur bois 57,2 x 45,8 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum, inv. ap 1979.30 (Ainsworth 2010, cat. n° 48, p. 265-267) ; Bernard van Orley et atelier, *Portrait de Marguerite d'Autriche*, après 1518, huile sur bois, 37 x 27 cm, Bourg-en-Bresse, Musée du monastère royal de Brou, inv. 975.16 (Malines 2005, n° 18 ; Bruxelles 2019, cat. n° 30, p. 156-157).



interroge. Jean Carondelet rappellerait ainsi qu'il est le chef de la justice des anciens Pays-Bas. Cette attitude fière, absente de membres de la société plus hauts encore placés que lui, renforce l'impression qu'il cherchait une légitimation sociale par le biais de ses portraits. Si son ascendance noble de trop fraîche date ne suffisait pas à inspirer le respect dû à son rang dans l'échelle politique, alors ses qualités morales devaient compenser ce manque<sup>923</sup>.

Ces qualités impartiales de Carondelet sont traduites de manière très expressive par ses mains dans le portrait cat. n° 27. La main droite ne se contente pas de tenir les gants, elle les agrippe fermement ; tandis que la main gauche s'ouvre en un geste théâtral. À notre connaissance, les gestes exceptionnellement expressifs des mains des portraits de Vermeyen n'ont pas encore fait l'objet d'une analyse approfondie<sup>924</sup>. Le peintre est en cela le propagateur d'une mode répandue dans le Nord des anciens Pays-Bas, à Haarlem et à Utrecht, où les mains gesticulantes avaient manifestement comme but de conférer une dimension oratoire à la peinture suivant les indications de Cicéron et de Quintilien (*Institution oratoire*)<sup>925</sup>. Par exemple, la main gauche de Carondelet exécute vraisemblablement le geste que fait, selon Quintilien, l'orateur en s'adressant à l'assistance<sup>926</sup>. Cette lecture de ces portraits renvoie à l'admiration des auteurs de l'Antiquité parmi les lecteurs cultivés et humanistes. Mais leur disposition reste très générique et on ne doit pas la surinterpréter dans le portrait de Brooklyn par rapport à la personnalité de Carondelet. En effet, on retrouve ces mains placées presque à l'identique dans un *Portrait de Charles Quint* de Bruxelles, copie d'époque d'un Vermeyen perdu (fig. 102)<sup>927</sup>. Il est tout à fait possible que Carondelet ait demandé au peintre de bénéficier des mêmes mains que l'empereur. Par exemple, la main de Charles Quint saisit fermement ses gants dans la copie de Vermeyen à Bruxelles, mais celles de Carondelet les étranglent brutalement. Dans ces portraits, comme dans celui de François I<sup>er</sup> signalé ci-dessus, le motif de la saisie des gants se rapporte selon toute vraisemblance à l'expression du pouvoir<sup>928</sup>.

Cet extrême contrôle a indirectement interrogé les chercheurs ayant travaillé sur les portraits de Jean. Nombreux sont ceux qui pensent voir une copie du portrait cat. n° 27 par

---

<sup>923</sup> La différence d'expression entre le premier portrait de Vermeyen et les derniers portraits de l'archevêque vient sans doute de la différence de destination de l'œuvre (cf. sous-chapitre 6.3).

<sup>924</sup> Allart 2008, p. 31, note 27, le rappelle. Certains auteurs y ont vu l'expression de la force de caractère du modèle (Friedländer 1975, p. 85-86), et d'autres un maniérisme gratuit (Horn 1989, p. 21).

<sup>925</sup> Bruyn 1988, p. 102-104. À la Renaissance, Cicéron était vu comme le maître de rhétorique et Quintilien comme son élève (Van der Poel 2010 sur Quintilien et sa lecture par Érasme).

<sup>926</sup> Bruyn 1988, p. 103 et note 36. Quintilien, *Institution oratoires*, livre XI, 3, 97.

<sup>927</sup> Copie d'après Vermeyen, *Portrait de Charles Quint*, première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, 23,5 x 18 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 8723 (Bodart 2011, p. 73).

<sup>928</sup> Campbell 1991, p. 132-134, renie toute portée symbolique aux gants et ne voit en eux qu'une matérialisation du statut social du modèle, qui peut se permettre l'achat d'un article aussi coûteux et difficile d'entretien. Il est vrai que, comme tout objet, ceux-ci ont une signification ambivalente et dans l'exemple qu'il utilise, celui de *l'Homme au gant* de Titien (vers 1520, huile sur toile, 100 x 89 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 757), les gants, mollement retenus par le jeune homme, ne peuvent revêtir la signification que l'on propose.

Vermeyen dans celui cat. n° 29 de Van Scorel<sup>929</sup>. Même le portrait cat. n° 26 de Van Orley a été mis en miroir du portrait cat. n° 27 par Friedländer, sans que celui-ci parvienne à trouver une explication satisfaisante<sup>930</sup>. Il est vrai que les visages de ces trois portraits présentent de troublantes ressemblances, au-delà de l'identité du modèle. Friedländer a eu raison de rapprocher les portraits cat. n° 26 et 27, au contraire de la plus grande partie des commentateurs : non seulement la vue de trois-quarts est rigoureusement identique et s'apparente presque à une vue de face, mais aussi la répartition des ombres, des modelés, des détails du visage comme la commissure des lèvres ou la petite pointe triangulaire qui se forme sous la lèvre inférieure, la couleur brune des yeux, le léger strabisme de l'œil gauche, etc. Le portrait bruxellois diffère légèrement d'eux, notamment par le fait que le trois-quarts est plus accusé, et aussi dans la couleur bleue des yeux, qui rappelle les portraits de Gossart. Il reste vrai qu'il se rapproche du cat. n° 27 par de nombreux détails, comme la position de la pommette gauche, située plus près de l'œil que dans le portrait cat. n° 26. Les similitudes entre ces trois œuvres sont donc indéniables. Les peintres n'ont pas dû pas se copier entre eux, mais se référer à un dessin imposé par Jean Carondelet qui lui aurait évité les fastidieuses séances de pose<sup>931</sup>. Érard de la Marck paraît avoir utilisé une effigie-prototype comme modèle d'une partie des portraits qu'il se fit réaliser, peut-être un dessin de Vermeyen<sup>932</sup>. Si le portrait cat. n° 26 par Van Orley est le plus ancien de ce groupe, ce dessin originel pourrait lui revenir. L'usage de dessins préliminaires très aboutis est constant à la Renaissance, au moins depuis le xv<sup>e</sup> siècle, à l'exemple du très célèbre portrait de Niccolò Albergati (1375-1443) par Jan van Eyck<sup>933</sup>. Les analyses aux rayons infrarouges révèlent fréquemment des visages peu esquissés dans de nombreux portraits de cette époque, signe que la pratique du report était très courante<sup>934</sup>. Ainsi s'expliqueraient les troublantes ressemblances entre ces œuvres, nuancées par une connaissance directe du visage du modèle par les artistes. Le fait que le bleu ait été réintroduit dans les yeux de l'archevêque par Van Scorel laisse entendre que ce dernier a réellement rencontré son commanditaire. Comme on l'a vu, il aurait pu se mettre directement en rapport à Malines avec Jean Carondelet en 1533 avant de réaliser plus tard son portrait. On ne s'étonnerait pas de la différence de couleur des yeux entre les portraits en admettant que,

---

<sup>929</sup> Friedländer 1975, p. 126 ; Gand 1999, cat. n° 47, p. 198 ; encore récemment Mansfield 2017, p. 195.

<sup>930</sup> Friedländer 1972, p. 71-72. Il propose que Van Orley ait pu peindre son portrait d'après celui de Vermeyen, voire que ce dernier ait pu modifier légèrement le portrait de Munich (Friedländer 1975, p. 86-87).

<sup>931</sup> Warnke 1989, p. 269-270. Campbell 1991, p. 178, documente l'ennui de modèles tels qu'Isabelle d'Este ou Éléonore de Gonzague.

<sup>932</sup> Allart 2008, p. 30-32. Campbell 1991, p. 185, rappelle que même Titien acceptait de réaliser des portraits d'après des œuvres d'autres artistes.

<sup>933</sup> 1435, dessin à la pointe d'argent, 214 x 80 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 775 ; vers 1438, huile sur bois, 34 x 29,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 975 (Campbell 1991, p. 166-174 ; Campbell 2008, p. 37-40 ; Borchert 2015, p. 27).

<sup>934</sup> Chez Gossart même, le cat. n° 23 de Toledo (Ainsworth 2010, cat. n° 39, p. 243) ou chez Van Scorel, le *Portrait de Herman van Lorkhorst*, vers 1525, huile sur bois, 36,5 x 30 cm, Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, prêt de Freiherrn von Fürstenberg, Herdingen (Faries 1997, p. 107). Les analyses aux rayons infra-rouges du cat. n° 27 de Brooklyn n'ont montré aucun dessin sous-jacent, contrairement au portrait cat. n° 29 de Jean Carondelet par Van Scorel. Toutefois, à une exception près, l'ensemble des portraits de Van Scorel disposent de dessins préparatoires (Faries et Ubl 2017, notes 18 et 20).

contrairement au modèle de Van Eyck, le dessin de Carondelet n'aurait pas bénéficié de la notation des couleurs.

Ces réflexions interrogent à frais nouveaux les relations du commanditaire et des artistes. Sur les six artistes du corpus, cinq sont prestigieux et ont entretenu de fortes relations avec les familles régnautes et de la haute noblesse, Gossart, Van Orley, Vermeyen, Van Scorel et Jean Second. Ils n'ont pas tous reçu une attention égale de la part des historiens de l'art, mais plusieurs constantes apparaissent clairement dans leur rapport aux élites qui expliquent comment Carondelet s'est rapproché d'eux.

Jan Gossart, un peintre originaire du Hainaut, a peint ce qui paraît être le premier portrait de Jean Carondelet<sup>935</sup>. Malheureusement, rien n'est connu de la date ou du contexte dans lequel il a été réalisé. Sadjia Herzog a supposé en 1968 que Carondelet avait pu le commander en 1508 pour commémorer son accession au Conseil privé<sup>936</sup>. Bien que cette hypothèse ait pour elle la vraisemblance, elle se fonde sur le fait qu'après son voyage à Rome, le style de Gossart évolue et cesse de se référer aux portraits de Memling, dont le modèle est très clair dans le portrait cat. n° 23 du musée de Toledo. Or, encore après son voyage romain, le peintre continue de se référer à l'art brugeois de la fin du xv<sup>e</sup> siècle en fonction des demandes qui lui sont passées par les commanditaires, n'hésitant pas à pratiquer des styles divergents simultanément. C'est ainsi que la réalisation du *Triptyque Malvagna* a eu lieu entre 1513 et 1515 en collaboration avec Gérard David, alors que Gossart s'apprêtait à peindre le très antiquisant panneau de *Neptune et Amphitrite*<sup>937</sup>. Rien n'indique que le portrait de Toledo doive être placé si tôt dans la carrière de l'artiste. Il convient donc de rester prudent sur sa datation à quelques années près.

Il est toutefois à peu près certain que Carondelet dut entrer en contact avec le peintre par l'intermédiaire de Philippe de Bourgogne (1464-1524)<sup>938</sup>. Gossart paraît avoir été au service de l'amiral (puis évêque d'Utrecht à partir de 1517) dès 1508, et c'est ce dernier qui offrit au peintre l'opportunité de son voyage à Rome, d'octobre 1508 à juillet 1509<sup>939</sup>. On n'a pas de traces effectives des relations de Jean Carondelet et de Philippe de Bourgogne avant 1517 et le départ de Middelbourg de Charles et sa cour pour l'Espagne, mais les fréquents voyages de Jean Carondelet en Hollande, au moins dès 1510 à La Haye et Middelbourg, ville de résidence de Philippe de Bourgogne jusqu'en 1517, laisse présager des visites et des

---

<sup>935</sup> Sur ce peintre, cf. notamment Osten 1961 ; Rotterdam et Bruges 1965 ; Friedländer 1972 ; Mensger 2002 ; Ainsworth 2010 ; Mensger 2010 ; Bass 2016. Il convient aussi de noter Herzog 1968, thèse inédite que nous n'avons pas pu consulter.

<sup>936</sup> Rapporté dans Toledo Museum 1976, p. 65.

<sup>937</sup> Jan Gossart et Gérard David, *Triptyque Malvagna*, 1513-1515, huile sur bois, 45,5 x 35 cm (panneau central), 45 x 17,5 cm (chacun des volets), Palerme, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, inv. 75 (Ainsworth 2010, cat. n° 6, p. 131-139) ; Jan Gossart, *Neptune et Amphitrite*, 1516, huile sur bois, 191 x 128,4 cm, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 648 (*ibidem*, cat. n° 30, p. 217-221).

<sup>938</sup> Sur ce haut personnage, cf. Cools 2000, p. 251-253 ; sur son mécénat, Sterk 1980.

<sup>939</sup> Mensger 2002, p. 17-19.

contacts entre eux<sup>940</sup>. L'une de ces lettres, datée du 16 décembre 1510, le voit en Hollande en compagnie d'Henri de Nassau et d'Adolphe de Bourgogne (1489-1540), petit-neveu de Philippe<sup>941</sup>. L'attente prolongée de ces grands seigneurs dans la ville de ce dernier a pu être l'occasion d'une visite de courtoisie. Même si cela n'a pas été le cas précisément, d'autres occasions de rencontre n'ont pas dû manquer entre le peintre et les deux hommes d'État, comme les funérailles de Ferdinand d'Aragon à Bruxelles en 1516, où le char triomphal du défunt roi était une création de Gossart et de Philippe de Bourgogne<sup>942</sup>. Enfin, Jean a connu la résidence de Philippe à Duurstede, à minima après la mort de l'évêque d'Utrecht – dans la mesure où il avait demandé expressément à obtenir le portrait en buste qui s'y trouvait – mais on peut même supposer qu'il s'y était déjà rendu bien avant<sup>943</sup>. Cette série de portraits en buste elle-même ne laisse pas d'interroger. Les deux seules personnalités connues qui y étaient figurées sont l'évêque d'Utrecht et Jean Carondelet. Tout laisse à penser que les autres effigies représentaient d'éminentes personnalités du monde habsbourgeois, principalement du gouvernement des Pays-Bas. La réunion de ces bustes satisfaisait le goût des élites pour la figuration des gouvernants du temps et des générations précédentes, qui pouvaient également être des membres de la famille<sup>944</sup>. La particularité est ici que des personnes encore vivantes fassent partie de l'ensemble. Dans une salle dédiée à la représentation, on peut supposer que des personnalités de premier plan avaient été choisies par l'évêque : outre lui-même, l'empereur, Marguerite d'Autriche, un Carondelet (l'archevêque de Palerme ?), Guillaume de Croÿ (seigneur de Chièvres, 1458-1521), Adriaan Floriszoon Boeyens (futur Adrien VI), Antoine de Lalaing, Henri de Nassau, etc. Mais il est peu vraisemblable que Philippe eût choisi des personnalités déplaisantes à ses yeux. Le choix ne devait pas être strictement représentatif des élites des anciens Pays-Bas mais refléter ses sympathies et ses alliances. La collection de portraits de Marguerite d'Autriche à Malines était essentiellement composée de membres de sa famille, mais aussi d'hommes en qui elle avait confiance et qu'elle appréciait, comme Érarde de la Marck et d'autres<sup>945</sup>. Tout laisse ainsi penser que les contacts entre Philippe de Bourgogne et Jean Carondelet remontaient au moins à 1508, alors que Jean entrait au Conseil privé et Gossart au service de l'amiral, et que leurs relations étaient, si ce n'est amicales, au moins cordiales<sup>946</sup>.

---

<sup>940</sup> ADN, B 18833, n° 26866 (Middelbourg, 16 décembre 1510), B 18859, n° 30798 (Middelbourg, 31 juillet 1513) et B 18866, n° 31540 (La Haye, 9 août 1514).

<sup>941</sup> C'est d'ailleurs au service de ce dernier que Gossart entra à la mort de Philippe (Mensger 2002, p. 19).

<sup>942</sup> Mensger 2002, p. 96.

<sup>943</sup> Cf. p. 181.

<sup>944</sup> Borchert 2015, p. 25-26.

<sup>945</sup> Eichberger 2002, p. 376-381.

<sup>946</sup> Notons pour terminer le rapprochement convaincant réalisé par Paul Wescher entre le visage du Donatien de Tournai et un portrait d'homme généralement considéré comme Philippe de Bourgogne : au-delà du fait que le Donatien paraît être un véritable portrait, les deux hommes arborent un air sévère dans un large visage aux yeux en amande et au nez plutôt écrasé. Malheureusement, rien ne prouve que le modèle soit Philippe de Bourgogne dans les deux cas. La comparaison de Wescher, tirée du recueil d'Arras, est loin d'être concluante et, par ailleurs, ceci n'expliquerait pas pourquoi Jean Carondelet aurait commandé le *Saint Donatien* sous les traits de l'évêque d'Utrecht. Jan Gossart, *Portrait d'homme*, vers 1524 (?), huile sur bois,

Alors que la vie de Jean Carondelet entrait dans une phase nouvelle et prestigieuse, il devait chercher, à presque quarante ans, des modèles qui servent ses nouveaux besoins de représentations. Or, Philippe de Bourgogne était l'un des plus fastueux mécènes de son temps et dut lui apparaître rapidement comme l'exemple à adopter. Ce faisant, il mit à contribution un de ses artistes de prédilection pour le portrait cat. n° 24. Le cat. n° 23 du musée de Toledo a pu être commandé par Jean lui-même ou bien par l'évêque d'Utrecht pour alimenter une collection de portraits de son palais à montrer à ses invités, ou pour l'offrir. Même si d'autres hypothèses sont encore possibles, que nous ne pouvons étudier une à une, un premier contact entre Jean Carondelet et Jan Gossart est possible avant le départ de ce dernier pour Rome.

La carrière de Gossart a été éblouissante, puisqu'il a travaillé régulièrement ou occasionnellement pour l'empereur, pour Marguerite d'Autriche, pour les Nassau, pour Philippe et Adolphe de Bourgogne, pour Jean Carondelet et pour les personnages distingués de ses riches portraits, dont l'identité s'est perdue avec le temps. Le nombre d'occasions où Gossart a œuvré pour Jean Carondelet n'en reste pas moins étonnant, puisque hors les deux portraits cat. n° 23 et 24, il a pu tout aussi bien honorer d'autres commandes disparues, de même que le diptyque ou triptyque cat. n° 25, désormais démembré entre Kansas City et Tournai. Quoique l'attribution traditionnelle de cette dernière œuvre ait été changée au profit de Vermeyen, il est indubitable que Carondelet désirait une œuvre de Gossart.

Tout rappelle la manière du maître dans le portrait de Kansas City. Outre le faux cadre de pierre, la forte tridimensionnalité du modèle obtenue par un jeu virtuose de la lumière sur la peau évoque immédiatement Gossart<sup>947</sup>. Comme on le verra ci-dessous, les références à Jan van Eyck sont aussi très accentuées dans cette œuvre et n'appellent pas vraiment de rapprochements avec d'autres tableaux de Vermeyen. Ce dernier a dû bénéficier d'une « collaboration de prestige » avec Gossart, exactement comme Gérard David avant lui pour le *Triptyque Malvagna* et le *Diptyque Doria Pamphilj*<sup>948</sup>. Les similitudes entre les premières œuvres de Vermeyen et celles de Gossart sont suffisamment éclatantes pour qu'une étroite collaboration soit assurée entre les deux artistes<sup>949</sup>. Ce type de collaboration entre artistes, connue pour le XVII<sup>e</sup> siècle et pour la peinture de Rubens notamment, a récemment été mis en lumière à des époques plus précoces après avoir été longtemps éclipsé par les pratiques

---

63,5 x 47,6 cm, Williamstown (Massachusetts), Sterling and Francine Clark Art Institute, inv. 1955.941 (Wescher 1965, p. 159-160 ; Ainsworth 2010, cat. n° 45, p. 258-260).

<sup>947</sup> Sur la tridimensionnalité chez Gossart et les relations qu'elle entretient avec l'art de Conrad Meit, cf. Ainsworth 2010a, p. 15-18.

<sup>948</sup> Jan Gossart, Gérard David et Simon Bening (?), *Diptyque Doria Pamphilj*, vers 1510-1515, huile sur bois, 49,5 x 27,5 cm (chacun des panneaux), Rome, Galleria Doria Pamphilj (sans numéro d'inventaire). Faute de la conservation des cadres, il n'est pas certain que ces deux volets aient été disposés en diptyque ou en pendant, ni même qu'ils aient été commandés ensemble. Peut-être même que la *Vierge dans une église* préexistait au portrait (comme le pense Mensger 2002, p. 41). Il est en revanche admis que David a peint le volet gauche figurant la *Vierge* à l'imitation de Jan van Eyck et que Gossart a peint le volet droit représentant le commanditaire, Antonio Siciliano, et saint Antoine dans un paysage. Cf. Washington et Anvers 2006, cat. n° 13, p. 100-103 ; Ainsworth 2010a, p. 13 ; Ainsworth 2010, cat. n° 7a-b, p. 140-145. Ainsworth 2002 et Ainsworth 2017 plus généralement.

<sup>949</sup> Ainsworth 2010a, p. 22 ; Ainsworth et Vandivere 2014.

d'apprentissages en atelier. Il est des cas, comme celui du *Diptyque Pamphilj*, où le commanditaire a pu acheter une *Vierge* avant de demander à son auteur ou à un autre peintre d'ajouter un portrait en pendant<sup>950</sup>. Pour les panneaux cat. n° 25 de Kansas City et de Tournai, la situation a dû être différente. Peut-être Jean Carondelet a-t-il commandé à Gossart un triptyque avec saint Donatien, la Vierge et lui-même et le peintre s'est-il chargé de la Vierge disparue, tandis qu'il confiait la réalisation des panneaux, peut-être d'après un de ses dessins, au jeune Vermeyen<sup>951</sup>. Il ne paraît pas envisageable que Vermeyen ait travaillé si près du style de Gossart sans que celui-ci ait été investi au moins d'une partie de la commande. Cela la situe donc entre 1525 et 1532, c'est-à-dire entre la période où Vermeyen entre à la cour de Marguerite d'Autriche et la mort de Gossart<sup>952</sup>.

Les relations de l'archevêque de Palerme avec d'autres grands commanditaires a été selon toute vraisemblance un catalyseur de son mécénat. Mais les riches mécènes et les meilleurs artistes avaient finalement tous un lien avec la cour et c'est là que Carondelet connut Bernard van Orley, l'un des peintres attirés de la régente Marguerite d'Autriche<sup>953</sup>. Hors de la famille habsbourgeoise, Van Orley compte plusieurs commanditaires importants, dont les Nassau, les Granvelle, Jean Caulier, François de Taxis, Jacques Coëne, abbé de Marchiennes, qui lui commande un grand retable pour son abbaye, ou encore Philippe Haneton († 1528), qui est à l'origine d'un grand retable de la *Déposition de croix* où la famille du notable est représentée sur les volets<sup>954</sup>. C'est donc auprès des nobles et du personnel de la cour que Van Orley va chercher sa clientèle et dans le milieu bruxellois où il est bien implanté<sup>955</sup>. Comme on l'a vu, le peintre a dessiné un vitrail pour notre archevêque à l'église Saint-Géry de Bruxelles<sup>956</sup>. Jean Carondelet a donc pu passer encore d'autres commandes à Van Orley, pour des tapisseries par exemple, qui n'ont pas encore été découvertes. La multiplicité de leurs rapports pourrait expliquer la production différée des deux volets du diptyque : l'archevêque de Palerme a très bien pu acheter d'abord la Vierge puis lui demander plus tard son portrait à placer en pendant.

---

<sup>950</sup> Comme le signale Mensger 2002, p. 39-45, la Vierge de Van Eyck regarde vers l'extérieur, tandis que celle du diptyque de Rome garde ses yeux baissés, signe que la copie n'était pas destinée originellement à constituer le volet d'un diptyque.

<sup>951</sup> Bruxelles 1963, cat. n° 105, p. 100 (suivie par Dülberg 1990, p. 182 et pl. 168) a proposé une œuvre semblable à la *Vierge à la grappe* (vers 1525-1530, huile sur bois, 47,6 x 37,7 cm, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 650, cf. Ainsworth 2010, cat. n° 15, p. 168-170). Cette dernière aurait été la candidate idéale à la position médiane du triptyque, n'eussent été ses dimensions légèrement trop importantes et de légères divergences dans les lettres des faux cadres.

<sup>952</sup> Horn 1989, p. 7-9.

<sup>953</sup> Comme Gossart, ce peintre a bénéficié de nombreux travaux et récemment d'une grande exposition à Bruxelles. Cf. notamment Friedländer 1972 ; Horn 1981 ; Galand 2013 ; Bruxelles 2019.

<sup>954</sup> Bernard van Orley, *Deux volets sur l'histoire de saint Jean-Baptiste*, début des années 1510, 63,5 x 76,2 cm chacun, New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Hertha Katz, 2000, inv. 2001.216.3 et New York, Hester Diamond (Bruxelles 2019, cat. n° 3 et 4, p. 86-87) ; *Triptyque Haneton*, début des années 1520, huile sur bois, 87,4 x 108 cm (panneau central), 87 x 48 cm (chacun des panneaux), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 358 (*ibidem*, cat. n° 22, p. 134-137).

<sup>955</sup> Bücken 2019b, p. 222.

<sup>956</sup> Cf. p. 74.

Nous avons émis l'hypothèse que le peintre du portrait brugeois pourrait être Simon Bening<sup>957</sup>. Ses livres d'Heures étaient appréciés par la plus haute aristocratie européenne, du Portugal à l'Allemagne<sup>958</sup>. Pour les commanditaires des anciens Pays-Bas, il réalise une partie des enluminures du *Béviaire Grimani*, et travaille pour Mencía de Mendoza. Deux effigies de Mencía et de son époux Henri de Nassau, d'après des originaux perdus de Gossart, lui sont parfois attribués, sans certitude<sup>959</sup>. Les portraits connus de lui sont tous de très petites dimensions, ce qui rend les comparaisons hasardeuses. Jean Carondelet aurait donc fort bien pu s'attacher les services de ce peintre réputé dans toute l'Europe, en lui confiant par exemple le modèle dessiné dont il a été question plus haut.

Ainsi, la cour est donc le lieu-clef où Jean Carondelet recrute ses portraitistes. Comme Gossart et Van Orley, Jan Cornelisz Vermeyen y mena une carrière brillante, même après la mort de Marguerite d'Autriche, puisqu'il poursuivit ses activités auprès de Marie de Hongrie et de son frère Charles Quint<sup>960</sup>. À l'instar de Gossart, sa production se compose de portraits de la noblesse des anciens Pays-Bas, mais aussi d'Espagne et d'Allemagne où il voyagea. Parmi les alliés et proches de Marguerite d'Autriche, à part Carondelet et de la Marck, Vermeyen a peint un triptyque pour l'autel de Jean Micault († 1539), receveur des finances de l'archiduchesse et de Charles Quint, à Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles<sup>961</sup>. Il a aussi réalisé de très nombreux portraits de la famille des Habsbourg que l'on ne connaît que par des copies.

Est-il possible d'affiner la datation généralement admise du cat. n° 27 de Brooklyn, située entre 1520 et 1535 ? Comme on l'a vu, on ne peut pas se baser sur l'âge du prélat en raison d'un possible dessin qui aurait figé ses traits avant même la réalisation de la peinture. Mais Vermeyen réalise plusieurs portraits de nobles serviteurs de la maison de Habsbourg entre 1530 et 1533, pour la plupart mal datés, voire disparus et pour la connaissance desquels notre seul repère est la publication de Hendrik Horn. Celui qui offre le moins d'incertitudes est le *Portrait de Felipe de Guevara* (1500-1563), daté précisément de 1531 par la lettre que le modèle est en train de rédiger<sup>962</sup>. Le même musée possède un portrait d'homme autrefois

---

<sup>957</sup> Cf. p. 183.

<sup>958</sup> Sur cet artiste, cf. Los Angeles et Londres 2003, p. 447-487.

<sup>959</sup> Simon Bening ou Bernard van Orley (attr.), *Portraits d'Henri III de Nassau et de Mencía de Mendoza*, vers 1531, tempera sur parchemin montés sur bois, 8,4 x 5,5 cm chacun, Berlin, Gemäldegalerie, inv. M.513 et M.514 (Mensger 2002, p. 197-198 ; Ainsworth 2002, p. 3 ; Los Angeles et Londres 2003, cat. n° 149, p. 465-466 ; Ainsworth 2010, cat. n° 61, p. 296-298).

<sup>960</sup> Malgré une carrière brillante, la vie et l'œuvre de cet artiste n'ont encore suscité l'attention méritée et une monographie exhaustive manque encore (Benesch 1929 ; Steinbart 1931 ; Bruyn 1984 ; Horn 1989 (avec la seule biographie existante) ; Ainsworth 2010a ; Ainsworth 2010b ; Ainsworth et Vandivere 2014). Le portrait d'Érard de la Marck est son œuvre la plus étudiée jusqu'à présent (cf. note 869).

<sup>961</sup> Jan Cornelisz Vermeyen, *Triptyque de Jean Micault, sa femme Livina Cats van Welle, leurs enfants et la résurrection de Lazare*, vers 1548-1549, huile sur bois, 145 x 125 cm (panneau central), 151 x 47 cm (chacun des volets), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, inv. 385 et 679 (Van den Bergen-Pantens 1973 ; Horn 1989, p. 35-37).

<sup>962</sup> Vermeyen, *Portrait de Felipe de Guevara*, 1531, huile sur bois, 60 x 47,6 cm, Williamstown (Massachusetts), Sterling and Francine Clark Art Institute, don de Asbjorn R. Lunde, inv. 1982.128 (Horn 1989, p. 11).

attribué à Gossart et aujourd'hui à Vermeyen, celui d'un *Gentilhomme*, daté autour de 1533<sup>963</sup>. Un autre est le portrait présumé de *Francisco de los Cobos*, perdu, peint vraisemblablement en 1531 alors que le conseiller de Charles Quint se trouvait à Bruxelles avec l'empereur et enfin, autre portrait attribué et au modèle anonyme, un *Portrait d'homme tenant une médaille de Mercurin de Gattinara* de 1531 environ, conservé à la National Gallery de Londres<sup>964</sup>.

Le portrait de Jean Carondelet doit dater au plus tôt d'octobre 1531, la date à laquelle l'archevêque devient chef du Conseil privé. En effet, dans ce panneau, Jean Carondelet trône réellement et paraît donner audience, ce qui s'accorde bien avec une commande commémorant son accès à une haute dignité<sup>965</sup>. La date la plus tardive devrait être 1533, c'est-à-dire le moment où Cornelisz Vermeyen s'embarque pour l'Espagne puis, accompagnant l'empereur dans ses expéditions militaires, pour la Tunisie. L'artiste a voyagé ensuite en Espagne et en Italie et ne serait rentré à Bruxelles qu'en 1539<sup>966</sup>. Peu après cette date, très âgé et malade, Jean Carondelet demande à être démis de ses charges au Conseil privé et n'avait vraisemblablement plus aucune raison de faire peindre ce portrait. Bien que l'on soit tributaire des conclusions de Horn à ce propos, cette datation de 1531-1533 s'accorderait bien avec les nombreux portraits peints par Vermeyen dans ces quelques années, tant par le style que par les modèles, des dignitaires de la cour bruxelloise, Nordiques ou Espagnols. Celui de Carondelet se démarque par le caractère très volontaire du modèle et par ses grandes dimensions, puisqu'il est presque 20 cm plus haut que le portrait de gentilhomme du Clarke Institute de Williamstown. À ce titre, il peut être rapproché du *Portrait d'homme* de l'Akademie der bildenden Künste de Vienne, de dimensions similaires, daté par Friedländer et Horn de la fin des années 1520, et qui atteint la même qualité picturale, en plus du jeu théâtral des mains et de la sévère expressivité du modèle (fig. 103)<sup>967</sup>. Le portrait cat. n° 27 ne paraît pas pouvoir se raccorder aux derniers portraits de Vermeyen, notamment le *Portrait d'homme* de Karlsruhe, daté généralement de 1543 (fig. 104)<sup>968</sup>.

En raison de la proximité du peintre avec la cour, Jean Carondelet ne pouvait pas ignorer son talent de portraitiste. Il a pu rentrer en contact avec lui par l'entremise de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie, de Jan Gossart, d'Érard de la Marck, ou d'autres dignitaires de la cour immortalisés par le peintre. C'est donc facilement que l'archevêque s'est approché de Vermeyen pour la réalisation du grand portrait de Brooklyn. Après avoir fait appel à Gossart pas moins de trois fois, Carondelet adapte sa commande artistique aux goûts changeants de son époque. À la fin de sa vie, après avoir travaillé pour les

---

<sup>963</sup> Vermeyen (attr.), *Portrait de gentilhomme*, vers 1533, huile sur bois transférée sur toile, 63,5 x 51,1 cm, Williamstown (Massachusetts), Sterling and Francine Clark Art Institute, inv. 1968.298 (Ainsworth 2010a, p. 22-23).

<sup>964</sup> Horn 1989, p. 11-12. Pour le portrait de Londres : vers 1531, huile sur bois, 42 x 33,8 cm, Londres, National Gallery, inv. NG2607.

<sup>965</sup> Cf. p. 209.

<sup>966</sup> Dacos 2004, p. 133-142.

<sup>967</sup> Vermeyen, *Portrait d'homme*, fin des années 1520, huile et tempera sur bois, 79 x 65,5 cm, Vienne, Akademie der bildenden Künste, inv. GG-1369 (Friedländer 1975, p. 129 ; Horn 1989, p. 8 ; Mansfield 2017, p. 197).

<sup>968</sup> Vermeyen, *Portrait d'homme*, vers 1540-1543, tempera et huile sur bois, 78,5 x 64,5 cm, Karlsruhe, Kunsthalle, inv. 2743 (Horn 1989, p. 33 ; Madrid et Londres 2008, cat. n° 22, p. 124-125).



plus grands, Gossart paraît se retirer et, l'âge aidant, ne presque plus produire<sup>969</sup>. Son étoile est éclipsée au profit d'autres artistes plus jeunes, Vermeyen et Jan van Scorel en particulier.

Si les relations de Jean Carondelet avec la cour et ses hauts dignitaires expliquent qu'il ait pu rencontrer facilement les artistes que nous venons d'étudier, à l'inverse, les réseaux de ces derniers ont pu les amener à rencontrer l'archevêque. Jan van Scorel, Jean Second et Vermeyen avaient des liens mutuels certains, mais d'une teneur non encore éclaircie. Par ailleurs, ils sont originaires de régions du Nord des Pays-Bas, des contrées que Carondelet a traversé en tous sens pendant sa carrière. Il connaissait donc certainement l'art d'Utrecht, de Haarlem et de la Hollande en général. Que trois de ses portraits datés entre 1531 et 1535 soient de la main de ces artistes fait penser que le hasard n'explique pas tout.

Van Scorel et Vermeyen sont décrits comme de bons amis par Karel van Mander (1548-1606) dans son *Schilderboek (Livre des peintres)* édité en 1604<sup>970</sup>. Sur cette base incertaine, Josua Bruyn a montré que les œuvres de Vermeyen des années 1530 entretiennent d'étroites similitudes avec l'art de Van Scorel, sans que les deux artistes, nés à cinq ans d'intervalle l'un de l'autre, n'aient pu avoir une relation de maître à élève<sup>971</sup>. L'hétérogénéité stylistique des premières œuvres de Vermeyen, dont les liens avec Gossart et Van Scorel sont évidents, complexifie la question. Nous avons vu que son *Donatien* de Tournai (cat. n° 25) a été donné à Gossart tandis que des œuvres probablement contemporaines, le *Carondelet* de Bruxelles cat. n° 29 et le *Van der Burch*, lui ont été attribués encore récemment avant de revenir à Van Scorel (fig. 105)<sup>972</sup>. Serait-ce par l'intermédiaire de Vermeyen que Jan van Scorel aurait été introduit auprès de l'archevêque de Palerme, pour peindre son portrait et celui de Georges d'Egmont ? Si on admet que Vermeyen a réalisé le triptyque de Tournai et de Kansas City avant 1533, cela pourrait bien être le cas. L'importance des relations des commanditaires dans le choix des artistes est une réalité bien connue, qui a fait supposer en l'espèce à Molly Faries et Matthias Ubl que Carondelet a pu recommander Vermeyen à Van der Burch ou inversement<sup>973</sup>. Toutefois, rien ne prouve cela formellement et Van Scorel, que Van Mander décrit comme bien introduit auprès de la noblesse des Pays-Bas, bénéficiant du soutien d'aussi éminents princes que les Nassau et les Egmont (que Carondelet connaissait), a pu tout aussi bien jouir de sa propre renommée pour obtenir la commande des portraits de Carondelet et d'Egmont.

Par ailleurs, Jan van Scorel bénéficiait d'une admiration unanime aux anciens Pays-Bas à cause de son voyage en Italie. Il ne s'était pas contenté de visiter les ruines romaines après un passage par Venise, mais était devenu conservateur des Antiquités du Belvédère sous

---

<sup>969</sup> Mensger 2002, p. 198-200.

<sup>970</sup> Mander 2002\*, p. 135.

<sup>971</sup> Steinbart 1931, p. 109 ; et surtout Bruyn 1984.

<sup>972</sup> Cf. *supra* pour le Donatien ; Bruxelles 2015, p. 135-137 et Faries et Ubl 2017 pour Jan van Scorel, *Portrait de Joost Aemisz van der Burch*, vers 1535-1540, huile sur bois, 93,7 x 77,2 cm, Anvers, The Phoebus Foundation.

<sup>973</sup> Faries et Ubl 2017, p. 362-363. C'est certainement ce « Gilles van der Burch » avec qui Jean Carondelet a voyagé en décembre 1522 à Enghien auprès des États de Hainaut (ADN, B 2309, fol. 278r-v).

le pape néerlandais Adrien VI, de qui il fit au moins deux fois le portrait<sup>974</sup>. Les originaux de Van Scorel ont disparu, mais on en connaît plusieurs copies, qui se répandirent dans les anciens Pays-Bas du vivant du pape. L'université de Louvain conserve toujours l'exemplaire réalisé pour elle, sans doute une copie d'époque en partie de la main de Van Scorel (fig. 106)<sup>975</sup>. Philippe de Bourgogne possédait également une copie dans ses collections. Cette carrière romaine, courte mais prestigieuse, donna un véritable élan à la carrière de Van Scorel auprès de commanditaires religieux, notamment des chanoines de la cathédrale et de Notre-Dame d'Utrecht.

Les relations de Van Scorel et de Jean Second sont en revanche bien connues par un ensemble de lettres qu'ils se sont échangées. C'est d'ailleurs par elles que l'on a connaissance de la médaille que Second réalisa pour l'archevêque de Palerme<sup>976</sup>. Mais rien ne prouve que ce dernier a réalisé sa médaille à la demande de l'archevêque. Peut-être la lui a-t-il offerte en démonstration de son habileté à fondre le bronze et dans l'espoir d'une juste récompense. Dans la même lettre, Second demande à Van Scorel d'écrire en sa faveur à Henri de Nassau, signe que le poète-médailleur était à la recherche de protecteurs. Ce qui serait alors un cadeau entrerait dans le cadre des dons et contre-dons dont on a étudié l'importance dans la société de cour de la Renaissance.

D'une manière concertée et réfléchie, Jean Carondelet n'a fait appel qu'à des artistes travaillant à la cour ou pour les membres de la haute noblesse des Pays-Bas. Il est ainsi remarquable que Bening (s'il s'agit bien de lui), Gossart, Van Orley, Vermeyen et Van Scorel aient régulièrement travaillé pour les Nassau à Breda, Henri III et sa femme Mencía de Mendoza<sup>977</sup>. D'autres portraitistes pourtant prisés ne figurent pas parmi ses artistes de prédilection en raison de leur éloignement de la cour. C'est le cas de Quentin Metsys, qui ne travailla pas ou peu pour Marguerite d'Autriche, peut-être pour des questions de confession religieuse<sup>978</sup>. On a aussi remarqué l'absence d'artistes brugeois. Jean Carondelet avait beau détenir le titre de prévôt de Saint-Donatien, il ne paraît pas s'être rendu fréquemment à Bruges et la renommée des artistes de la ville se cantonnait davantage à la Flandre et au Hainaut – hormis celle de quelques-uns comme Simon Bening ou Gérard David<sup>979</sup>.

Ainsi, il est clair que pour Carondelet, le talent des artistes ne suffisait pas : non seulement fallait-il qu'ils soient reconnus, visuellement et nominalement, pour situer son mécénat dans la lignée de celui des grandes familles nobles des anciens Pays-Bas, mais aussi qu'ils sachent reproduire fidèlement son image selon des catégories formelles demandant une

---

<sup>974</sup> Sur le voyage de Scorel en Italie, cf. plus particulièrement Dacos 2004, p. 50-55.

<sup>975</sup> Jan van Scorel et atelier, *Portrait du pape Adrien VI*, vers 1524 (?), huile sur bois, 89,5 x 69,5 cm, Louvain, Universiteitshal (Mander 2002\*, p. 198 ; Utrecht 1955, cat. n° 5, p. 28-29 ; Friedländer 1975, n° 350, p. 71 ; Faries 1997, p. 109 ; Bodar 2009, p. 62-63).

<sup>976</sup> Cf. p. 181.

<sup>977</sup> Galand 2013, p. 74-76 pour Van Orley ; Bruxelles 2019, cat. n° 64-70, p. 236-249 ; Bücken 2019b, p. 222.

<sup>978</sup> De Bosque 1975, p. 69.

<sup>979</sup> Vandamme *et alii* 2018, p. 464-469 sur l'activité artistique brugeoise au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

connaissance impeccable de la tradition néerlandaise et de la modernité italienne<sup>980</sup>. Ces besoins convergeaient ou non selon l'usage qu'il faisait de ses portraits. On décèle ainsi une certaine évolution dans la relation de l'archevêque à son image, à des moments-clefs de sa vie et en rapport avec la commande d'autres mécènes.

### 6.3. USAGES DIFFÉRENCIÉS DES PORTRAITS

Les écrits du XVI<sup>e</sup> siècle assignent au portrait deux raisons d'être, la *memoria* et l'*exemplum*. Les portraits votifs ont une dimension religieuse et mettent en contact le donateur le plus souvent avec la Vierge. Ils le figent en une prière éternelle, véritable mise en image de sa foi et raniment son souvenir aux vivants en leur rappelant de prier pour le Salut de son âme (*memoria*)<sup>981</sup>. Dans notre corpus, ce sont les diptyques et les triptyques. Les autres portraits n'ont pas de valeur religieuse, ils sont placés dans un contexte laïc et donnent une forme visible au souvenir du modèle et de ses vertus (*exemplum*)<sup>982</sup>. Le tableau suivant récapitule les acquis des deux sous-chapitres précédents et précise l'usage des portraits, quoique les deux catégories aient des contours imprécis et s'interpénètrent fréquemment.

**Tableau 2 : usages des portraits de Jean Carondelet, classés par date.**

Catalogue	Artiste	Date	Dimensions	Usage
Cat. n° 23	Jan Gossart	1508 ?	40 x 30 cm	Laïc
Cat. n° 24	Jan Gossart	1517	42 x 27 cm	Religieux
Cat. n° 26	Bernard van Orley	1521-1525 ?	53 x 37 cm	Religieux
Cat. n° 25	Jan C. Vermeyen	1525-1532 ?	43 x 35 cm	Religieux
Cat. n° 27	Jan C. Vermeyen	1531-1533 ?	78 x 62 cm	Laïc
Cat. n° 28	Jean Second	1533	[inconnu]	Laïc
Cat. n° 29	Jan van Scorel	1534-1540 ?	57 x 81 cm	Laïc
Cat. n° 30	« Simon » de Bruges	1536	[inconnu]	Religieux

De grandes tendances se dégagent de ce tableau. Jean Carondelet a fait réaliser son premier portrait documenté alors qu'il avait presque quarante ans. La multiplication de son image l'obsède au point de passer des commandes sur une période de presque trente ans.

Ses portraits se conforment clairement aux deux grands types du XVI<sup>e</sup> siècle, *memoria* et *exemplum*. Hormis pour le premier et le dernier, ils assument une fonction plutôt religieuse entre 1517 et 1530 (cat. n° 24-26) et plutôt laïque pour les trois suivants, entre 1531 et 1535 (cat. n° 27-29). Cette césure correspond à une date importante de la vie de Jean, celle à laquelle il accède au titre de chef du Conseil privé et du Conseil d'État, tels qu'ils sont institués par Charles Quint en octobre 1531. Jean était déjà chef du Conseil privé, mais celui-

<sup>980</sup> Voir par exemple Syson 2008, p. 29-30.

<sup>981</sup> Syson 2008, p. 16-21.

<sup>982</sup> Campbell 1991, p. 193-225 ; Wamel 2015, p. 59-62.

ci prend une nouvelle ampleur à partir de là et, surtout, ses attributions à la tête du Conseil d'État sont plus ou moins celles du chancelier de Bourgogne – une charge occupée par son père et par Mercurin de Gattinara. Ses portraits se multiplient d'un coup parce qu'il devient effectivement l'une des personnalités les plus importantes des anciens Pays-Bas. Comme on l'a vu dans le cas de Van Scorel et de Jean Second, il n'a peut-être pas commandé lui-même tous ses portraits, mais les artistes s'approchaient alors de lui dans l'espoir d'obtenir les faveurs d'un si éminent personnage. Avant 1531, les charges principales de Carondelet étaient surtout ecclésiastiques, à Besançon, Bruges et Palerme, et c'est sans doute pour cela que l'archevêque nous a jusqu'alors surtout transmis son image dans un cadre votif.

Pour autant, il n'est pas nécessairement possible de relier chacun des portraits à des étapes précises de sa carrière comme on a coutume de le faire : ses commandes ne ressortiraient pas d'un événement, mais d'un contexte particulier. Il n'est pas du tout certain que Carondelet ait commandé le diptyque cat. n° 24 de Gossart à l'occasion de son départ en Espagne, ni le triptyque cat. n° 25 à l'occasion de son accession au titre de prévôt de Saint-Donatien. En revanche, le premier portrait de Gossart peut réellement dater de l'accession de Jean au Conseil privé, dans la mesure où il a dû connaître le peintre par Philippe de Bourgogne, aux alentours de 1508. Comme on l'a vu, Carondelet a pu tout aussi bien profiter de sa rencontre inopinée avec les peintres, comme cela a pu se produire avec Gossart à Bruxelles en 1516.

Les petits portraits votifs étaient appréciés dans le cadre de la dévotion domestique, mais il est clair qu'ils n'étaient pas cantonnés à ce rôle, car ils pouvaient aussi orner des chapelles<sup>983</sup>. En outre, leur petite taille autorisait des déplacements, des changements d'usage et des manipulations diverses, surtout lorsqu'ils passaient de main en main<sup>984</sup>.

Le diptyque cat. n° 24 du Louvre a été plutôt épargné par ces tribulations puisqu'il demeura, comme on l'a vu, dans la famille Carondelet pendant presque trois siècles. Il est ainsi presque sûr que Carondelet le commanda pour son usage personnel et le conserva jusqu'à sa mort. Les anneaux montrent qu'il n'a pas été conçu pour reposer sur une table ou sur un autel, mais bien pour être suspendu au mur à une chaîne. Cela se comprend facilement, étant donné que les revers sont peints et qu'ils pouvaient être facilement manipulés<sup>985</sup>. Jochen Sander et Jean-Claude Schmitt ont révélé la forte dimension mémorielle et funèbre de ce diptyque, qui devait servir d'exercice spirituel à son possesseur. Carondelet comme individu

---

<sup>983</sup> Falque 2019, p. 50-52. Nous n'avons pu consulter la thèse de Jane B. Friedman, *An iconological examination of the half-length devotional portrait diptych in the Netherlands, 1460-1530*, thèse de l'Université de Los Angeles-Californie, 1977.

<sup>984</sup> Le cas d'un diptyque ayant appartenu à Simon Le Breton puis à Guillaume Dufay (1397-1474) l'illustre bien. Il servit d'abord de petit portrait votif que Dufay offrit à Le Breton, puis commémoratif lorsque Dufay en hérita après la mort de son ami, et ensuite de retable dans la cathédrale de Cambrai à certains jours de l'année (Van der Velden 2006, p. 125). Philippe Lorentz se demande aussi si la *Nativité* de Jean Hey (vers 1480, huile sur bois, 56 x 75 cm, Autun, musée Rolin, inv. H.V. 87), commandée par Jean Rolin, n'a pas pu aussi être peinte dans le cadre d'une dévotion privée avant de devenir un retable de chapelle (Lorentz 2021).

<sup>985</sup> Cet usage est documenté au moins dès le début du XV<sup>e</sup> siècle (Campbell 1991, p. 65).

est renvoyé tout à la fois à son ascendance par les armes au revers de son portrait, avec les inscriptions en français, et à sa finitude par le crâne au revers de la Vierge, avec les inscriptions en latin. Ce petit diptyque n'implore pas seulement la Vierge de représenter Jean auprès de Jésus, mais il a aussi pour fonction de le représenter, au sens juridique, après sa mort<sup>986</sup>. Le recours à un artiste de renom, la splendeur de la réalisation finale, l'intellectualisation sophistiquée des quatre images, le jeu de mots sur « *representacion* » et l'humilité ostentatoire de ce *memento mori* laissent entendre que ce chef-d'œuvre n'était pas fait pour demeurer enclos dans un espace strictement privé, mais au contraire qu'il était fait pour être montré et admiré. Ce n'était pas la première fois que Gossart peignait une œuvre religieuse qui servît tant la dévotion que le plaisir esthétique<sup>987</sup>. Il aurait utilement pu être disposé dans l'oratoire d'une chapelle, devant un prie-Dieu, comme on le voit dans une miniature figurant le duc Philippe le Bon assistant à la messe (fig. 107)<sup>988</sup>. Comme l'a suggéré Jochen Sander, ce diptyque aurait pu « représenter » Carondelet dans sa demeure, par exemple dans l'une des chapelles de ses hôtels malinois ou bruxellois, pour perpétuer sa prière alors qu'il était souvent en voyage et absent. La chapelle de Jean devait être richement fournie et ce diptyque aurait eu toute sa place dans la chapelle d'un aussi opulent seigneur<sup>989</sup>.

Aucun des trois autres portraits votifs (cat. n° 25, 26 et 30) ne paraît avoir une histoire aussi simple. Ils ont tous en revanche un lien direct avec la mort du commanditaire : la peinture cat. n° 30 de Simon était accrochée à Saint-Donatien avant d'en être retirée en 1544, le revers du cat. n° 26 de Munich comporte une inscription rappelant la date du décès de Jean, le triptyque cat. n° 25 pourrait selon les historiens avoir été suspendu dans la chapelle funéraire de Jean à Saint-Donatien, mais nous avons rejeté cette dernière hypothèse. La coutume de disposer un portrait au-dessus de sa sépulture, et notamment un diptyque ou un triptyque, est une pratique documentée<sup>990</sup>. Se pourrait-il que le diptyque démembré de Van Orley ait été peint dans cette optique ? Le revers du panneau de Munich comporte en effet la date de décès de l'archevêque. La dimension mémorielle est évidente, le fidèle, le descendant sont invités à prier pour son âme. Le fait que l'archevêque soit en présence de la Vierge et lise un livre pieux ne contredit pas cet usage plausible de la peinture. D'autres diptyques où figurent ces inscriptions, comme celui de *Marie Haneton* par Van Orley, ont servi de manière certaine à un tel usage<sup>991</sup>. Si tel était le cas, le diptyque de Van Orley n'a pas été commandé par Jean Carondelet pour être placé au-dessus de son tombeau. Comme on l'a vu, les deux panneaux n'ont peut-être pas été peints ensemble et cette œuvre délicate s'accorderait

---

<sup>986</sup> Sander 2006, p. 421-426 ; Schmitt 2009, p. 29-30. Schmitt se trompe manifestement en attribuant à la devise « *matura* » une connotation funèbre dans ce contexte.

<sup>987</sup> Mensger 2002 à propos du retable Malvagna, p. 23-30.

<sup>988</sup> Jean le Tavernier (attr. non unanime), « Philippe le Bon assistant à la messe », dans *Traité sur l'oraison dominicale*, vers 1457, Bruxelles, KBR, ms. 9092, fol. 9r (Bousmanne et Hoorebeeck 2000, p. 100-103 ; Pearson 2005, p. 8-15 ; Falque 2019, p. 51-52).

<sup>989</sup> Cf. p. 61.

<sup>990</sup> Pearson 2005, p. 16-18 ; Campbell 2006, p. 33 (pour le début du XVI<sup>e</sup> siècle).

<sup>991</sup> Bernard van Orley, *Portrait de Marie Haneton*, début des années 1520, huile sur bois, 75,2 x 56,2 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, Bequest of Sir Hugh Hume Campbell 1894, inv. NG 1895 (Campbell 2006, p. 41 ; Bruxelles 2019, cat. n° 77, p. 260-261). Le volet gauche de ce diptyque a disparu.

davantage avec un *display* urbain, dans un cabinet. Le fond tapissé rappelle clairement un intérieur et a peut-être été intentionnellement peint de cette couleur pour rappeler le mur réel devant lequel il devait être placé. Des documents iconographiques et des inventaires prouvent que de telles représentations religieuses étaient ainsi disposées dans les chambres, à proximité du lit, sans doute comme protection du sommeil. Marguerite d'Autriche avait disposé vingt diptyques, triptyques et panneaux isolés aux murs de sa chambre à coucher, et on voit aussi une telle disposition dans une *Annonciation* de Joos van Cleve, où un petit triptyque est posé sur une petite armoire à côté du lit de la Vierge<sup>992</sup>. L'exemple du *Diptyque de Hondt* montre aussi que de telles œuvres pouvaient être accrochées sous le ciel du lit, dans le champ de vision direct du dormeur<sup>993</sup>. La chambre à coucher n'avait pas exclusivement le caractère intime qu'on lui connaît aujourd'hui et le lit était au contraire un meuble d'apparat à que le propriétaire montrait à ses invités<sup>994</sup>. Ainsi, contrairement au diptyque du Louvre, sans doute celui-ci revêtait-il un caractère plus mondain avant un possible changement de destination consécutif à la mort de l'archevêque.

Mais alors dans quel but le grand triptyque de Gossart/Vermeyen a-t-il été peint ? Tous les auteurs en ont souligné la parenté flagrante avec la *Vierge au chanoine Van der Paele* de Jan van Eyck : non seulement le vêtement presque identique du saint, la restitution centrale de la Vierge à l'Enfant et le donateur à droite, mais jusqu'à la disposition affectée des doigts de la main droite de Carondelet qui ne tiennent pas une paire de lunettes comme Van der Paele (fig. 56)<sup>995</sup>. Le triptyque a été pensé comme un pendant ou une émulation du prestigieux retable du XV<sup>e</sup> siècle. La fondation de Joris van der Paele (1370-1443) à Saint-Donatien était très importante et ne comportait pas seulement le panneau de Van Eyck, mais aussi deux chapellenies richement dotées<sup>996</sup>. Toujours en quête de légitimité, Jean Carondelet désira se mesurer à l'un des plus importants mécènes de l'église prévôtale – qui cherchait d'ailleurs lui-même à faire oublier sa naissance illégitime. Par ailleurs, Jean Carondelet aurait dû se faire représenter avec un des deux saints Jean en accompagnement de la Vierge. S'il choisit Donatien, ce n'est pas seulement parce qu'il est le saint titulaire d'un de ses bénéfices, mais bien parce que ce triptyque fut conçu par Carondelet pour cette église et, pourquoi pas, pour sa propre fondation funéraire. Sur le cadre du portrait, un motif bien connu de l'art médiéval pourrait confirmer cette destination première : la mouche. Malgré de nombreuses études sur le sujet, il est toujours délicat de déterminer si cet insecte doit être interprété comme un signe de péché et de mort ou comme une autocélebration de l'artiste qui se compare aux maîtres de

---

<sup>992</sup> Joos van Cleve, *Annonciation*, vers 1525, huile sur bois, 86,4 x 80 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 32.100.60 (Falque 2019, p. 50-51). Eichberger 2002, p. 200-205 sur la chambre et p. 103-104 sur l'utilisation de petites armoires (ou « *armoire* ») comme support de petits retables.

<sup>993</sup> Maître de 1499, *Diptyque de Christiaan de Hondt*, avant 1509 et modifications après 1519, huile sur bois, 31,2 x 14,8 cm (surface peinte de chacun des panneaux), Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 255-256-530-531 (Washington et Anvers 2006, cat. n° 21, p. 140-149).

<sup>994</sup> Pearson 2005, p. 169-170, 179-182. L'autrice tente de comprendre par quelles manipulations cérémonieuses passaient les œuvres lorsque la régente les montrait à ses visiteurs.

<sup>995</sup> Voir le bon résumé des positions proposé par Dunbar 2005.

<sup>996</sup> Martens 2005, p. 366-377.

l'Antiquité par la peinture de trompe-l'œil parfaits<sup>997</sup>. Le caractère religieux de ce triptyque, de même que sa situation hautement vraisemblable dans l'église, nous font pencher en faveur de la première hypothèse – qui n'exclut cependant pas la seconde. Et pourtant, comme on l'a vu, ce n'est pas dans cette fondation que ce triptyque fut inclus. Pour que le triptyque ait été démembré moins d'un siècle après la mort de Carondelet, il a sans doute fallu qu'il ne soit pas dans l'église mais dans une collection particulière. Peut-être Carondelet pensait-il se satisfaire de ce triptyque au-dessus de son épitaphe, avant que son projet de sépulture ne prenne de l'ampleur et ne le décide à le remplacer par autre chose. Il a dû alors l'utiliser autrement.

Les indices issus des archives manquent pour comprendre quels usages Carondelet eut de ses portraits votifs. Il est même presque certain qu'ils furent changeants de son vivant et encore après sa mort, comme cela est documenté pour d'autres diptyques et triptyques.

Ce que l'on a soulevé de l'usage des diptyques et triptyques n'explique toutefois pas pourquoi Carondelet en commanda autant. Ce type de peinture de dévotion connut un grand succès auprès des dignitaires de la cour jusqu'en 1530, probablement parce que Marguerite d'Autriche avait une prédilection pour ce genre : en effet, le diptyque à portrait dévotionnel est un genre typiquement masculin et Marguerite d'Autriche entendait les utiliser pour montrer sa légitimité à gouverner les Pays-Bas à la suite des Grands ducs d'Occident<sup>998</sup>. C'est une des raisons qui expliquent que l'appropriation de modèles déjà anciens ait fait fureur dans la peinture des anciens Pays-Bas du début du XVI<sup>e</sup> siècle. La commande de Carondelet est représentative de cette vague d'archaïsme parfaitement analysée par Ariane Mensger. Selon elle, les commanditaires se placent dans la continuité des grands mécènes des anciens Pays-Bas et justifient leur statut social par la référence appuyée à des modèles anciens et prestigieux<sup>999</sup>. Si le modèle de Van Eyck a été bien remarqué dans le triptyque cat. n° 25, celui de Memling est prégnant dans les portraits cat. n° 23 et 24. Dans ce dernier, l'effigie de Carondelet ressemble très fortement au *Portrait d'un homme* de Memling conservé à Upton House à Banbury (fig. 108)<sup>1000</sup>. Carondelet est donc un homme d'Église qui désire offrir l'apparence d'une parfaite orthodoxie par le recours à une image fantasmée de la piété des prédécesseurs. Comme nous venons de le rappeler, le diptyque dévotionnel comportant l'image du donateur face à la Vierge à l'Enfant est un genre presque exclusivement apprécié des commanditaires masculins. Dans ces œuvres, Jésus montre très fréquemment ses parties génitales, exhibition interprétée par Leo Steinberg comme l'accomplissement parfait de

---

<sup>997</sup> Sur la dualité de ces interprétations cf., à propos de Dürer, Konečný 2006. Jurković 2004 émet avec prudence l'hypothèse que les portraits du XVI<sup>e</sup> siècle comportant une mouche pourraient reproduire les traits de défunts. Il montre de manière convaincante que la mouche s'oppose toujours à une image de la Rédemption, qui pourrait être ici la Vierge Marie au centre du retable (p. 20-22).

<sup>998</sup> Pearson 2005, p. 162-191 ; Falque 2012, p. 115-123 (l'autrice conclut que la réalisation de diptyques tient davantage de l'effet de mode que d'une tradition profondément ancrée).

<sup>999</sup> Mensger 2002, p. 45-51 ; Mensger 2008. Marguerite d'Autriche collectionnait les anciens Primitifs (Eichberger 2003).

<sup>1000</sup> Hans Memling, *Portrait d'homme* (volet droit d'un diptyque), 1485-1490, huile sur bois, 16 x 12 cm, Banbury, Upton House, Bearsted Collection (The National Trust), inv. 298 (Madrid, Bruges et New York 2005, cat. n° 26, p. 176).

l'Incarnation et la préfiguration de sa Passion<sup>1001</sup>. Son interprétation n'est pas exclusive d'une lecture féministe de ce motif, qui y voit la manifestation de la piété des hommes, pour qui l'Incarnation est la confirmation que le Salut se poursuit par les mâles<sup>1002</sup>. Or, de façon remarquable, le sexe et les testicules de Jésus, pourtant presque systématiques dans les diptyques de commanditaires laïcs, sont absents des diptyques de Carondelet, dignitaire religieux qui n'avait nulle prétention à une descendance légitime. L'abondance des diptyques et triptyques votifs de Jean Carondelet peut se comprendre ainsi non seulement de la part d'un commanditaire religieux, mais aussi dans le cadre de la piété des dirigeants.

Carondelet ne se tourne pas vers les géants du passé que par la composition des figures, mais également par le choix du format du triptyque (cat n° 21), qui n'a rien en soi d'absolument exceptionnel lorsqu'il tient lieu de retable, comme dans le cas du *Triptyque Micault* de Vermeyen<sup>1003</sup>. Le triptyque cat. n° 25 ne devait en revanche pas servir à cela, s'il est vrai qu'il aurait dû surmonter l'épithaphe du défunt. Avec une largeur totale qui devait approcher les 150 cm avec le cadre, ce triptyque apparaît comme une extension des possibilités du diptyque votif, dont peu d'exemplaires ont été conservés, à tel point qu'il est difficile de deviner quel pouvait être le format du panneau central. Était-ce un format long qui permettait de fermer complètement les deux volets, à l'instar du *Triptyque Braque* de Rogier van der Weyden ? Ou bien était-ce un panneau de même dimension que les volets, comme Memling le réalisa pour au moins trois triptyques, ceux de *Benedetto Portinari*, des *Époux Portinari* et de *Willem Moreel et son épouse Barbara van Vlaenderbergh*<sup>1004</sup> ? Il reste que cette formule rare de triptyque renvoie au xv<sup>e</sup> siècle tant par sa forme que par son style et qu'il n'en existe pas de comparable, à notre connaissance, au xvi<sup>e</sup> siècle. Il a aussi déjà été noté que Gossart a repris l'idée du cadre feint à Hans Memling, qui l'emploie par exemple dans le *Triptyque des époux Portinari*<sup>1005</sup>. La proximité de ce triptyque avec celui de Gossart/Vermeyen est renforcée par les fonds noirs et l'ambiance recueillie. D'après ces exemples, il paraît vraisemblable que le panneau central devait être une Vierge de mêmes dimensions que les volets. La fierté de Carondelet de se situer dans la continuité de Van Eyck

---

<sup>1001</sup> Steinberg 1996, p. 280-286.

<sup>1002</sup> Pearson 2005, p. 70-78. Selon Jutta Sperling, le motif de la lactation, sous-entendu dans le cat. n° 24 de Gossart par le geste de Marie qui pince le sein du Christ, symboliserait le rôle du Christ et de la Vierge de nourrir et de sauver l'Humanité (Sperling 2015, p. 72-74). Le rôle maternel du Christ auprès de l'Humanité est régulièrement rappelé à propos de la peinture de Gossart (Ainsworth 2010, cat. n° 17c, p. 178 avec bibliographie), quoique cette proposition fasse encore débat.

<sup>1003</sup> Cf. note 961.

<sup>1004</sup> Pour le *Triptyque de Benedetto Portinari*, cf. p. 179. Hans Memling, *Deux volets avec les portraits de Willem Moreel et Barbara van Vlaenderbergh*, vers 1480, huile sur bois, 39,5 x 29,5 cm (chacun des panneaux), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1451-1452 (Madrid, Bruges et New York 2005, cat. n° 18, p. 168-169 ; Lane 2009, p. 271 ; Rome 2014, cat. n° 49, p. 220-221) ; *idem*, *Triptyque de Tommaso et Maria Portinari avec la Vierge à l'Enfant*, vers 1470, huile sur bois, 37,9 x 28 cm (chacun des panneaux), New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman, inv. 14.40.626-27 (volets) (Lane 2009, p. 295-296). De ces trois triptyques, seul celui de Moreel et sa femme se trouvait aux Pays-Bas au xvi<sup>e</sup> siècle. Ceux des Portinari se trouvaient à Florence dès le xv<sup>e</sup> siècle (Lane 2007, p. 180 pour Benedetto ; Waldman 2001 pour Tommaso et sa femme). Le *Triptyque Braque* se trouvait également aux Pays-Bas (Lorentz et Comblen-Sonkes 2001, p. 151-152).

<sup>1005</sup> Ainsworth 2010a, p. 17-18.



et de Memling prend une tournure brabançonne très marquée avec le faux cadre et la feinte inscription sculptée, rappelant le *motto* de Marguerite d'Autriche sculpté avec virtuosité sur les moulures du chœur de son monastère bressan. Carondelet, a-t-il voulu rendre hommage au mécénat de la gouvernante des Pays-Bas ?

Ainsi, l'abondance de diptyques et de triptyques dans les commandes de Carondelet s'explique par l'admiration que l'on portait à la cour pour ces modèles éprouvés du passé<sup>1006</sup>. Le fort lien entre le diptyque et le monde sacré convenait tout particulièrement à celui qui soulignait la plus haute dignité qu'il possédât jusqu'en 1531, celle d'archevêque.

Les portraits laïcs de Jean Carondelet répondent à de tout autres objectifs. D'une part, comme on l'a souligné, leur période de production correspond à une nouvelle phase de la vie politique de Jean et, d'autre part, aucune connotation religieuse ne s'y discerne. Comme on va le voir, leur mise en forme est elle aussi beaucoup plus moderne.

Encore plus que les portraits votifs, les portraits laïcs sont soumis au va-et-vient incessant des échanges, en signe d'amitié, de fidélité ou encore d'un lien familial<sup>1007</sup>. Il arrive même que l'on commande des portraits d'autres personnes, pratique courante de l'aristocratie et des familles régnantes, à l'exemple de Marguerite d'Autriche, qui fit exécuter plusieurs portraits à Gossart et Vermeyen d'Érard de la Marck, de Christian II de Danemark et de ses enfants, dont certains n'ont été payés qu'après sa mort à Vermeyen ; ou de Mencía de Mendoza, qui fit peindre à Van Orley treize portraits d'elle, de sa famille et d'autres personnes<sup>1008</sup>. De la même manière, beaucoup des portraits de Charles Quint auraient pu être commandés non par lui directement, mais par sa sœur Marie de Hongrie<sup>1009</sup>. Ces cas illustrent la prudence avec laquelle on doit considérer plusieurs portraits de notre corpus : excepté sans doute le cat. n° 27, il n'est pas sûr que les effigies laïques de Jean Carondelet aient bien été commandées par lui (notamment les cat. n° 28 et 29). Par ailleurs, on ignore pour la plupart qui les possédait. Comme ce fut le cas du buste en terre cuite, un portrait de lui-même que Jean n'avait pas commandé put lui revenir entre les mains. Devant tant d'incertitudes, et avec la pensée que tous ces portraits étaient conçus pour des usages similaires et qu'ils montrent l'importance de Jean Carondelet dans la société de son temps, nous nous proposons d'étudier à présent l'ensemble des portraits laïcs de Jean, ce qui inclut le buste en terre cuite perdu et les copies anciennes du portrait cat. n° 23 du musée de Toledo.

Le tout premier portrait de Jean, celui de Toledo, a dû être peint pour l'échange et le don<sup>1010</sup>. Le regard droit et franc du doyen, son air avenant, ses mains paisiblement posées devant le bord du cadre invitent à une conversation, en tout cas offrent une saisissante impression de présence réelle, caractère admiré de l'art des Primitifs flamands et que la

---

<sup>1006</sup> Pour le diptyque comme outil d'affirmation sociale, cf. Falque 2012.

<sup>1007</sup> Eichberger 2005b, en particulier p. 289-291.

<sup>1008</sup> Eichberger 2002, p. 378-379 ; Galand 2013, p. 75 pour les portraits de Van Orley.

<sup>1009</sup> García Pérez 2020b, p. 85.

<sup>1010</sup> Sur l'échange de portraits à la cour, cf. Warnke 1989, p. 270-277.

peinture à l'huile favorisait<sup>1011</sup>. Dans la lignée des portraits votifs, c'est toujours à l'art des Primitifs brugeois et gantois, et notamment de Hans Memling, que ce portrait se réfère<sup>1012</sup>. Comme on l'a vu, il a pu être commandé par Jean lui-même avec la visée de l'offrir à Philippe de Bourgogne, ou inversement, ou tout autre combinaison imaginable. La multiplication de ce portrait vraisemblablement après la mort de Jean confirme par analogie qu'il avait été réalisé pour être offert<sup>1013</sup>. Puisqu'il s'agit de toute évidence de la raison d'être de ces copies, c'est que l'on devait trouver la forme et la composition du panneau de Toledo exactement conforme à cet usage. Or, qui pouvait avoir intérêt à diffuser encore en autant d'exemplaires l'image de l'archevêque après sa mort, si ce n'est sa famille même ? Ils auraient pu être commandés par ses exécuteurs testamentaires et notamment par son parent le plus proche et le plus dévoué, héritier de nombreuses charges et biens, son neveu Claude Carondelet. Il est ainsi fort possible que le portrait demeura dans la famille Carondelet dès le XVI<sup>e</sup> siècle, si ce n'est entre les mains de l'archevêque de Palerme. Ses copies ont dû être distribuées aux amis, à la famille, aux héritiers et aux bénéficiaires du testament du défunt et influent archevêque. Parmi les bénéficiaires de son testament figurent plusieurs établissements religieux comme Saint-Étienne de Besançon ou des couvents d'ordres mendiants des anciens Pays-Bas à qui il est demandé de prier pour l'âme du défunt<sup>1014</sup>. Ces portraits ont donc pu, entre autres usages, compléter une fondation de messe ou orner la salle commune de ces mêmes établissements.

Les portraits cat. n° 28, 29, et celui en terre cuite de Duerstede montrent que le portrait se situe au cœur des réseaux de relation et d'influence des hommes de la Renaissance. En même temps, ils adoptent des formes novatrices du portrait, inconnues des diptyques et triptyques votifs tournés vers le passé prestigieux de la peinture néerlandaise.

C'est au sein de deux séries de portraits que le panneau de Van Scorel et le buste en terre cuite commandé par Philippe de Bourgogne, qui que soit son modèle, doivent être restitués. C'est à cette époque que se développent les collections de portraits, celles de Philippe de Bourgogne, Marguerite d'Autriche, des Nassau à Breda et plus tard de Marie de Hongrie et du cardinal de Granvelle<sup>1015</sup>. Peut-être Carondelet en avait-il une à Bruxelles ou à Malines ; tout du moins sa présence dans des séries constituées comme un tout cohérent d'un point de vue formel (techniques, dimensions, compositions) et stylistique rappelle qu'il était une personnalité d'importance dans les anciens Pays-Bas. La médaille de Jean Second remplit le même office : elle peut être échangée, offerte avec parcimonie à quelques privilégiés que l'on veut honorer. La mode en était répandue dans les provinces du Nord dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, et même le père de l'archevêque de Palerme en avait une à son effigie<sup>1016</sup>. Nous n'insistons pas sur la diffusion et le goût pour la médaille à cette époque, bien analysés dans

---

<sup>1011</sup> Ces caractères rappellent en tout cas les portraits de Memling (Nuttall 2005, p. 73-75).

<sup>1012</sup> Ainsworth 2010, cat. n° 39, p. 243-245.

<sup>1013</sup> Cf. p. 183.

<sup>1014</sup> Cf. chapitres 3.2 et 7.3.

<sup>1015</sup> Eichberger 2002, p. 153-166 pour Marguerite ; Campbell 1991, p. 41-44 pour une référence générale.

<sup>1016</sup> Cf. p. 58.

des études séparées<sup>1017</sup>. Portrait portable par excellence, la médaille peut être conservée dans des médaillers de tailles très diverses, comme celui que Charles Quint prit avec lui à Yuste et qui contenait les portraits des membres de sa famille, ou être portée en chaîne<sup>1018</sup>. Érasme avait quant à lui suspendu dans sa chambre la médaille de son ami l'humaniste Willibald Pirckheimer (1470-1530) sur un mur et son portrait peint sur le mur d'en face<sup>1019</sup>. Cet exemple devait rester exceptionnel, et la plupart des médailles devaient être un élément de véritables collections.

Ces portraits ne doivent à présent plus rien aux grands Primitifs du XV<sup>e</sup> siècle. Cela est dû tant à l'évolution du goût que l'on constate précisément dans ces années-là qu'à leur changement de support. On ne sait rien de la médaille de Second, mais comme dans toutes celles de ce temps, Jean Carondelet devait y apparaître de profil, dans un manteau de fourrure et la barrette sur la tête, comme Érasme dans la médaille de Quentin Metsys. Son nom et sa devise devaient compléter le dispositif, dans une composition similaire à une monnaie antique. Les bustes de Duurstede font bien référence aux bustes antiques, même s'ils étaient en terre cuite et non en marbre. La trace des échanges artistiques avec l'Italie est évidente, étant donné que c'est là que naquit le genre de la sculpture en terre cuite à la Renaissance et que Philippe de Bourgogne s'y était rendu lui-même<sup>1020</sup>. La mode s'en était répandue dans les Pays-Bas par l'intermédiaire de Pietro Torrigiani et la cour de Marguerite d'Autriche, avec laquelle l'évêque entretenait, comme on l'a rappelé ci-dessus, des liens étroits<sup>1021</sup>. L'artiste qui a réalisé les sculptures est dit originaire de Chartres. Or, sous Charles VIII et Louis XII, la technique de la terre cuite était avec certitude introduite en France, notamment par l'intermédiaire d'Antonio Giusti (1479-1519) et de Guido Mazzoni (1450-1518), avant que des artistes français comme Michel Colombe se l'approprient (vers 1430-1515)<sup>1022</sup>. La référence italienne est donc certaine, même si on ne peut plus en juger.

Enfin, le format horizontal du cat. n° 29 de Van Scorel a été perçu comme une émancipation du genre du portrait, même si on ne peut pas dire dans son cas précis qu'il échappe à une série<sup>1023</sup>. Ce format atypique se développe à Venise au début du XVI<sup>e</sup> siècle soit pour les portraits de groupe, soit pour des portraits où les accessoires ont une importance particulière<sup>1024</sup>. Au Pays-Bas, le format horizontal s'impose pour les portraits de groupe, comme le *Portrait des enfants de Christian II* de Gossart ou, chez Van Scorel, ses portraits de

---

<sup>1017</sup> Washington et New York 1994 ; Wolfgang Steguweit dans Bonn, Gotha et Nuremberg 1995, en particulier p. 73-96 ; Scher 2000.

<sup>1018</sup> Fletcher 2008, p. 54.

<sup>1019</sup> Madrid et Londres 2008, cat. n° 43, p. 170.

<sup>1020</sup> Sur le renouveau de la sculpture en terre cuite en Italie, cf. entre autres Bellosi 1989 ; Boucher 2001. Sur la mode des petits portraits sculptés en Allemagne et aux Pays-Bas, cf. Gallo 2010.

<sup>1021</sup> Eichberger 2002, p. 317-319.

<sup>1022</sup> Mazzoni réalise notamment le tombeau de Charles VIII et travaille à Gaillon, cf. Verdon 1990 pour son activité en France. Antonio Giusti (ou Antoine Juste) réalise notamment des statues d'apôtres et de saints pour la chapelle du château de Gaillon, cf. Paris 2010, cat. n° 196-197, p. 370-371. Sur la sculpture en terre cuite de la Renaissance française, cf. Paris 2010, cat. n° 60, p. 153-155 ; Crépin-Leblond 2011 ; Kavalier 2017b, p. 238-239.

<sup>1023</sup> Stighelen 1992, p. 171.

<sup>1024</sup> Kathke 1997, p. 71-77, qui s'appuie sur les œuvres de Jacopo de' Barbari, de Lotto et de Savoldo.

membres de la fraternité des pèlerins de Jérusalem d'Utrecht<sup>1025</sup>. Mais puisque le modèle est ici seul et dépourvu d'accessoire, le format allongé fait penser qu'une contrainte était en jeu : celle de créer une frise suffisamment longue avec peu de portraits, vraisemblablement sous un plafond, au-dessus des portes<sup>1026</sup>. Des exemples survivants de la Renaissance aux Pays-Bas illustrent cette disposition, comme dans la sacristie de la cathédrale d'Anvers, ornée des portraits des évêques de la ville (fig. 109). Cette hypothèse est renforcée par le fait que la composition des deux portraits, où les modèles sont coupés à mi-corps, rappelle les bustes en marbre ou en terre cuite<sup>1027</sup>. Or, l'usage était aussi de placer ces bustes au-dessus des portes, en particulier en Italie dès le XV<sup>e</sup> siècle<sup>1028</sup>. Il se pourrait aussi que ces portraits aient pris place, toujours en hauteur, dans la salle d'un palais ou d'un hôtel urbain<sup>1029</sup>. Il est évident que ces deux portraits, au vu de leurs grandes dimensions, n'étaient pas faits pour être déplacés, mais pour rester accrochés au mur. Sachant qu'Egmont et Carondelet n'ont jamais partagé, pour autant que l'on sache, un même bénéfice ecclésiastique, ces deux panneaux pouvaient faire partie d'une suite des grands religieux des Pays-Bas et prendre place dans la maison de l'un des deux dignitaires. Une autre explication est possible. Il pourrait s'agir, encore une fois, d'un échange de cadeaux. En tant que chef du Conseil privé, Carondelet avait un rôle-clef dans la nomination aux bénéfices ecclésiastiques des anciens Pays-Bas. Sans doute a-t-il eu son mot à dire dans l'élection de Georges d'Egmont à Utrecht. Pourrait-il s'agir d'un cadeau du nouvel élu à l'archevêque de Palerme, ou bien d'un double portrait réalisé dans la demeure de l'évêque d'Utrecht, en hommage à son illustre homologue ? Quoi qu'il en soit, la situation de ces deux portraits dans des boiseries et en hauteur paraît assez certaine et réfléchie dès le départ.

La césure de 1531 ne correspond donc pas, dans la vie de Jean Carondelet, qu'au passage de portraits votifs aux portraits laïcs, mais aussi au glissement des portraits uniques aux portraits multiples, voire aux portraits uniques placés dans des séries ou des collections. Ce mode de réception des portraits prend une ampleur sans commune mesure au début du XVI<sup>e</sup> siècle par rapport au siècle précédent. Comme on l'a vu, ces œuvres adoptent aussi, ou en tout cas devaient adopter, des formes stylistiques plus modernes, tournées vers l'Antiquité et vers la Péninsule.

Il n'est pas anodin que dans ces mêmes années, en 1528 et 1533, Jean Carondelet ait été le dédicataire du *De arte fusoria* de Jean Second et d'une édition du *De sculptura* de

---

<sup>1025</sup> Gossart, *Portrait des trois enfants de Christian II de Danemark*, 1526, huile sur bois, 34,2 x 46 cm, Her Majesty Queen Elisabeth II, The Royal Collection, Windsor Castel, inv. RCIN 405782 (Ainsworth 2010, cat. n° 51, p. 272-273). Jan van Scorel, *Douze membres de la fraternité des pèlerins de Jérusalem d'Utrecht*, vers 1525, huile sur bois, 48,4 x 275,5 cm, Utrecht, Centraal Museum, inv. 2379 (Helmus et Faries 2011, cat. n° 21A, p. 174-178).

<sup>1026</sup> Fletcher 2008, p. 58.

<sup>1027</sup> Faries et Ubl 2017, p. 364 établissent une comparaison avec les bustes de Conrad Meit.

<sup>1028</sup> Motture et Syson 2006, p. 278 ; Preyer 2006, p. 46-47 ; Gallo 2016.

<sup>1029</sup> Les portraits de princes bourguignons et habsbourgeois étaient ainsi suspendus en hauteur dans la galerie du château de Pierre Ernest de Mansfeld à Clausen (LU) (De Jonge 2010c, p. 82).

Gauricus par Cornelius Grapheus<sup>1030</sup>. Dans le contexte culturel des anciens Pays-Bas où l'intérêt pour l'antique était croissant, Jean Carondelet lui-même était au cœur des parutions les plus novatrices en ce domaine, qu'il les ait provoquées ou non. Nul doute qu'elles ont suscité son intérêt pour l'art à l'antique et, conséquemment peut-être, ces portraits.

Le tableau le plus exceptionnel de cette série, le grand portrait de Brooklyn (cat. n° 27), a suscité peu d'intérêt jusqu'à présent de la part des chercheurs. Il figure Jean Carondelet trônant dans sa dignité de chef du Conseil privé. L'intérêt de cette image n'est pas seulement que le modèle est assis, mais que l'on voit le fauteuil, détail absent de la peinture des Primitifs. Le portrait assis était connu aux Pays-Bas, toujours par l'intermédiaire de la Péninsule, avec l'*Adrien VI* de Van Scorel (fig. 106), qui se fonde lui-même sur les modèles de Fouquet et de Raphaël<sup>1031</sup>. Peut-être d'autres modèles avaient circulé, comme certains tableaux de Titien, qui n'allait pas tarder à peindre Charles Quint assis à côté d'une colonne<sup>1032</sup>. Les portraits de cardinaux et de papes sont les références de Jean Carondelet, et non ceux de catégories plus basses de la société. Mais l'archevêque apparaît aussi avec le buste de face, une composition employée par Joos van Cleve (mort vers 1541) dans son *Portrait de François I<sup>er</sup>*<sup>1033</sup>. Il semble improbable que la question de l'étiquette ne se soit pas posée au moment de la réalisation de ce portrait, au début du XVI<sup>e</sup> siècle où le modèle assis est de toute évidence un puissant<sup>1034</sup>. La présence physique écrasante de l'archevêque, figuré presque de face et assis, hiératiquement, suggère une confrontation avec le spectateur debout, mis impérieusement en demeure de s'exprimer. La puissance symbolique contenue dans ce portrait est énorme et donne une idée à la fois de l'importance des charges revêtues par l'archevêque et du soin qu'il mettait à la rappeler. Dans cette œuvre, Carondelet cumule les bénéfices symboliques des portraits de papes et de rois.

Une telle effigie, somptueuse et démonstrative, était conçue pour être vue, peut-être même dans le lieu où elle devait être parlante et exercer le maximum d'effet. Un siècle plus tard, une copie gravée de ce portrait par Cornelis van Caukercken (1626-1680) est intégrée à une suite de portraits des grands hommes des Pays-Bas (fig. 110)<sup>1035</sup>. Contrairement au diptyque du Louvre (cat. n° 24) qui se trouvait en possession des héritiers de l'archevêque, tout laisse à penser que le portrait de Vermeyen était visible assez facilement. Peut-être se trouvait-il au palais du Coudenberg, là où les Conseils privé et d'État se réunissaient, là où Carondelet aurait voulu laisser un souvenir impérissable de lui. Ce portrait entre en

---

<sup>1030</sup> Cf. en annexe 1 notre notice biographique de Jean Carondelet.

<sup>1031</sup> Faries 1997, p. 109 ; Mansfield 2017, p. 191.

<sup>1032</sup> Titien, *Portrait de Charles Quint*, 1548, huile sur toile, 203,5 x 122 cm, Munich, Alte Pinakothek, inv. 632 (Bodart 2011, p. 146, 211 et *passim*).

<sup>1033</sup> Joos van Cleve, *Portrait de François I<sup>er</sup>*, 1532, huile sur bois, 72,1 x 59,2 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, inv. 769 (Mansfield 2017, p. 190-191).

<sup>1034</sup> Campbell 1991, p. 128, rapporte les propos de Giorgio Vasari décrivant son *Portrait d'Alexandre de Médicis* (1534, huile sur bois, 157 x 114 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 1563), figuré assis parce qu'il « a pris possession de son duché » et règne donc en maître.

<sup>1035</sup> Cornelis van Caukercken, *Portrait de Jean Carondelet*, entre 1640 et 1680, taille douce, 160 x 115 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet, inv. RP-P-1938-45 (Dankers et Delsaerd 2009, p. 18).

résonnance avec celui, déjà mentionné, de Joost Aemsz van der Burch par Van Scorel. Ils partagent des traits inhabituels, comme la vue frontale et l'attitude pleine d'assurance des modèles. Le portrait de Van der Burch, d'après Faries et Ubl, devait être accroché dans un lieu administratif, peut-être le Conseil de Brabant dont le modèle était membre<sup>1036</sup>.

Quant au fond de notre portrait, on peut supposer qu'il est peint en vert dans l'intention de rappeler le mur réel sur lequel il devait être accroché. C'est ce qui a été proposé récemment, de manière convaincante, pour le *Diptyque d'Érard de la Marck* par Vermeyen que possédait Marguerite d'Autriche : les rideaux verts cérémonieux de l'arrière-plan créent un effet de réel avec les murs tapissés de cette couleur dans le cabinet de l'hôtel de Savoie où il était conservé par l'archiduchesse<sup>1037</sup>.

Ces portraits, avec celui de Carondelet et de Georges d'Egmont par Van Scorel, sont très novateurs par leurs formules et attestent la vigueur du genre, qui connaissait alors de nouveaux usages et de nouvelles ramifications. Au contact des meilleurs artistes de son temps, il n'est pas étonnant que Jean Carondelet se soit saisi de ces innovations.



Jean Carondelet a doublement développé une image sérielle de lui-même. D'abord par l'adoption d'une attitude sévère censée révéler sa nature d'homme de loi et d'Église intransigeant, ainsi que sa grande piété ; ensuite par le choix vraisemblable d'un prototype imposé aux artistes, que Jean soit ou non le commanditaire des portraits. La césure de 1531, fondamentale dans son parcours politique, a laissé visiblement sa trace dans ce corpus.

Parmi ces images de Jean, nulles doubles lectures comme celles que nous avons repérées dans les portraits de Ferry Carondelet. Cette option trahit un caractère nettement différent de celui de son frère, mais aussi des stratégies de légitimation différentes. Ayant plusieurs fois fait appel à Gossart, Jean Carondelet n'a jamais laissé à cet artiste inventif la possibilité de réaliser des portraits hautement originaux et de caractère intime et privé comme il l'a fait pour d'autres<sup>1038</sup>. L'image que Jean Carondelet renvoie de lui est avant tout publique. La réalisation de nombreux diptyques et d'un triptyque n'a pas de quoi surprendre, étant donné le caractère aulique de ce format, par le succès qu'il rencontra à la cour de Marguerite d'Autriche. Et nous avons vu que Jean Carondelet oriente sa commande artistique antérieure à 1530 en partie en fonction des intérêts de la régente.

Pourtant, la riche commande de portraits de l'archevêque de Palerme n'est ni banale, ni traditionnelle. Il maîtrise les codes figuratifs en vigueur de son temps et l'archaïsme eyckien des années 1510 sert pleinement ses besoins d'autopromotion, tout comme les

---

<sup>1036</sup> Faries et Ubl 2017, p. 365.

<sup>1037</sup> Allart 2008, p. 34.

<sup>1038</sup> Mensger 2002, p. 159-168.

nouveautés formelles de Jan van Scorel, de Vermeyen ou de Jean Second après 1531, qu'il est l'un des premiers à utiliser. Il montre ce faisant une grande perspicacité dans son recours à des choix formels ou stylistiques et dans le choix des artistes en activité, tous de grand talent, qu'ils soient déjà célèbres ou non. Par son importance dans la société de son temps, il se tenait bien sûr au courant de toutes les évolutions du goût. Ce changement coïncide aussi avec les dédicaces qui lui sont adressés de traités sur l'art antique. En revanche, dans ce corpus, nulle trace de portrait gravé, qui existe pourtant déjà – Maximilien de Habsbourg, Charles Quint, Érasme ont eu leur portrait gravé –, mais dont le développement réel s'amorce après sa mort.

Le corpus a aussi pointé une difficulté, celle de l'attribution des portraits, non à des peintres, mais à des commanditaires. Il n'est pas du tout certain en effet que toutes ces œuvres aient été demandées par l'archevêque. Néanmoins, l'image homogène que Jean Carondelet offre de lui prouve que la confection d'un portrait n'était pas laissée à la fantaisie d'un peintre, mais suivait, sinon un prototype, du moins une image publique largement reconnue. Ces perspectives ouvertes depuis longtemps, notamment la pratique du don à la cour, en particulier d'objets de luxe et de portraits, trouvent ici un écho inattendu, redoublé par la question de la disposition et de l'utilisation de telles effigies. Toutefois, des recherches plus approfondies sont encore nécessaires pour défricher ce passionnant sujet d'étude.





## CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

L'ensemble des portraits du corpus des deux frères Carondelet témoigne de leur richesse, de leur pouvoir et de leur considération, mais de manières très divergentes. C'est une culture humaniste raffinée, appréciant les interprétations dissimulées, qui ordonne les effigies de Ferry Carondelet, alors que celles de son frère aîné sont d'un abord plus direct et n'appellent en aucun cas le spectateur à exercer sa sagacité pour les comprendre. Dans tous les cas, le contenu iconographique n'est pas dissociable de la forme et des artistes auxquels les Carondelet ont fait appel. Ferry paraît avoir apprécié très rapidement l'art à l'antique et opté franchement pour lui dès qu'il en eut l'occasion avec son voyage italien – mais il avait sans doute été sensibilisé à la peinture de la Péninsule à la cour de l'archiduchesse dès avant<sup>1039</sup>. Au contraire, Jean suivit les mouvements de la peinture de son temps en se fiant d'abord à la vénérable tradition picturale de la Flandre et du Brabant avant d'assimiler des formules plus renaissantes. Ces choix reflètent leur état et leurs aspirations à un moment précis : celui d'ambassadeur ambitieux et pétri de culture humaniste pour Ferry Carondelet ; celui de prélat puis d'homme politique bienséant et pieux ancré dans l'histoire et la culture des Pays-Bas pour Jean. S'il s'agit bien là de l'image que les deux frères désiraient laisser d'eux à la postérité, il est clair aussi qu'elle devait cadrer dans une large mesure avec leur personnalité et leurs goûts personnels. Il devient alors évident que l'archidiacre de Besançon était plus imaginaire et original que l'archevêque de Palerme.

Ces divergences ne doivent pas masquer les points communs. Bien que l'on ne conserve nul contrat, on ne peut que se représenter les sommes importantes que les deux frères offrirent aux meilleurs artistes de leur temps pour obtenir des portraits de très haute volée. Ils ont fait preuve par là d'une ambition de bien des manières démesurée par comparaison avec les autres commanditaires des anciens Pays-Bas. À ce titre, l'originalité du retable florentin (position du donateur, alliance des traditions nordiques et méridionales) et du portrait romain (grandes dimensions, abondance des figures, implications littéraires) de Ferry est apparue, tandis que les portraits de Jean se distinguent par leur nombre et par la variété des artistes, tous de renom, à qui il fit appel. Le corpus étudié ici rivalise avec la multiplication de portraits des mécènes les plus distingués de ce temps, dont Marguerite d'Autriche<sup>1040</sup>. Par le contrôle de leur image, les Carondelet s'assuraient l'égalité avec les plus grands, parmi lesquels Érarde de la Marck. Le fabuleux arsenal de portraits qu'ils se sont composé trahit

---

<sup>1039</sup> Cf. le goût de la peinture italienne de Georges d'Amboise généré par ses contacts avec la cour de France (Vrand 2017).

<sup>1040</sup> On peut croire aussi que ce corpus joua de chance avec la conservation de nombreuses œuvres. Il n'est que de voir la quantité de portraits perdus du cardinal de Granvelle pour imaginer que d'autres images des Carondelet hors de notre portée existent ou ont existé. À propos du cardinal de Granvelle, cf. Mucciarelli-Régner 2017 ; Pérez de Tuleda 2017.

indirectement leur manque de légitimité et leur désir d'appartenir à de plus hautes sphères. Comme on l'a vu dans la première partie, la noblesse n'est pas qu'une question de lettres d'anoblissement, mais un statut que contribue à définir un style de vie. Les portraits participent pleinement de cette dynamique.

Des images aussi ambitieuses n'étaient pas faites pour être préservées à l'abri des regards. Les quelques sources dont on dispose et l'analyse des œuvres montrent la diversité des lieux où les commanditaires prenaient soin de leur gloire. Cela pouvait être chez leurs alliés ou leur famille, dans des médaillers ; dans des églises ou des monastères ; dans des palais ou des hôtels urbains ; voire dans des lieux publics et à caractère politique ou administratif. L'association de l'image des mécènes aux lieux de pouvoir est corrélée au recours à la série : on a pu émettre l'hypothèse que plusieurs des portraits de Jean étaient soit partie intégrante d'une série de portraits d'autres hommes et femmes influents, ou d'autres portraits de lui-même, comme le portrait perdu de Saint-Donatien, placé à proximité de son tombeau. La constitution active de collections de portraits rendait également nécessaire la copie, qui contribue indirectement à diffuser l'image d'un homme ou la manière d'un maître. Les cat. n° 5 de Madrid et n° 23 de Toledo ont particulièrement bénéficié de ce procédé. Objet sériel et protéiforme par la variété de ses dimensions et de ses médiums, le portrait est un objet voyageur, que l'on garde, que l'on offre, que l'on déplace. Ceux des Carondelet ont vu le jour à une époque de profonds renouvellements du genre, auxquels ils ont semble-t-il contribué de tout leur poids.

Les caractères de la commande des Carondelet liée aux demeures, à la cour, à la bibliophilie et aux portraits semblent maintenant bien cernés, de même que les divergences profondes entre les stratégies des deux frères. Cet état de la question permet d'éclairer d'un jour nouveau la commande artistique qu'ils ont déployée dans leurs bénéfices ecclésiastiques. Ces dépenses d'argent, loin d'être au seul profit de la communauté, redoublent et complètent dans une large mesure ce que nous avons constaté. Mais on s'aperçoit aussi des liens entretenus par les deux frères, par le recours aux mêmes artistes ou par la célébration de la mémoire de Ferry par Jean.



TROISIÈME PARTIE

L'INVESTISSEMENT DES  
BÉNÉFICES ECCLÉSIASTIQUES

---



## **INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE**

En tant que prélats, les Carondelet ont également enrichi leurs bénéfices ecclésiastiques. Ils ne paraissent s’y être intéressés qu’à la fin de leurs vies respectives : Ferry Carondelet à Montbenoît et Besançon et Jean Carondelet avec les tombeaux qu’il édifia pour ses parents à Dole, pour son frère puiné à Besançon et pour lui-même à Bruges. Il est clair que cet intérêt tardif pour des établissements qui les enrichirent leur vie durant était calculé, puisqu’ils espéraient ainsi rendre leur nom immortel par des embellissements remarquables. Flaminia Bardati observe ce phénomène avec les cardinaux, qui construisent peu dans des bénéfices par nature interchangeable<sup>1041</sup>. Définitivement fixé en Franche-Comté, Ferry pouvait construire en grand et en dur ; Jean Carondelet aussi à la fin de sa vie lorsqu’il ne songeait plus qu’à son Salut et à celui des siens.

De la même façon que les œuvres étudiées dans les deux précédentes parties, celles qui sont traitées ici sont de tailles, de natures et d’états de conservation très variés. Elles n’ont, à ce titre, pas bénéficié de la même attention des chercheurs. On peut même affirmer d’une manière générale qu’à l’exception du tombeau de Bruges, elles n’ont purement et simplement jamais été étudiées. À l’ensemble complet et assez bien préservé du chœur de Montbenoît (FR-25), on peut ajouter les tombeaux de marbre et d’albâtre somptueux de la cathédrale de Besançon, de la collégiale Notre-Dame de Dole (FR-39) et du Saint-Sauveur de Bruges. Mais à cette liste déjà méritoire pour les commanditaires et les artistes, il convient d’ajouter des ornements liturgiques ; des fondations de messes, actées selon une démarche comparable aux dons et embellissements et qui contribuent donc à nous renseigner sur ces derniers ; et au moins la chapelle Sainte-Madeleine de Besançon. Certaines œuvres ont disparu, d’autres ont été planifiées mais n’ont vu le jour qu’après la mort du commanditaire, comme le tombeau de Bruges et les stalles bisontines. Ainsi, nous souhaitons prendre en compte l’ensemble des commandes des Carondelet, même mineures et disparues, car elles permettent de comprendre le rapport qu’ils entretenaient avec leurs établissements.

Comme dans les parties précédentes, la question du goût des commanditaires sera centrale, de la même manière que celle de leur culture humaniste, particulièrement dans le cas de Ferry Carondelet à Montbenoît. Par ces dons aux églises, les Carondelet ont façonné une image d’eux pour l’éternité et c’est elle qui nous retiendra longuement. Mais on doit aussi s’interroger sur le choix d’embellir certains bénéfices au détriment d’autres. De même, il n’est pas indifférent que Ferry Carondelet s’engage auprès des chanoines de Besançon à construire un jubé plutôt qu’autre chose. Ainsi, la nature des œuvres sera importante à prendre en

---

<sup>1041</sup> Bardati 2015a, p. 13.

compte. Dans une certaine mesure, la question de leur usage – avant tout le culte et la mémoire – sera aussi analysée. Sur ces différentes questions, les études restent comme toujours très attachées au rôle des artistes, mais certaines publications abordent plus en profondeur le rôle des mécènes aux Pays-Bas et en France, une zone intéressante de comparaison<sup>1042</sup>.

Ce n’est pas que dans le domaine du portrait que les Carondelet adoptent des comportements différents, mais aussi dans le mécénat étudié ici. En revanche, leurs commandes sont très liées dans leurs bénéfices pour plusieurs raisons : ils occupent des positions importantes ou identiques dans plusieurs d’entre eux, Jean Carondelet prend en charge les commandes que Ferry n’a pu assumer à cause de sa mort et ils emploient au moins un même artiste, Pieter Buyens, voire même deux avec Francisco de Toiria. La question des artistes nous retiendra longuement car elle montre encore une fois que les Carondelet étaient au cœur des échanges européens et qu’ils y occupaient une position importante.

Angle mort des études sur les commanditaires, les œuvres mineures ou disparues forment la matière du premier chapitre. Elles permettent de mesurer de manière globale l’implication réelle des prélats dans leurs établissements, au-delà du brillant des œuvres majeures. Ce sont ces dernières qui occupent les deux derniers chapitres, l’abbaye de Montbenoît pour le deuxième et les tombeaux commandés par Jean Carondelet pour le troisième.

---

<sup>1042</sup> L’étude fondamentale pour notre sujet reste Bardati 2015a. Cf. aussi Lemerle, Pauwels et Toscano 2009 ; Évreux 2017 ; Guillaume 2005 ; Scholten 2010.

## CHAPITRE 7. DEUX PRÉLATS DIVERSEMENT ENGAGÉS

Les deux frères cumulèrent de nombreux bénéfices qu'ils partagèrent en partie : l'abbaye de Montbenoît (FR-25), la prévôté de Furnes (BE), ainsi que deux des trois plus hautes positions de l'archidiocèse de Besançon, sans compter plusieurs canonicats qu'ils s'échangèrent. Comment ces prélats de la Renaissance se sont-ils positionnés par rapport à leurs bénéfices ? À part la perception de rentes souvent très lucratives, les fondations de messes, embellissements et dons intéressés étaient attendus de la part des chapitres des établissements car ils constituaient tant des œuvres nécessaires au Salut que des sources de revenu et des éléments de prestige<sup>1043</sup>.

En consultant les archives, on s'aperçoit que les deux frères ont eu des pratiques de mécénat si divergentes qu'elles justifient d'être étudiées séparément. Un cas particulier est constitué par la chapelle Sainte-Madeleine sise à Saint-Étienne de Besançon, qui fut reconstruite par Ferry Carondelet mais considérablement embellie par le tombeau monumental financé par Jean. Il s'agit de la seule œuvre commune des frères avec, dans une moindre mesure, l'abbaye de Montbenoît.

### 7.1. FERRY : QUELQUES BÉNÉFICES PRIVILÉGIÉS

Ferry Carondelet cesse d'accumuler les bénéfices ecclésiastiques à partir de 1515. À cette date, il est grand archidiaque de Besançon, abbé de Montbenoît et prévôt de Furnes. Il a dû en outre conserver quelques canonicats<sup>1044</sup>. La mention la plus ancienne connue de commande artistique pour un de ses bénéfices est la disposition à Saint-Étienne du retable de Fra Bartolomeo, en 1518. Il a alors 45 ans et dix années à vivre. C'est dans cette période de 1518 à 1528 que se concentrent ses efforts pour ses bénéfices.

Il est clair qu'il a favorisé ses deux établissements francs-comtois de Besançon et de Montbenoît. Mais qu'en est-il de Furnes ? Les archives anciennes de la prévôté, très partiellement conservées, offrent quelques indices. Pour l'année 1514, il reçoit 575 livres, 3 sols et 11 deniers pour sa charge de prévôt<sup>1045</sup>. Son nom n'apparaît pas davantage, ni dans les dépenses, ni dans les entrées. Il n'est même pas certain qu'il ait reçu tous ses émoluments, ni qu'il ait versé de quelconques sommes pour sa prévôté. Il ne paraît pas avoir participé à l'épanouissement artistique de l'église au début du XVI<sup>e</sup> siècle, instigué notamment par la

---

<sup>1043</sup> Voir en particulier Joubert 2001a ; Joubert 2006 ; Noblet 2009, p. 43-99.

<sup>1044</sup> Cf. sa biographie en annexe 2.

<sup>1045</sup> SAV, Comptes du chapitre et de la fabrique, 14, fol. 26v.

confrérie de la Sainte-Croix, à laquelle il n’appartenait pas<sup>1046</sup>. À l’inverse de son frère Jean et de son neveu Claude, respectivement prévôt et doyen de Furnes, Ferry Carondelet paraît ne s’être pas du tout intéressé à ce bénéfice pourtant important et n’en avoir assuré un gouvernement ni temporel, ni spirituel.

La situation est très différente à Besançon. Il entretient de bonnes relations avec le chapitre cathédral, où il est un des membres actifs les plus influents. Son engagement quant aux commandes se traduit par la construction de la chapelle Sainte-Madeleine mais ne s’y limite pas<sup>1047</sup>. Le chapitre a désiré avoir recours à sa bonne volonté pour la confection et l’élévation d’un nouveau chapier et d’un nouveau jubé en la cathédrale Saint-Jean en 1521<sup>1048</sup>. Il n’est pas écrit clairement que les chanoines ont voulu lui demander conseil ou un soutien financier, mais sept ans plus tard, en mai 1528, un accord est acté entre le chapitre et son grand archidiacre : Ferry Carondelet s’engage à offrir à Saint-Jean et Saint-Étienne des jubés et des ensembles de stalles correspondant<sup>1049</sup>. Or, à peine un mois plus tard, il mourait à son abbaye de Montbenoît. Faute de testament et probablement de disposition écrite contractuelle, le chapitre ne put accomplir cette promesse en son nom à titre posthume. C’est certainement ce regret que le chapitre exprima lorsqu’il rappela à Jean Carondelet, en 1529 et 1532, qu’il devait remplir les obligations de son défunt frère en tant que son héritier<sup>1050</sup>.

Ferry Carondelet s’est donc activé en faveur des deux églises et du chapitre, bien que tout ait disparu ou n’ait jamais été réalisé. Mais il est encore une autre perte. En mai 1527, le chapitre l’autorise à sa demande à installer une « image » en un lieu convenable de son choix dans la cathédrale Saint-Jean<sup>1051</sup>. En octobre 1527, il est à nouveau question de cette image, plus particulièrement de son installation dans un « oratorio » situé à l’entrée de l’église<sup>1052</sup>. Ces travaux durent être conduits rapidement et cet oratoire exista jusqu’à la chute du clocher en 1729, si on doit en croire un petit mémoire sur les quatre Carondelet qui furent membres du chapitre cathédral, opuscule bien renseigné quoiqu’émaillé de nombreuses erreurs. L’image de l’oratoire consistait « *en une espece de niche [avec] la figure de Ferry Carondelet en relief, revêtu d’une chappe, à genoux devant un Dieu de pitié, et au desous de cette niche étoient ses armes* »<sup>1053</sup>. Un autre document relatant la chute du jubé de Saint-Jean évoque une image qui eut à souffrir : « *une descente de Croix en relief, de pierre d’albâtre, au naturel a été aussy conservée, excepté une jambe de Christ qui a été cassée avec quelques petites pièces*

---

<sup>1046</sup> Acker 2011, p. 13. La confrérie commande notamment un grand retable à Bernard van Orley, qui n’a pour l’heure pas encore été identifié (Bruxelles 2019, p. 80).

<sup>1047</sup> Cf. sous-chapitre 7.2.

<sup>1048</sup> ADD, G 192, fol. 104v (26 juin 1521), annexe 4, n° 10.

<sup>1049</sup> ADD, G 193, fol. 63r (4 mai 1528), annexe 4, n° 17 ; ADD, G 230, p. 85.

<sup>1050</sup> ADD, G 193, fol. 127v (3 novembre 1529, annexe 4, n° 18) et fol. 242v (5 juin 1532, annexe 4, n° 19). Cf. aussi p. 286.

<sup>1051</sup> *Ibidem*, fol. 24v (8 mai 1527), annexe 4, n° 13.

<sup>1052</sup> *Ibidem*, fol. 45v (20 novembre 1527), annexe 4, n° 16. Cf. notice en annexe 5, cat. n° 6.

<sup>1053</sup> ADN, E 62, note sur les chanoines Carondelet au chapitre de Besançon.



de la Vierge qui le tenoit sur ses genoux »<sup>1054</sup>. Il pourrait s’agir, sans certitude, de notre sculpture. Se fondant sur une source qu’il ne révèle pas, Auguste Castan ajoute que ces figures étaient « d’un prix inestimable »<sup>1055</sup>. Pour résumer, ce que l’on sait sur cette installation est qu’elle était située en un lieu proche de l’entrée, contre un pilier ou dans la muraille de l’église, et qu’elle était ornée de sculptures probablement en relief se détachant du fond, avec un *Christ aux liens* ou une *Pietà* et, encore et toujours, l’image du donateur en prière accompagné de ses armes, comme dans le retable de Fra Bartolomeo et à deux occurrences à Montbenoît. Les sculptures durent être réalisées par les mêmes artistes qui travaillèrent en même temps à la chapelle Sainte-Madeleine de Saint-Étienne<sup>1056</sup>. Mais y avait-il un autel, comme une petite chapelle, ou était-ce le lieu depuis lequel l’archidiacre écoutait la messe dite dans le chœur ? Les oratoires sont normalement des lieux conçus pour qu’on y assiste à la messe sans se mêler à la foule, des espaces en hauteur, fermés de fenêtres ou de grilles. Dans les fondations princières comme Brou ou Champmol, les oratoires étaient de grandes constructions élevées en même temps que l’église<sup>1057</sup>. Ils pouvaient être reliés à la demeure de son propriétaire par un couloir, comme à l’église Notre-Dame de Bruges pour l’oratoire de Louis de Gruuthuse, à Saint-Pierre de Malines pour celui de Marguerite d’Autriche ou aux Carmes de Besançon pour celui de Nicolas Perrenot de Granvelle<sup>1058</sup>. En aucun cas leur intérieur n’était visible ou accessible aux fidèles de l’église. Ici en revanche, l’oratoire ne devait pas être en hauteur, mais sur le sol<sup>1059</sup>. Le fait qu’il ait comporté une figuration sculptée avec Ferry à genoux laisse bien comprendre que l’objectif principal de cet oratoire, au-delà de la fonction de prière, était de montrer la piété de l’archidiacre à tous les fidèles qui pénétraient dans l’église.

Pour résumer, Ferry Carondelet projeta à l’extrême fin de sa vie la construction d’une chapelle contenant certainement son tombeau, d’un oratoire, de jubés et de stalles dans les deux églises métropolitaines. L’absence de testament fit avorter toutes ces ambitions et seules celles que Carondelet avait prévues directement à son bénéfice propre, la chapelle et l’oratoire, virent le jour peu avant son décès. Toutes ces fondations ont pour but unique de rappeler sa mémoire au passant. Les stalles et les jubés étaient des dispositifs somptueux et durables, mais aussi indispensables dans les églises, utilisés quotidiennement par les chanoines. Le jubé est une construction qui n’échappe à la vue de personne. Avec certitude, Ferry Carondelet y aurait inscrit ses armes en tout lieu afin qu’on n’oublie pas de prier pour son âme lors des messes célébrées dans le chœur. On est d’ailleurs étonné de ne trouver aucune fondation de messe à Besançon, pas plus qu’à Montbenoît<sup>1060</sup>. Les archives citées ci-dessus évoquent bien ses « *fundacionibus* », mais elles ne se réfèrent pas explicitement à des

---

<sup>1054</sup> BMB, ms. 724, fol. 22v-23r.

<sup>1055</sup> BMB, ms. 1817, n. p. [1<sup>ère</sup> note manuscrite après la notice imprimée sur Saint-Jean]. Je remercie Mickaël Zito de m’avoir signalé cette note.

<sup>1056</sup> Cf. p. 225.

<sup>1057</sup> Freigang 2003, p. 68.

<sup>1058</sup> Eichberger 2002, p. 116-117 ; De Jonge 2005b, p. 59.

<sup>1059</sup> Comme dans certaines des fondations étudiées dans Noblet 2009, p. 127-128.

<sup>1060</sup> C’est son frère Jean qui s’est chargé plus tard de fonder une messe pour lui à Montbenoît (cf. p. 235).

messes, compléments obligatoires des chapelles<sup>1061</sup>. D'une part, il aurait pu les fonder de son vivant et d'autre part, se sachant malade, il aurait dû régler cette question bien avant sa mort. En l'état des sources connues, cette absence de fondation est absolument incompréhensible.

Non moins étrange, nous l'avons déjà signalée, est l'absence de testament à la mort de Ferry Carondelet, qui dut occasionner un imbroglio incroyable dans sa famille. Plusieurs indices montrent non seulement que l'archidiacre songe à son lieu de sépulture plusieurs années avant sa mort, mais aussi qu'il change plusieurs fois de plans. Ces derniers peuvent être déduits d'éléments rencontrés lors de nos recherches sur le retable de Fra Bartolomeo, sur la chapelle funéraire de Besançon et sur l'abbaye de Montbenoît. C'est ici le lieu d'en parler, même si nous allons anticiper des éléments évoqués plus bas.

De 1504 à 1513, Ferry Carondelet a pour seule charge importante celle d'archidiacre de Besançon. À ce titre, sa seule dernière demeure possible était l'église Saint-Étienne car, hors dérogation spéciale accordée par le chapitre, les chanoines de la métropole ne pouvaient se faire inhumer ailleurs sous peine d'excommunication<sup>1062</sup>. Des autorisations, dont on n'a pas trace, étaient consenties pour d'importants bénéfices – Jean et Claude Carondelet les obtinrent avec certitude pour se faire enterrer à Bruges. Ce fut aussi le cas de François de la Palud, qui se fit enterrer dans son abbaye de Luxeuil en 1542<sup>1063</sup>. Vers 1513 cependant, Ferry Carondelet n'avait peut-être encore rien prévu pour ses obsèques.

Entre 1513 et 1518, l'archidiacre de Besançon pense poursuivre sa carrière politique et diplomatique aux Pays-Bas. Il y obtient de nouveaux bénéfices et espère pendant cinq ans obtenir des faveurs de Marguerite d'Autriche en récompense de ses services rendus à Rome<sup>1064</sup>. C'est la raison pour laquelle le retable de Fra Bartolomeo a bien dû être envoyé à Malines ou à Furnes, car c'est peut-être directement à cette prévôté que Carondelet avait songé comme nouveau lieu de sépulture, dès 1513.

À partir de 1518, l'envoi du retable florentin à Besançon est le signe de son déménagement définitif en Franche-Comté, auquel il songe peut-être dès 1515 lorsqu'il devient abbé de Montbenoît. Il n'a plus rien à faire et à espérer dans le Brabant et il résigne même sa charge au Grand Conseil. Désormais, ses bénéfices principaux, sa vie et son mécénat se déroulent en Franche-Comté et c'est à Besançon qu'il veut se faire enterrer.

Mais entre 1522 et 1525 environ, il dut songer à son abbaye augustinienne. Comme on le verra en effet au chapitre suivant, les travaux y battent leur plein entre ces deux dates et l'enfeu placé dans le chœur contre les stalles laisse peu de doutes sur l'usage que comptait lui réserver Carondelet, celui de dernière demeure terrestre. En 1526, l'inscription qui y est apposée contredit cette destination, c'est probablement qu'il a finalement renoncé à se faire enterrer là.

---

<sup>1061</sup> Aucun des manuscrits BMB, ms. 105, 109 et 112 n'évoquent de messe fondée par Ferry.

<sup>1062</sup> Les chanoines le rappellent encore plusieurs années après la mort de Ferry. ADD, G 194, fol. 220v (7 février 1543 n. s.), annexe 4, n° 21.

<sup>1063</sup> ADD, G 531 (4 octobre 1542). Cité par Gauthier dans son inventaire de la série G, p. 286.

<sup>1064</sup> Cf. sa notice biographique en annexe 2.

De 1525 environ à sa mort, son choix est enfin fixé : la chapelle Sainte-Madeleine de Saint-Étienne recueillera ses restes mortels. Le retable de Fra Bartolomeo sera bien celui de sa chapelle funéraire, alors qu’il avait peut-être renoncé à l’utiliser ainsi quelques années auparavant, lorsqu’il pensait reposer à Montbenoît. La reprise des travaux de la chapelle à cette date, de même que son activité importante à Besançon dans les ultimes années de sa vie montrent un changement d’orientation de son mécénat, qui se déporte de Montbenoît vers la métropole du diocèse.

S’il avait effectivement exprimé le désir d’être inhumé à Besançon, et cela semble avoir été le cas, rien n’avait été fixé par écrit, ce qui occasionna des conflits après sa mort. En effet, les moines de Montbenoît s’arrogèrent sa dépouille, malgré les protestations du chapitre cathédral qui demanda à Jean Carondelet, deux semaines après l’inhumation, de déplacer les restes de son frère à Besançon, pour respecter ses dernières volontés et les dispositions statutaires du chapitre métropolitain<sup>1065</sup>.

Les tergiversations de Ferry Carondelet à propos du lieu de son tombeau n’ont rien pour nous étonner de la part d’un grand dignitaire ecclésiastique qui adapte ses choix à son changement de situation personnelle, en fonction de l’accumulation ou de l’échange de bénéfices<sup>1066</sup>. Son choix final porté sur la chapelle Sainte-Madeleine attire l’attention sur ce qui devait être un des bijoux de l’église Saint-Étienne.

## 7.2. LA CHAPELLE SAINTE-MADELEINE DE BESANÇON

Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, des chapelles sont fondées par les plus hauts membres du clergé de la métropole dans les bas-côtés de Saint-Étienne<sup>1067</sup>. D’après plusieurs témoignages très imprécis, des neuf chapelles que comptait cette dernière, Sainte-Madeleine était la plus belle<sup>1068</sup>. C’est ainsi que la désigne en 1699 la description de l’ancienne église<sup>1069</sup>. Ce même document nous apprend que la chapelle était passée sous le vocable de la Vierge, à une date indéterminée<sup>1070</sup>. Cette œuvre de Ferry Carondelet, augmentée et embellie par son frère Jean et par leur neveu Claude, contenait le retable de Fra Bartolomeo et Albertinelli et le tombeau de Ferry. De nouvelles données d’archives éclairent l’histoire de cette chapelle exceptionnelle grâce à laquelle les Carondelet désiraient imprimer leur marque dans l’histoire du chapitre et du comté de Bourgogne.

---

<sup>1065</sup> ADD, G 193, fol. 72v (8 juillet 1528).

<sup>1066</sup> Par comparaison, le cardinal Jean Rolin hésita lui aussi longtemps (Joubert 2006b).

<sup>1067</sup> Delobette 2014.

<sup>1068</sup> Cf. notice en annexe 5, cat. n° 7. On parlait aussi de la « *capella aurea de Carondelet* » à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (BMB, ms. 105, fol. 55r).

<sup>1069</sup> BMB, ms. 1970, fol. 68r (annexe 4, n° 71).

<sup>1070</sup> Peut-être est-ce une simple erreur car il confond aussi l’archidiacre et le doyen en signalant Jean comme son bâtisseur. L’erreur vient probablement de l’épithète du tombeau de Ferry Carondelet, même si on peut supposer que l’archevêque de Palerme y poursuivit l’œuvre de son frère par d’autres travaux.

Le 26 mai 1518, Ferry Carondelet demande l'autorisation de placer une image de la Vierge Marie – il s'agit bien sûr du retable de Fra Bartolomeo et d'Albertinelli – à Saint-Étienne, sur l'autel de la Vierge, auprès de la sacristie. Le chapitre accepte le don, à la condition que le transfert se fasse aux frais du commanditaire<sup>1071</sup>. Si on en croit la restitution du plan de Saint-Étienne par Jules Gauthier, la sacristie devait se trouver à droite du chœur, côté est, mais la chapelle de la Vierge se trouvait dans le transept, du côté opposé (fig. 111)<sup>1072</sup>. Le lieu exact de la situation de la chapelle reste donc pour l'heure incertain. C'est seulement un an plus tard, le 18 mai 1519, que le chapitre reçoit une nouvelle demande de la part de son grand archidiacre, pour faire placer un retable de bois dans la chapelle Sainte-Madeleine dont l'autel devait être relevé de toute urgence, signe qu'elle n'est pas en bon état<sup>1073</sup>. Il est étonnant que ce retable soit dit être conçu pour la vénération de ladite Madeleine et non de la Vierge. Toutefois, il est certain qu'il s'agit bien du même car, outre qu'il est peu probable que Ferry Carondelet ait commandé à un an d'intervalle deux retables pour la même église, la modification ultérieure du donateur en Marie-Madeleine laisse bien entendre qu'il fallait adapter l'œuvre à sa nouvelle destination<sup>1074</sup>. Dire que le retable était conçu pour la vénération de Marie-Madeleine apparaît alors comme un prétexte employé par Carondelet pour prendre possession de la chapelle. Par ailleurs, le retable marial a des dimensions monumentales avec son cadre (6 x 3,7 m) et une chapelle aux dimensions adéquates était indispensable. On peut supposer que la chapelle précédente était trop petite pour l'accueillir. Avec le changement de chapelle et le désir de s'y faire inhumer, le projet prit davantage d'ampleur car cette fois-ci, il incluait la reconstruction de l'autel, urgente et nécessaire, par le commanditaire. Le 13 avril 1520 n. s., la chapelle est concédée par le chapitre à Carondelet, qui est autorisé à entreprendre toutes les modifications qu'il souhaitera, et notamment « d'édifier, construire, réparer, modifier entièrement » à sa discrétion<sup>1075</sup>. Cela semble indiquer que les travaux devaient être substantiels. Carondelet n'a pas dû se contenter de modifier l'intérieur d'une chapelle préexistante, mais la reconstruire depuis ses fondements.

Il ne paraît à cette date disposer d'aucune chapelle personnelle ou familiale dans l'église. Son projet devait être dès le départ d'obtenir une concession et le premier pas pour cela fut de disposer le retable, avant de proposer une restauration complète de la chapelle en échange de l'usufruit du lieu. Le document de 1699 et le *Vesontio* de Jean-Jacques Chifflet nous en apprennent davantage sur la chapelle en expliquant qu'elle était située contre le lieu d'ostension du Saint-Suaire : « *ceste derniere chapelle donnoit l'entrée par un escalier a un theatre de pierres de taille fort spacieux, et qui servoit à l'ostention du saint suaire* », le jour de Pâques<sup>1076</sup>. Le théâtre du Saint-Suaire se trouvait contre le clocher de l'église et la chapelle

---

<sup>1071</sup> ADD, G 191, fol. 281r (26 mai 1518), annexe 4, n° 7.

<sup>1072</sup> Gauthier 1900, p. 461.

<sup>1073</sup> ADD, G 191, fol. 341r (18 mai 1519), annexe 4, n° 8.

<sup>1074</sup> Sur cette modification, cf. p. 105.

<sup>1075</sup> ADD, G 192, fol. 40v (13 avril 1520 n. s.), annexe 4, n° 9.

<sup>1076</sup> BMB, ms. 1970, fol. 68r (annexe 4, n° 71) ; Chifflet 1618\*, t. 2, p. 309, annexe 4, n° 1.

de Carondelet prenait donc place tout à l’opposé du chœur, là où l’a restituée Jules Gauthier sur son plan<sup>1077</sup>. Cependant, la date de redécouverte de la relique du saint Suaire de Besançon est certainement à placer au début des années 1520 et il n’est donc pas possible que Ferry Carondelet ait choisi la situation de la chapelle à cause de la relique ou du théâtre, édifié à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1078</sup>.

La suite de l’histoire de la chapelle est malheureusement presque inconnue puisqu’elle n’est abordée que par bribes dans les archives du chapitre. Il est clair en tout cas que Carondelet met tout en œuvre pour assurer l’éclat requis, mais pas avant 1520. Des travaux sont attestés dans la chapelle en 1525 sans que l’on sache en quoi ils consistent. Carondelet adresse une demande au chapitre pour autoriser le chapelain Jean Vuillemot à assurer la supervision des travaux de la chapelle pendant le temps que les ouvriers œuvreront dans l’église<sup>1079</sup>. Ainsi, cette date de 1525 doit marquer seulement le commencement des travaux. Ils durent être conduits assez rapidement car en avril 1526 n. s., les chanoines demandent à Ferry Carondelet d’entreprendre des réparations à la couverture de sa chapelle<sup>1080</sup>. Si, comme nous l’avons supposé, Carondelet a reconstruit la chapelle entièrement, cela signifie que les murs et la charpente étaient achevés dès 1526, sans préjuger de l’intérieur qui n’était peut-être pas très avancé. Peut-être une tempête avait-elle abîmé les travaux récents. En tout cas, en 1526, le gros œuvre est en bonne voie d’achèvement. En juillet et septembre de l’année suivante, deux mentions séparées peuvent être mises en relation. En juillet, un certain « *magistrum franciscus de torya* » a causé des dommages à plusieurs maisons canoniales en charroyant des pierres destinées à l’église et au cloître de Saint-Étienne. Il est décidé d’écrire à l’archidiacre Ferry Carondelet à ce sujet, signe que le maître devait travailler sous sa responsabilité<sup>1081</sup>. En septembre de la même année, on accorde un monitoire « *in forma malefactorum* » (contre les malfaiteurs) à Ferry Carondelet, avec défense de s’approcher des travaux en cours à sa chapelle de Saint-Étienne et des divers matériaux transportés pour cette construction – sable, pierres, fer, mortier, etc.<sup>1082</sup>. Vraisemblablement, le chapitre et Ferry Carondelet furent les victimes de vols et de déprédations répétés contre lesquels ils durent se prémunir. Les divers matériaux listés dans cette dernière mention laissent entendre que des travaux substantiels restaient à mener. Malheureusement, après cette date, on n’entend plus parler de la construction de la chapelle dans les archives.

Le fait qu’en 1527, à Besançon, le nom du menuisier Francisco de Toiria soit mentionné en lien avec Ferry Carondelet ne laisse aucun doute sur le fait que ce dernier employa à sa chapelle bisontine les mêmes ouvriers qu’à Montbenoît, Pieter Buyens et Francisco de Toiria. L’année à laquelle les travaux de Sainte-Madeleine débutent est celle où le gros œuvre de Montbenoît s’achève. Les « ouvriers » durent alors se partager pendant deux

---

<sup>1077</sup> Gauthier 1900, p. 454.

<sup>1078</sup> Vregille 2006b.

<sup>1079</sup> ADD, G 192, fol. 323r (26 mai 1525), annexe 4, n° 11.

<sup>1080</sup> *Ibidem*, fol. 362v (18 avril 1526 n. s.), annexe 4, n° 12.

<sup>1081</sup> ADD, G 193, fol. 32v (17 juillet 1527), annexe 4, n° 14.

<sup>1082</sup> *Ibidem*, fol. 37v (11 septembre 1527), annexe 4, n° 15.

ou trois ans entre les deux chantiers. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, Carondelet tenait à ce que le chœur de Montbenoît soit réalisé dans le style moderne et princier des anciens Pays-Bas. Il semble alors naturel qu'il ait désiré voir la chapelle bisontine élevée dans les mêmes formes que celles de son abbaye.

Trois années seulement séparent le début des travaux de la mort de Carondelet, en 1528. L'intérieur de la chapelle, était-il prêt à cette date à recevoir son mobilier et notamment le retable ? On peut penser que oui. En effet, l'estimation de la cathédrale Saint-Jean de 1699 parle des « *sculpture peintures, voutes, et cordons fort riches et magnifiques* » qui doivent se référer en grande partie au décor architectural. Or, si on considère l'absence de testament et d'argent dévolu à la poursuite des travaux que nous avons révélée plus haut, il est peu probable que les artistes et artisans aient parachevé leur ouvrage après la mort du commanditaire. Par ailleurs, Jean Carondelet mit beaucoup de temps à commander un tombeau pour son frère et ses comptes franc-comtois pour la période 1539-1544 ne mentionnent aucune dépense pour la chapelle, hormis pour le tombeau<sup>1083</sup>. Il est peu vraisemblable qu'il se soit mis en peine de mettre la dernière main à des travaux de décor d'une chapelle qui n'était pas la sienne et qui était globalement achevée. Ces travaux « *riches et magnifiques* » doivent donc dater du vivant de l'archidiacre, plus précisément de l'extrême fin de sa vie. Peut-être même avait-il déjà prévu un tombeau qui n'a pas été utilisé par la suite.

Quant au décor de la chapelle, il est perdu ou non identifié. Jules Gauthier pense que deux statues des saints Ferréol et Ferjeux, évangélistes légendaires de Besançon au III<sup>e</sup> siècle, auraient fait partie du tombeau de Ferry Carondelet (fig. 112-113)<sup>1084</sup>. Rien ne valide *a priori* cette hypothèse du savant archiviste. Ces petites statues n'ont rien de la conception austère et antiquisante du gisant. Quant aux détails, ils ne concordent pas du tout : ni les motifs floraux sculptés en léger relief sur les orfrois, très éloignés des mauresques du gisant, ni l'arcade gothique flamboyant abritant un saint Pierre sur la chasuble de saint Ferréol, ni les franges des ornements liturgiques, plutôt grossières et schématiques, loin du moelleux de celles du gisant et de son coussin. Ces statues peuvent dater des années 1520-1530, selon le lieu et l'artiste qui leur a donné le jour. Elles peuvent en revanche être mises en relation avec une statue de saint Vincent qui se trouve actuellement dans l'ancien archevêché (fig. 114)<sup>1085</sup>. Tout concorde entre ces œuvres : les dimensions, les ornements en relief, le type des visages – tout du moins d'après ce qu'une épaisse couche de badigeon laisse entrevoir et juger. Ces trois statues appartenaient donc à un décor comprenant les images des saints vénérés dans les deux

---

<sup>1083</sup> Cf. chapitre 9.

<sup>1084</sup> Anonyme, *Saints Ferréol et Ferjeux*, vers 1530 (?), albâtre (?), 123 x 40 x 46 cm chacune, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (actuellement en dépôt à la cathédrale Saint-Jean), inv. D.909.1.44 et D.909.1.45 (Gauthier 1893, p. 613, note 1 ; Desmat *et alii* 1992, p. 70-71). Ces statues, « exilées » selon lui à l'archevêché, ont été confisquées par l'État en 1905 et ont été déposées en 1909 au Musée des Beaux-Arts de Besançon (Gauthier 1897b, en particulier p. 511-515).

<sup>1085</sup> Anonyme, *Saint Vincent*, vers 1530 (?), albâtre (?), environ 125 cm de haut, Besançon, rectorat, ancienne chapelle Saint-Nicolas (Desmat *et alii* 1992, p. 69). Je remercie Matthieu Fantoni de m'avoir laissé accès à la chapelle et d'avoir pu parler des œuvres en place avec lui.

églises. Saint-Étienne s’enorgueillissait de posséder deux vertèbres de saint Vincent placées dans l’autel majeur jusqu’à son exécution en 1674<sup>1086</sup>. D’autres saints importants étaient honorés à travers leurs reliques, Étienne, Jean, André, Agapite ou Claude<sup>1087</sup>.

Où qu’aient été disposées ces sculptures de grand mérite, elles pourraient être de la main de l’un des deux sculpteurs employés par Carondelet. Ce qui incite à le penser, c’est leur style radicalement différent par rapport à toutes celles connues en Franche-Comté à la même époque. Certes, les destructions ont été innombrables, mais voici une piste de recherche lancée. Comme nous l’avons montré, Francisco de Toiria travaille pour le chapitre cathédral bisontin jusqu’en 1545 au moins<sup>1088</sup>. Il devait alors s’agir de l’un des meilleurs artistes exerçant à Besançon dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et ces statues pourraient être l’un des seuls vestiges de son activité franc-comtoise. Elles entretiennent certaines connivences avec le groupe de la *Pietà* de Montbenoît que nous lui avons attribué : des visages carrés, des mains sans articulations aux longs doigts boudinés. Les aubes que portent les évangélistes ont une sorte d’agitation légère qui rappelle les drapés très détaillés en nombreux plis fouillés de sculpteurs comme Diego de Siloe ou de Felipe Vigarny<sup>1089</sup>.

Le retable de Fra Bartolomeo et Mariotto Albertinelli se trouvait jusqu’en 1669 dans la chapelle Sainte-Madeleine de Saint-Étienne. Comme on vient de l’expliquer, c’est là qu’il arrive au plus tôt en 1519. Mais que sait-on vraiment de l’installation du retable dans la chapelle ? Il convient tout d’abord de noter que l’on ignore où il se trouve entre la date de son achèvement, 1512, et le moment où il est installé à Saint-Étienne, après 1519. Si Carondelet commissionne son retable dans le but de le placer auprès de sa sépulture, son emplacement changera aussi souvent que celui de ladite dernière demeure de l’archidiacre, d’abord élue à Montbenoît et finalement à Besançon<sup>1090</sup>. Il serait finalement plausible qu’il ait été envoyé en au comté de Flandre, comme l’indiquent les archives de San Marco avec le mot « *Fiandra* »<sup>1091</sup>. Quoiqu’il en soit de ces incertitudes, Carondelet désirait probablement vers 1518 que le retable se trouvât dans la métropole pour être vu de ses contemporains, ce qui n’aurait pas été le cas à Montbenoît. Il espérait ainsi se positionner non seulement comme un personnage éminent du chapitre, mais aussi comme un dévot modèle et un homme de goût.

L’installation d’un retable à la gloire de l’Immaculée Conception ne devait pas être extravagante dans la métropole d’un diocèse qui la vénérât déjà. Des livres d’Heures à l’usage de Besançon à la charnière des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles inscrivent à leur calendrier la fête

---

<sup>1086</sup> ADD, G 231, p. 378.

<sup>1087</sup> Au vu de leur date probable, ces statues auraient pu faire partie d’un décor entourant le nouveau et riche reliquaire des saints Ferréol et Ferjeux, inauguré en grande pompe le 7 avril 1539 dans la cathédrale Saint-Jean (BMB, ms. 714, fol. 187v).

<sup>1088</sup> Boffy, à paraître.

<sup>1089</sup> Nous n’avons pas intégré ces statues à notre catalogue puisque l’on ignore en fin de compte et malgré nos hypothèses d’où elles viennent, de quand elles datent et qui les a commandées.

<sup>1090</sup> Cf. p. 139 et suivante pour le retable ; p. 222 et suivante sur le lieu d’inhumation.

<sup>1091</sup> BML, San Marco 903, fol. 128v (annexe 4, n° 76).

de la *Conceptio Mariæ* le 8 décembre<sup>1092</sup>. L'un d'eux introduit même un arbre de Jessé et le modèle de la *Tota pulchra*, où Marie apparaît entourée des signes de sa perfection, figurations certaines de l'Immaculée Conception<sup>1093</sup>.

Le retable, se trouvait-il bien à Besançon en 1519, lorsque Carondelet sollicita son installation à Sainte-Madeleine ? Sachant que les travaux étaient en cours en 1525, il est peu probable que le retable, une œuvre précieuse et fragile, se soit trouvé dans la chapelle avant sa complétion définitive. Il devait être en caisses, ou remonté, dans la maison de l'archidiacre, à proximité de l'église. Or, comme on ignore la date de fin des travaux, il est difficile de déterminer si le retable fut installé dès 1528 ou s'il le fut ensuite par ses héritiers. Comme on l'a envisagé, l'intérieur devait être très avancé à la mort du commanditaire, qui a pu voir enfin installé le retable des Florentins peu avant juin 1528. Si ce n'est pas le cas, se pourrait-il qu'entre autres réclamations, les membres du chapitre aient prié Jean Carondelet de s'en charger ? Il n'est en tout cas pas croyable que le retable ait été installé longtemps après la mort de l'archidiacre.

Après la mort de Ferry, la chapelle n'est pas abandonnée par les Carondelet, en partie grâce au zèle du chapitre. On le verra ci-dessous, Jean Carondelet paraît avoir donné à son frère défunt une sépulture digne dans la chapelle en réponse aux remontrances répétées du chapitre<sup>1094</sup>. On ignore comment le tombeau était placé par rapport à l'autel. On peut imaginer qu'il était situé à sa droite, afin que l'effigie de l'archidiacre défunt le regardât.

De nouvelles données montrent que le chapitre veillait au grain à l'ornement et à l'entretien des chapelles, et notamment de celle-ci<sup>1095</sup>. En juillet 1545, Claude Carondelet, élu doyen du chapitre après la mort de son oncle, promet de faire ferrer au plus vite les fenêtres de la chapelle pour éviter des vols dans l'église. Le chapitre doit lui rappeler plusieurs fois sa promesse jusqu'en 1548, aussi bien que d'autres, notamment celle qu'il a faite d'offrir des ornements ecclésiastiques<sup>1096</sup>. Ce n'est qu'en mars 1549 que le doyen conclut un contrat avec un certain Jean Pillot pour ces travaux, achevés avant mai<sup>1097</sup>. Les héritiers Carondelet paraissent se désintéresser peu à peu de la chapelle, au point qu'elle est finalement concédée

---

<sup>1092</sup> Selon Dary 2002, cette fête ne célèbre pas seulement la Conception de Marie, mais son Immaculée Conception en particulier. Cf. BMB, ms. Z. 607, fol. 6v ; 235725, fol. 8r.

<sup>1093</sup> BMB, ms. 235725, fol. 20v (arbre de Jessé) et fol. 91v (*tota pulchra*). Ce dernier folio porte les nombreuses inscriptions qui célèbrent traditionnellement l'Immaculée Conception : « *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* », « *electa ut sol* », « *sicut lilium inter spinas* », « *stella maris* », « *porta celi* », « *preciosa oliva* », « *speculum sine macula* », etc. (Lora 2012, paragraphe 2 ; Fournié et Lepape 2012b, paragraphe 40 sur le caractère immaculiste de ces images au début du XVI<sup>e</sup> siècle). Le BMB, ms. 102, ordinaire des célébrations de Saint-Jean et Saint-Étienne, contient bien un office de la Conception de Marie.

<sup>1094</sup> Cf. chapitres 3.2 et 7.3.

<sup>1095</sup> Comme on l'a vu ci-dessus à propos de la restauration du retable (cf. p. 105).

<sup>1096</sup> ADD, G 194, fol. 464v (1<sup>er</sup> juillet 1545), 470v (29 juillet 1545), 473v (8 août 1545), 508r (4 novembre 1545), 518r-v (9 décembre 1545), 534r (1<sup>er</sup> février 1546 n. s.), G 195, fol. 55v (20 juillet 1547), 169v (18 juillet 1548, « [...] *quod si procuravet cum effectu ferraturam fenestre sacelli reparati in ecclesia sancti stephani per quondam reverendum dominum ferrucium carondelet et traderet ecclesie bisuntine ornamenta ecclesiastica alias per eum tradi promissa* »).

<sup>1097</sup> ADD, G 195, fol. 227r-v (6 mars 1549 n. s.), fol. 248v (8 mai 1549).



en 1586 à un autre chanoine, Jean Gros Lambert<sup>1098</sup>. Cette chapelle est peut-être celle qui revient à plusieurs occasions dans les célébrations mariales du chapitre lorsqu'il est question de l'autel « où se trouvent les sept images, avec celle de la Vierge au centre »<sup>1099</sup>.

Ayant subi comme l'ensemble de l'église les affres de la guerre franco-espagnole, la chapelle devait se trouver mal en point en 1671. Cette année-là, le chapitre demande à ce que celle que l'on appelait encore « *capella de Carondelet* » soit visitée avec un soin particulier parmi les ruines de Saint-Étienne, pour savoir ce que l'on en gardera<sup>1100</sup>. Il s'agit notamment du tombeau, retiré trois ans plus tard, le retable de Fra Bartolomeo l'ayant déjà été deux ans plus tôt<sup>1101</sup>.

### 7.3. JEAN : DES BÉNÉFICES ÉQUITABLEMENT CHOYÉS

Entre 1493 et 1520, Jean Carondelet cumule plusieurs bénéfices d'un prestige croissant. À ses bénéfices principaux, à Palerme, Bruges et Besançon, ses largesses ont été remarquables, mais l'étude des archives montre qu'il ne délaissa pas pour autant ses autres établissements, Furnes, Seclin et Montbenoît. Les dons qu'il fit montrent de sa part une nette hiérarchie des priorités, de ses bénéfices principaux aux moins importants, mais avec une stratégie d'ensemble qui consista à ne pas en privilégier, comme son frère, un ou deux en particulier, mais à laisser partout une marque impérissable de son passage. En outre, au contraire de Ferry, Jean ne se distingue par aucune construction architecturale et aucune œuvre d'art peinte ou sculptée, à l'exception très notable des tombeaux. Il paraît avoir aussi scruté de plus près que son frère les revenus de ses bénéfices et s'être davantage occupé que lui du temporel. Ainsi, le receveur de la prévôté de Seclin rappelle que Carondelet lui a demandé de remettre en ordre les comptes depuis l'an 1418, ce qui lui a permis de recouvrer beaucoup de rentes qui n'étaient plus perçues depuis des années<sup>1102</sup>.

Son mécénat vis-à-vis de ses bénéfices ecclésiastiques doit être compris dans une stratégie globale de gouvernement et de représentation : Jean Carondelet pourvoit les établissements en ornements liturgiques, fondations de messes et rentes. L'église Saint-Donatien de Bruges fut particulièrement choyée dans l'ensemble de ces travaux car il y fonda sa sépulture. Il lui est même arrivé à l'occasion de servir d'intermédiaire dans la réalisation d'œuvres, notamment à Dole. Par ailleurs, comme tout grand seigneur, il légua par testament

---

<sup>1098</sup> ADD, G 267, fol. 17r. La fondation d'une messe dans cette chapelle par un certain Étienne Deponite, en juin 1547, montre déjà que les Carondelet n'en étaient pas les seuls usagers (ADD, G 195, fol. 47r-v).

<sup>1099</sup> BMB, ms. 105 : « *paratur altare cum quinque vel septem imaginibus, in quarum medio ponitur imago eiusdem Virginis cum parva tabernaculo* », fol. 33r pour la fête de la Visitation (2 juillet), mais aussi de la Purification (2 février, fol. 7v), de l'Annonciation (25 mars, fol. 13v), de l'Assomption (15 août, fol. 37v) et de la Nativité (8 septembre, fol. 40r).

<sup>1100</sup> ADD, G 207, fol. 207r (13 novembre 1671).

<sup>1101</sup> Cf. respectivement p. 288 et p. 106.

<sup>1102</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092, comptes de Seclin pour 1543 et 1544.

des sommes d’argent pour la conception d’œuvres d’art dans des établissements auxquels il parut rester étranger toute sa vie<sup>1103</sup>.

Jean Carondelet a principalement comblé ses bénéfices avec des ornements liturgiques. Leur tissage était extrêmement coûteux et prenait de nombreuses années<sup>1104</sup>. Enrichis de fils d’or et d’argent, ils étaient parmi les biens les plus précieux des églises, mais aussi parmi les plus visibles, par le biais des messes et des processions traversant les villes. Un homme riche comme Jean Carondelet s’est donc distingué particulièrement par la dotation de ce qui restait un coûteux investissement pour les chapitres mais aussi une forme de don presque obligatoire pour les personnes de qualité<sup>1105</sup>. Il a aussi offert parallèlement des chandeliers, croix et tous les objets nécessaires au culte.

C’est à Bruges que l’on peut le mieux documenter ces investissements de l’archevêque de Palerme grâce à de nombreux inventaires pour la plupart inédits. L’un d’eux, rédigé en 1539, avec corrections, notes et ajouts ultérieurs, date du temps où Jean était prévôt. Il est le seul donateur mentionné dans l’inventaire à disposer d’une liste nominative de ses dons, mais elle a sans doute été insérée là après sa mort. La paramentique qu’il a offerte cumule dix chapes, sept chasubles, quatre tuniques, deux manipules, deux étoles, sept devants d’autel, une courtine et six coussins. Avec tous ces dons, Jean Carondelet figure parmi les plus importants donateurs de l’église avec Louis de Bourbon (prevôt de 1451 à 1456) et Jacques Haneron (prevôt de 1467 à 1490). Trois des chapes, offertes en 1536, sont ornées sur leurs orfrois d’une histoire de la vie de saint Donatien, d’un aspect apparemment splendide (« *mira industria et arte elaboratos* »). Il offre également de l’orfèvrerie, notamment ce qui devait être un nécessaire complet servant à la messe, deux chandeliers, une patène, deux ampoules, une boîte contenant les hosties et une clochette, le tout argenté et doré<sup>1106</sup>. Ces derniers ornements ont malheureusement été fondus dès 1578, lors de la crise iconoclaste, et les autres dispersés au cours du temps. Les dégâts furent importants puisqu’en 1585, seule une chasuble et deux tuniques rouges offertes par Carondelet sont dites raconter la vie de saint Donatien<sup>1107</sup>. Au minimum un devant d’autel servait encore au XVIII<sup>e</sup> siècle car on le voit suspendu dans le dessin d’un manuscrit de la Bibliothèque municipale de Bruges (fig. 115)<sup>1108</sup>.

Par ailleurs, les couleurs fournissent des informations sur l’usage que l’on avait de ces vêtements. Les chapes sur lesquelles la vie de saint Donatien est figurée sont de couleur

---

<sup>1103</sup> Sur ce dernier point, cf. chapitre 3.2.

<sup>1104</sup> Privat-Savigny 2005, p. 27. À la cathédrale Utrecht, les frais de la paramentique entre 1500 et 1509 sont plus élevés que ceux de la reconstruction du chœur de la cathédrale à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et trois fois plus élevés que ceux de l’orgue construit entre 1521 et 1523 (Hoven van Genderen 2015, p. 20).

<sup>1105</sup> Privat-Savigny 2005, p. 25-26 ; Hoven van Genderen 2015, p. 22-23 ; pour l’exemple de Ferry de Clugny (1410-1483), cf. Vaivre 2021.

<sup>1106</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 103, inventaire de 1539 *passim* (annexe 4, n° 70). D’autres inventaires dressés entre le XV<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle sont conservés dans la même cote. Ceux du XVI<sup>e</sup> siècle qui nous intéressent (1539, 1578, 1585 et 1586) fournissent peu d’informations supplémentaires, sinon la mention de deux courtines et d’une bourse de fils d’or destinée à contenir des corporaux (inventaire de 1585, fol. 6r et 7r).

<sup>1107</sup> *Ibidem*, inventaire de 1585, fol. 4v.

<sup>1108</sup> SBB, ms. 595, t. 1, p. 97.

rouge. L’emploi de cette teinte à la célébration des saints martyrs est attesté depuis au moins la fin du XII<sup>e</sup> siècle d’après un traité du futur pape Innocent III<sup>1109</sup>. On peut supposer qu’elles étaient faites pour être portées en même temps que les chasubles avec tuniques, manipules, étoles et baisers de paix signalés plus loin dans l’inventaire, également de couleur rouge et ornés d’images et des armes de l’archevêque. Plusieurs des autres ornements sont dits de couleur noire et certains d’entre eux servent à l’autel de Carondelet. Ils étaient portés pour sa messe quotidienne et ont probablement été commandés par les exécuteurs testamentaires, selon l’engagement qu’ils en avaient donné au chapitre<sup>1110</sup>.

À Besançon, les dons et embellissements offerts par Jean Carondelet ne sont pas aussi bien connus, faute d’inventaires complets anciens. Ils devaient être d’une nature très similaire à ceux de Bruges, en moins riches cependant. Un important don est déjà connu depuis longtemps, celui des ornements Carondelet<sup>1111</sup>. Ce don de l’archevêque de Palerme et doyen de Besançon a sans doute été provoqué par le chapitre. En 1519 et 1538, les chanoines réfléchissent à confectionner des ornements pour Saint-Jean et Saint-Étienne et envoient à ces occasions des commissaires se renseigner sur les coûts de fabrication en Flandre et à Lyon<sup>1112</sup>. Ils ont dû aussi entretemps solliciter Jean Carondelet, qui annonce dès mars 1538 que les ornements promis seront réalisés<sup>1113</sup>. Le 2 juillet 1539, les membres du chapitre cathédral reçoivent une nouvelle lettre leur promettant six chapes, deux chasubles, quatre tuniques, six aubes, quatre étoles, six manipules, quatre collets et quatre amicts (« *galeam* »), le tout en velours et damas rouges<sup>1114</sup>. Dans son testament, Jean rappelle que ces ornements lui ont coûté la somme de 3000 francs<sup>1115</sup>. Par comparaison, il lègue par le même testament la somme de 1600 francs pour la confection de l’ensemble de stalles des deux églises. C’est dire si ces ornements étaient onéreux.

Ils durent plaire énormément au chapitre car ils sont restaurés encore au XVIII<sup>e</sup> siècle, signe de leur emploi réitéré<sup>1116</sup>. C’est sans doute à cette époque que le grand médaillon figurant la découverte des sarcophages a reçu sa forme trilobée. Le reste de l’histoire a déjà été raconté par le chanoine Clère : c’est au cours d’une tournée pastorale à Montdoré (FR-70), en février 1869, que le cardinal-archevêque de Besançon Césaire Mathieu remarque ces orfrois cousus dans un dais. Ils devaient se trouver là depuis la Révolution, ou même avant<sup>1117</sup>. À la demande de l’archevêque, l’abbé Guibard les examina et identifia le

---

<sup>1109</sup> Pastoureau 1989, p. 217-222.

<sup>1110</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 110, « *Minuta seu proiectum foundationis Reverendi domini panormitani* », fol. 1r-v, 1545.

<sup>1111</sup> Cf. notice en annexe 5, cat. n° 31.

<sup>1112</sup> ADD, G 192, fol. 20v (9 novembre 1519) ; G 193, fol. 514r (2 octobre 1538).

<sup>1113</sup> ADD, G 193, fol. 488v (13 mars 1538 n. s.).

<sup>1114</sup> *Ibidem*, fol. 545r (2 juillet 1539), annexe 4, n° 20.

<sup>1115</sup> ADN, B 1545, n° 22244, annexe 4, n° 26.

<sup>1116</sup> ADD, G 220, fol. 101r-v (6 février 1737). On remet à cette occasion la somme énorme de 415 livres, 15 sols et 3 deniers à M. Arvisenet pour les travaux.

<sup>1117</sup> Un inventaire des ornements de la cathédrale Saint-Jean mentionne quatre chapes de velours rouge brodées d’or, probablement assorties, en 1786. Ainsi, dès avant la Révolution, une partie des ornements devait avoir

commanditaire en se fondant sur la mention qu’en donne Dunod de Charnage dans son histoire du diocèse de Besançon<sup>1118</sup>. Mathieu fit immédiatement restaurer les orfrois en les incluant dans deux dalmatiques et une chasuble neuves. Le travail, réalisé par un brodeur allemand vivant à Paris, fut achevé en 1871<sup>1119</sup>. Plus tard, les orfrois ont été décousus et sont actuellement partiellement conservés au trésor et à la sacristie de la cathédrale Saint-Jean.

L’état plus que fragmentaire du riche ensemble envoyé par Carondelet et les deux restaurations successives rendent épineuse l’étude de ces orfrois. Deux d’entre eux, une bande et une croix, relatent l’invention du corps de saint Étienne (cat. n° 31/1-8), mais, comme l’a expliqué Clère, l’assemblage des scènes a été désordonné lors de la restauration de 1869-1871. Six autres orfrois à peu près identiques, tous sommés de la Vierge à l’Enfant, doivent résulter d’autant de remontages hasardeux (cat. n° 31/8-11). Tout au moins peut-on supposer qu’ils ont bien été fabriqués aux Pays-Bas. La composition des orfrois en *tondi* encadrés de rinceaux renaissants évoque une chasuble de l’abbaye d’Averbode (BE, Brabant) datée de 1554 (fig. 116)<sup>1120</sup>. Elle a été réalisée par Frans van Yeteghem († 1558), de Lierre, à la demande de l’abbé Mathieu ’S Volders de Rethy (abbé de 1546 à sa mort en 1565) qui fut, comme Jean Carondelet, un fastueux commanditaire de paramentique. Bien que seize ans séparent les deux réalisations, elles entretiennent d’étroites parentés qui devraient être mieux cernées à l’avenir.

On ne connaît pas la date de réception de ces fabuleux ornements, mais comme l’a suggéré le chanoine Clère, ils ont dû arriver à Besançon peu avant la fête de l’invention du corps de Saint-Étienne (13 juillet), célébrée au XVI<sup>e</sup> siècle pendant 42 jours avec force solennités par le chapitre de Besançon<sup>1121</sup>. En effet, malgré l’état de conservation très lacunaire des chapes, les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle ont reconnu rapidement des scènes de l’invention du corps de ce saint dans les médaillons. Comme à Saint-Donatien de Bruges, Jean Carondelet offre des vêtements liturgiques utilisés lors de la cérémonie du saint dédicataire de l’église. Mais ils sont aussi richement ornés de manière à rappeler l’identité du commanditaire : non seulement ses armes, écartelée avec le bras de saint Étienne ou avec l’aigle bicéphale de Palerme, mais aussi ses initiales et sa devise défilèrent entre les chapes et les cierges lors des processions solennelles. Carondelet fit représenter non seulement son saint patron (Jean-Baptiste), mais aussi ceux de ses différents bénéfiques : la Vierge Marie (patronne de la cathédrale de Palerme et de l’abbaye de Montbenoît), saint Donatien, sainte Walbourg (pour Furnes), saint Étienne et saint Piat (pour Seclin)<sup>1122</sup>.

Les dons ont aussi été multipliés à Palerme et à Furnes, bien qu’on n’en conserve pas de trace aussi claire qu’à Bruges et Besançon. À Palerme, l’extrait du testament conservé

---

déjà disparu. Rien n’indique toutefois que les orfrois n’avaient pas déjà été remontés sur un tissu d’une autre couleur (ADB, L, 6, fol. 4v, 1<sup>er</sup> janvier 1786).

<sup>1118</sup> Dunod de Charnage 1750\*, t. 1, p. 286.

<sup>1119</sup> Clère 1921, p. 7-12.

<sup>1120</sup> Frans van Yeteghem, chasuble avec l’histoire de saint Matthieu, 1554, soie, or et divers matériaux textiles, 130,5 cm (hauteur), Averbode, abbaye, inv. KIK 59126 (Calberg 1954, p. 154-159).

<sup>1121</sup> Clère 1921, p. 16-17.

<sup>1122</sup> Le saint céphalophore. Clère y voyait l’un des deux saints évangélistes de Besançon, Ferréol ou Ferjeux.

laisse pourtant entendre que l'archevêque a bien fait des dons de vêtements et d'ornements<sup>1123</sup>. Une tradition locale a longtemps attribué à l'archevêque un devant d'autel et deux mitres qui ont tous les trois été récemment redatés du début du XVII<sup>e</sup> siècle, avec remplois d'éléments du siècle précédent<sup>1124</sup>. En revanche, un inventaire de 1571 cite deux chapes rouges richement tissées d'or et d'argent offertes par l'archevêque et en 1540, il commande par l'intermédiaire de son procureur Guillaume Petit des chandeliers et des croix en bois et d'autres petits ouvrages. C'est sans aucun doute par lui aussi qu'il fait construire en 1542 une fontaine dans le cloître de Santa Maria delle Grazie, à l'extérieur de Palerme<sup>1125</sup>. Il est improbable que Carondelet n'ait pas envoyé d'autres cadeaux à la cathédrale, mais, pour l'instant, aucune trace n'en est connue.

À Furnes, des cadeaux ont aussi été faits par Jean, prévôt de Sainte-Walbourg, à l'inverse de Ferry Carondelet qui s'est désintéressé de ce bénéfice. Peu de mentions dans les comptes concernent Jean mais l'une, en septembre 1543, cite des « *ornamentorum datorum per reverendum dominum panormitanum* »<sup>1126</sup>. Cette indication vague rappelle que Carondelet a consacré de l'argent à des ornements non spécifiés à son bénéfice flamand. De même, il a offert des « *ornemens deglise* » à l'abbaye de Montbenoît de son vivant, comme le rappelle son testament<sup>1127</sup>. Pas plus qu'à Furnes, leur nature n'est spécifiée mais on peut supposer dans les deux cas que ces cadeaux concernaient de la paramentique.

Les messes, souvent fondées par testament, sont peut-être les plus importantes interventions des prélats dans leurs bénéfices. La fondation d'un anniversaire coûtait cher et l'ajout des messes quotidiennes, comme le pratiqua Carondelet, enrichissait les établissements concernés. En effet, sur les sommes versées, seule une partie était employée au culte et le reste revenait aux établissements<sup>1128</sup>. Ces fondations constituaient donc une des principales sources de leurs revenus et peuvent dès lors être considérées dans le cadre de ce chapitre.

La prévôté de Bruges était le second bénéfice le plus important de Jean et sans doute celui qui revêtait le plus grand intérêt dans les honneurs rendus à sa mémoire. C'est en tout cas là qu'il décida de se faire inhumer. Comme son frère, il dut réfléchir longtemps avant sa mort à son lieu de sépulture, mais il fixa son choix sans doute à partir de 1520<sup>1129</sup>. Un choix stratégique ne pouvait se porter que sur deux ou trois églises. Tout d'abord, la cathédrale de Palerme, dont il était archevêque et qui représentait sa plus haute dignité ecclésiastique. Toutefois, ne s'y étant jamais rendu, ce choix n'aurait pas été avisé et sa sépulture, offerte à l'admiration de la postérité, n'aurait rencontré aucun écho, sur une terre où aucune de ses fonctions politiques ne s'était exercée et où sa famille ne résidait pas. Pour la même raison, il

---

<sup>1123</sup> Archivio Storico Diocesano di Palermo, fondo capitolo catedrale, n. di corda 35ter, fol. 151v-164v (cité par Travagliato 2016, p. 79, note 43).

<sup>1124</sup> Travagliato 2016, p. 70-75.

<sup>1125</sup> Inventaire de mars 1571, cité par Travagliato 2016, p. 75 et 77. Cf. aussi Suchet 1902, p. 158.

<sup>1126</sup> SAV, Comptes du chapitre et de la fabrique, 14, fol. 153v (comptes de septembre 1543).

<sup>1127</sup> ADN, B 1545, n° 22244 (annexe 4, n° 26).

<sup>1128</sup> Chiffolleau 1988, p. 127-135 ; Lauwers 1997, p. 474-491.

<sup>1129</sup> Sur le choix de la dernière demeure, cf. Kamp 1997.

ne pouvait être inhumé en Franche-Comté, à Besançon ou Montbenoît, et le choix de la Flandre était, pourrait-on dire, naturel. Il résidait certes dans le Brabant, à Malines et Bruxelles, mais n’avait là aucune charge, à l’inverse de Furnes, Seclin ou Bruges. Ce dernier choix s’imposait car, non seulement l’archevêque allait être inhumé parmi les comtes et les chanceliers de Flandre, mais, en plus, la proximité géographique permettait un meilleur contrôle des ouvrages qu’il destinait à l’église, notamment l’installation de la sépulture et les dispositifs de représentation qu’il conçut autour.

C’est sans doute à cause de l’importance revêtue pour lui par Saint-Donatien que Jean Carondelet y fonde les messes accoutumées dès son vivant. Il s’agit d’abord d’une messe avec chanoines ou chapelains à réciter quotidiennement à l’autel de son tombeau. Le chapitre est doté pour conserver les ornements nécessaires au culte, les renouveler en cas de besoin et même nettoyer la sépulture du prélat cinq fois par ans à des dates précises. Il fonde aussi, à une date inconnue, un anniversaire qui sera célébré au chœur le jour de sa mort (7 février) avec vigiles « *le plus solempnellement que faire se pourra* » avec chanoines, chantre, diacre et sous-diacre. Des messes seront récitées dans les églises de Bruges et à Sainte-Walbourg de Furnes et des aumônes seront distribuées à cent pauvres des paroisses des deux villes. En outre, le lendemain, une nouvelle messe sera perpétuellement récitée à Saint-Donatien en mémoire dudit prévôt et de ses ancêtres<sup>1130</sup>. Le texte de la fondation devra en outre être « *insculpee en table derrain qui sera assiz a ung piller en leglise* »<sup>1131</sup>. Peut-être est-ce de cette inscription qu’il est question à plusieurs reprises dans les archives du chapitre : après des refus et des atermoiements, les chanoines acceptent que Jean Carondelet accroche une « *lamina enea* » (une plaque de cuivre ou de bronze) à proximité de son tombeau, sans que le contenu en soit précisé<sup>1132</sup>. La concordance des mentions d’une plaque de bronze dans l’église suggère qu’il s’agit de la même.

Par ailleurs, Carondelet fonde par testament de nombreuses autres messes, non seulement à ses bénéfices propres, mais aussi dans d’autres. En plus de Bruges et Furnes, il fonde une messe quotidienne perpétuelle à Saint-Étienne de Besançon, dans la chapelle Sainte-Madeleine<sup>1133</sup>. Il en fonde d’autres à l’abbaye de Montbenoît et à la cathédrale de Palerme – là, pour la somme de 600 ducats monnaie de Sicile. Dans tous ces établissements, il institue également une messe d’anniversaire annuelle (quatre à Montbenoît), ainsi qu’à la cathédrale de Cambrai où il fut chanoine jusqu’en 1521 (pour la somme de 300 livres) et à l’église paroissiale de Vieilley. Rien n’est dit à propos de Seclin, où il a aussi sans doute fondé

---

<sup>1130</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 110 « *Minuta seu proiectum foundationis Reverendi domini panormitani* », et A 141, fol. 35r-39v. Tout est rappelé dans les actes du chapitre : BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 66v et 67r (4 juillet 1543), fol. 81v (26 octobre 1543, annexe 4, n° 66), 102v (23 juillet 1544).

<sup>1131</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 141, fol. 37r. Ce genre de plaque n’était pas un dispositif inhabituel (cf. Jugie 2021, p. 190).

<sup>1132</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 68r (12 juillet 1543).

<sup>1133</sup> En 1523 (ADD, G 242, 16 mai 1523). La messe est financée par les revenus de la mairie de Geneuille (FR-25) qu’il a achetée pour la somme de 400 livres estévenantes. Cf. également ADD, G 245, fol. 17r. Cette messe est toujours célébrée en 1593 (BMB, ms. 105, fol. 8v). En 1689, elle n’est plus récitée (BMB, ms. 112).

au moins une messe<sup>1134</sup>. Son frère Ferry n’ayant pas fondé de messe pour lui-même à Montbenoît, Jean s’en charge, en 1536 certainement<sup>1135</sup>. Ce dernier demande d’ailleurs à ce que les messes qu’il fonde à Montbenoît et à Besançon soient récitées non seulement en mémoire de lui, mais aussi de son frère et de tous leurs ancêtres<sup>1136</sup>. Chacune d’elles devra s’accompagner d’une large distribution d’aumônes aux pauvres. Un autre établissement qui reçoit une riche fondation de messe est la collégiale de Dole<sup>1137</sup>.

C’est donc principalement par le biais des ornements liturgiques que Jean Carondelet embellit ses bénéfices<sup>1138</sup>. Il préfère offrir des œuvres par testament à des établissements avec lesquels il n’avait pas de lien spécifique plutôt qu’aux siens propres<sup>1139</sup>. Seules deux exceptions échappent à ce constat.

La première est assez anecdotique, puisqu’il s’agit d’un vitrail placé dans l’église de Wenduine, qui se situait sur la terre de la prévôté de Saint-Donatien de Bruges. Les comptes de la prévôté ont été conservés, mais ils n’offrent aucune mention d’un mécénat de Jean<sup>1140</sup>. Cela n’a rien d’étonnant, car s’il a passé des commandes, ce fut avec sa cassette personnelle et non celle de la prévôté. La terre de Wenduine est la seule dépendance de la prévôté qui disposait d’un compte séparé. Dans les années 1530, de nombreux travaux sont entrepris à l’église, mais sans aucun détail de ce qui a été réalisé, ni dans quel goût. Une mention un peu plus précoce émerge en 1523, celle d’un vitrail réalisé aux armes de l’empereur, de la ville de Nieupoort et du prévôt, donc Jean Carondelet<sup>1141</sup>. La somme versée de 40 livres implique qu’il s’agissait d’un travail d’une certaine importance. Peut-être ces vitraux étaient-ils placés bien en vue dans le chœur. Ce n’est certes pas Jean qui a directement payé ces travaux mais, comme à Dole, ils lui profitaient indirectement par le prestige qui découlait de l’exhibition de sa charge de prévôt.

La seconde est aux antipodes, puisqu’il s’agit de la commande par testament des stalles pour Saint-Jean et Saint-Étienne de Besançon pour une somme de 1 600 francs (cat. n° 22). Jean rappelle « *quil est venu a sa congnoissance* » que son défunt frère avait eu

---

<sup>1134</sup> Dans les comptes de l’exécution du testament, Saint-Piat de Seclin n’apparaît que pour des questions d’administration. Plusieurs personnes reçoivent des dons à la prévôté, mais aucune fondation de messe, aucun don ne se signale. De tous les bénéfices ecclésiastiques dont il jouissait, il est clair que Saint-Piat de Seclin est celui qui intéressait le moins Jean Carondelet.

<sup>1135</sup> C’est à cette date qu’un paiement est versé aux religieux de l’abbaye pour l’avoir récitée (AMD, FA 1355, comptes de Montbenoît de 1536, fol. 125v). Le BMB 105 ne signale aucune messe pour Ferry à Besançon.

<sup>1136</sup> Pour toutes ces fondations, cf. ADN, B 1545, n° 22244 (annexe 4, n° 26) ; 8 B 1, n° 30092 ; ADD, G 192, fol. 315v-316r (29 mars 1525 n. s.) pour la fondation de l’anniversaire à la cathédrale de Besançon ; ADD, G 531, fondation d’une messe basse par Claude Carondelet le 18 juin 1545, probablement celle de son oncle ; Travagliato 2016, p. 70.

<sup>1137</sup> Cf. p. 76.

<sup>1138</sup> Nous ne tenons pas compte ici des tombeaux étudiés au chapitre 9 car ils conservent un caractère privé au sein même de l’église et ne profitent pas à la communauté comme des vitraux ou de la paramentique. Par ailleurs, les embellissements réalisés de son vivant à Saint-Donatien de Bruges participent de la mise en scène déployée autour de son tombeau et sont donc étudiés en même temps que ce dernier.

<sup>1139</sup> Cf. p. 71 et suivantes, p. 80 et suivantes.

<sup>1140</sup> RAB, Franc, 11044 et 11045.

<sup>1141</sup> RAB, Franc, 11044, fol. 27v (annexe 4, n° 78).

l'intention de les faire construire à ses frais, ce qui était vrai, comme on l'a vu ci-dessus. De toute évidence, les missives envoyées par le chapitre à son doyen en 1529 et 1532 ne sont pas restées lettres mortes. La somme a été effectivement employée pour ce vaste ouvrage qui ne fut pas achevé, comme le souhaitait l'archevêque de Palerme, dans un délai de trois ans après sa mort, mais en 1549, par les menuisiers bisontins Guillemain Chenevière et Pierre Petitot<sup>1142</sup>.

Mais une lecture plus attentive de l'extrait du testament qui nous est parvenu révèle que Jean avait légué cette somme de 1600 francs non seulement pour les stalles, mais aussi pour la construction de 18 piliers destinés à soutenir les « *fiertes* » de l'église, probablement les châsses-reliquaires, selon un projet qui a déjà été fait. Il est donc clair que les chanoines bisontins comptaient faire financer un de leurs projets d'embellissement par l'archevêque de Palerme. Si les chanoines décidaient de réaliser ces travaux avant sa mort, cet argent devrait servir alors à la construction des « *prosne que lon appelle les jubes desdites deux eglises* », le prône étant habituellement la grille séparant la nef du chœur. Mais le chapitre employa l'argent uniquement aux stalles et le jubé de Saint-Jean fut construit dans les années 1550, après la complétion des stalles, lorsque celui de Saint-Étienne fut financé au début du XVII<sup>e</sup> siècle par les archiducs Albert et Isabelle-Claire-Eugénie<sup>1143</sup>. Que sont les piliers qui devaient soutenir les reliquaires ? En 1539, le chapitre avait achevé la confection d'une châsse d'argent contenant les reliques des saints Ferréol et Ferjeux<sup>1144</sup>. Peut-être faut-il voir dans ces piliers un système architecturé destiné à soutenir la précieuse châsse pour son ostension aux fidèles et sa protection. Mais le grand nombre de piliers indique que d'autres châsses étaient aussi concernées, peut-être les plus précieuses des deux églises. La somme versée par Carondelet ne pouvait subvenir à tout et comme le chapitre dut déjà offrir de l'argent supplémentaire pour financer les stalles, il n'était pas question que les 1 600 francs servissent à autre chose.



Pour le prélat du Moyen Âge et de la Renaissance, l'embellissement des bénéfices ecclésiastiques répondait à deux besoins principaux : garantir le Salut de son âme par les œuvres et assurer la mémoire de son nom et de sa famille. Les frères Carondelet ne commencèrent les dons qu'au moment de leurs établissements définitifs dans un état : Ferry dans sa retraite comtoise et Jean après être devenu chef du Conseil privé. Il est possible aussi que cela ait été corrélé au déclin de leurs forces : vers l'âge de 45-50 ans pour Ferry et autour de 65 ans pour Jean, c'est-à-dire chacun dix ans environ avant sa propre mort. Mais pour accomplir ces desseins, les frères Carondelet ont emprunté des voies complètement divergentes, ceci vraisemblablement à cause de leurs tempéraments très différents.

---

<sup>1142</sup> Cf. sous-chapitre 3.3.

<sup>1143</sup> Gauthier 1890b, p. 118-124 ; Gauthier 1900, p. 459 ; Tournier 1954, p. 275 ; Brunet 2002a ; Brunet 2006a, p. 42-44.

<sup>1144</sup> Dunod de Charnage 1750\*, p. 285.



L'embellissement de ses bénéfices paraît n'avoir pas beaucoup intéressé Jean Carondelet. Il a toutefois cherché à se concilier les faveurs de chacun d'entre eux par des dons de paramentique répartis équitablement en fonction de l'importance relative de chacun desdits bénéfices. Il fonde de nombreuses messes, pour lui et les membres de sa famille, en les dotant richement. Il semble que les Œuvres, au sens eschatologique, l'aient intéressé au premier chef et non une pratique d'embellissement assimilable à du mécénat. Dans les calculs qu'il déploya pour s'assurer le rachat de son âme, les riches ornements liturgiques comptaient autant que les innombrables distributions d'aumônes aux pauvres. D'une manière générale, il semble que les chapitres de ses bénéfices ont dû le solliciter directement pour qu'il manifeste ses largesses. À ce titre, il n'aurait jamais financé les stalles de Besançon si son frère n'avait promis de le faire ; et il paraît avoir eu à cœur de déplacer le tombeau de ses parents dans la nouvelle église de Dole et d'achever ce que Ferry n'avait pu mener à bien, dans une logique globale de glorification de la famille Carondelet<sup>1145</sup>. Les bénéfices ecclésiastiques restaient pour lui avant tout une source de revenus à gérer d'une main de fer et le lieu où se déployait la mémoire de la famille.

L'attitude de son petit frère est tout autre, puisque Ferry favorise exclusivement deux de ses bénéfices, ceux du comté de Bourgogne où il vit, et en laisse un complètement de côté. Il a largement investi en monuments durables, en constructions d'envergures, qui auraient inclus des jubés et des stalles s'il avait vécu davantage. Il est clair que Ferry désira à la fin de sa vie laisser à Saint-Jean et Saint-Étienne de Besançon une empreinte profonde qui y aurait fait de lui le dignitaire le plus fastueux du XVI<sup>e</sup> siècle. Il poursuivait ce faisant le même dessein qu'à Montbenoît et que son frère Jean à Saint-Donatien de Bruges : prendre possession des espaces les plus sacrés des églises pour son bénéfice propre. Or, l'absence de fondation de messe, complément naturel des chapelles, laisse songeur sur son rapport à ces embellissements d'abord destinés au Salut de son âme. Le caractère monumental et fastueux de ces réalisations, voire très intellectualisé comme on l'a vu pour ses portraits, donne à penser qu'il entretenait avec elles un rapport mondain plus important qu'il n'aurait dû l'être. Ferry a été un constructeur, intéressé par ses établissements pour le bénéfice d'image qu'il en retirait – et sans aucun doute pour sa délectation personnelle. Voilà où mène notre analyse du chantier de Montbenoît au chapitre suivant.

---

<sup>1145</sup> Cf. chapitre 9 sur les tombeaux.



## CHAPITRE 8. L’ABBAYE DE MONTBENOÎT

Ferry Carondelet s’installe de façon permanente à Besançon et à Montbenoît (FR-25, fig. 2) vers 1520-1521, et c’est alors qu’il embellit l’abbaye dont il allait rester commendataire jusqu’à la fin de ses jours<sup>1146</sup>. Le chœur est l’une des premières grandes constructions à introduire les formes à l’antique dans le comté de Bourgogne, et en reste encore aujourd’hui de ce point de vue, avec le palais Granvelle de Besançon, le fleuron.

Cette réalisation majeure n’a jamais été étudiée comme elle l’aurait dû et a encore moins fait l’objet d’une monographie. Il ne sera pas question ici de mener ce travail de fond et seule l’implication du mécène dans la construction guidera ce chapitre. Mais pour se ménager un espace de travail solide, il convient tout d’abord de retracer les étapes de la construction et de restituer à l’abbaye son visage du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans son état actuel, le chœur de Montbenoît soulève remarquablement le problème du goût des élites néerlandaises de la Renaissance par deux aspects principaux. Tout d’abord, l’œil moderne est frappé par la conjonction de « Gothique » et de « Renaissance », qui fait de Montbenoît un témoin unique des transferts artistiques européens du XVI<sup>e</sup> siècle. Ensuite, il offre le spectacle d’une pompe éclatante, d’un sanctuaire funèbre qui stratifie sa propre mémoire en capitales romaines, du fondateur au refondateur – ce dernier étant Ferry Carondelet lui-même, qui met en scène ce décor au bénéfice de sa bonne mémoire.

### 8.1. UN CHANTIER MAL DOCUMENTÉ

Le val du Saugeais, terre montagneuse, forestière et froide où est située Montbenoît, dut constituer au Haut Moyen Âge un refuge d’élection pour des ermites. L’un d’eux, Benoît, serait à l’origine mythique de la fondation d’une fraternité, autour du XI<sup>e</sup> siècle<sup>1147</sup>. Un prieuré est attesté en 1128 et en 1169 : le seigneur de Joux Amaury confirme de prétendues donations faites par son ancêtre Landri († 1110) à l’église de Montbenoît pour faire de sa famille la fondatrice de cette maison, devenue abbaye avant 1140. Les relations avec les seigneurs de Joux demeurent conflictuelles pour des questions de juridiction et d’impôts, jusqu’à ce que la limite des deux domaines soit fixée en 1228<sup>1148</sup>. Mais les sires de Joux profitèrent de tous les troubles pour imposer des impôts ou une juridiction auxquels ils n’avaient pas droit, ce au moins jusqu’au XVI<sup>e</sup> siècle. Si des terrains constituent la principale source de revenus de l’abbaye jusqu’à la Révolution, elle percevait en outre de fructueux bénéfices des péages de la

---

<sup>1146</sup> Cf. la notice de l’abbaye, annexe 5, cat. n° 8.

<sup>1147</sup> Locatelli 1992, p. 89-90.

<sup>1148</sup> *Ibidem*, p. 175-176 ; ADD, 69 H 2, p. 33 ; 69 H 26 ; 69 H 27. Cf. également Gaillard 1973, p. 85-100.

route joignant Lausanne à Besançon<sup>1149</sup>. La situation économique du monastère ne paraît pas avoir été brillante avant le XV<sup>e</sup> siècle. Deux abbés de la maison de Clerval, Simon (de 1440-1456) et Jacques (de 1457-1479), embellissent les bâtiments. C'est à eux que l'on doit le cloître actuel, le seul entièrement conservé du Moyen Âge en Franche-Comté. Située à la frontière suisse, l'abbaye aurait souffert des troubles survenus à la fin du principat de Charles le Téméraire. Ainsi, les Helvètes causèrent des dommages, que l'on dit importants, en 1474-75<sup>1150</sup>. D'après l'historiographie, l'abbaye aurait été désertée à ce moment. Il est difficile de savoir en quoi consistent précisément les travaux de restauration de Simon de Cléron (abbé de 1479 à 1509/1511), sinon que l'on voit ses armes au-dessus de l'une des portes du cloître. Ce serait donc dans un contexte de redressement du temporel que Ferry Carondelet accèderait au trône abbatial en 1515, après Jean de la Palud<sup>1151</sup>. Ferry est en même temps le premier abbé commendataire. Le prestige des noms des abbés qui suivirent jusqu'à la Révolution, parmi lesquels figurent Jean Carondelet, le cardinal de Granvelle, Claude d'Achey ou Charles-Emmanuel de Gorrevod, montre que l'abbaye était un bénéfice convoité en raison de ses revenus assez importants. Pour autant, les abbés ne résident pas volontiers dans ce bénéfice inhospitalier, ce qui lui vaut d'être globalement bien conservé dans son état des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. En 1772, le monastère est supprimé et ses bâtiments et revenus alloués au séminaire en faveur des prêtres âgés du diocèse<sup>1152</sup>. À la Révolution, la commune achète l'église et des particuliers les bâtiments conventuels<sup>1153</sup>.

Malgré des modifications, l'abbaye a conservé son église, son cloître et les bâtiments conventuels, à l'exception d'un bâtiment d'archives détruit en 1843<sup>1154</sup>. Prosper Mérimée classe l'abbaye dès la première liste de 1840, surtout en raison du cloître que l'on date alors du XII<sup>e</sup> siècle. Mais elle est brusquement déclassée en 1867, en raison d'un supposé manque d'intérêt du monument<sup>1155</sup>. Cette décision indigna Édouard Clerc (1801-1881, notaire et érudit bisontin) qui, en 1868, est le premier à consacrer une publication à l'abbaye<sup>1156</sup>. Suivent en 1897 les travaux de Jules Gauthier (alors directeur des Archives départementales du Doubs), lesquels attirent l'attention sur ce vénérable monument<sup>1157</sup>. Dès avant son reclassement en 1922, des campagnes de travaux sont lancées pour le sauver. Les premiers sont conduits en 1873 et 1877 et concernent le cloître, qui est encore restauré en 1903-1907<sup>1158</sup>. Depuis, l'abbaye a été largement restaurée, mais n'a suscité aucune recherche particulière, hormis

---

<sup>1149</sup> BMB, coll. Baverel, ms. 47, fol. 100r ; Locatelli 1967, p. 16.

<sup>1150</sup> Barthelet 1853, p. 70-71.

<sup>1151</sup> Cf. sa notice biographique en annexe 2 pour les conditions de son arrivée à Montbenoît.

<sup>1152</sup> ADD, 69 H 6.

<sup>1153</sup> Barthelet 1853, p. 135-136.

<sup>1154</sup> Mélot 2007, p. 126, note 36.

<sup>1155</sup> MAP, 0081-025-0033. Lettre du 1<sup>er</sup> novembre 1866 de Boeswillwald, inspecteur général des Monuments historiques, qui propose avec succès au Ministère des Beaux-Arts le déclassement de l'église.

<sup>1156</sup> Clerc 1868.

<sup>1157</sup> Cf. en général les contributions anciennes de Barthelet 1853 ; Clerc 1868 ; Soultrait 1885 ; Gauthier 1897a.

À part Barthelet et Clerc, ces auteurs n'ont pas fait beaucoup plus qu'observer soigneusement les restes en place et relever les inscriptions – y compris la signature du chœur lue « BADIUS » par Jules Gauthier.

<sup>1158</sup> MAP, 0081-025-2201 ; 0081-025-0033.

quelques clarifications ou hypothèses et un mémoire de master de l’Université de Genève<sup>1159</sup>. Elle mériterait une étude complète d’archéologie du bâti.

Avant d’étudier les artistes à l’œuvre à Montbenoît et le mécénat pratiqué par les frères Carondelet, il convient de procéder à une critique d’authenticité du monument.

Les hameaux de la terre abbatiale formaient une seule paroisse dont l’abbé était le curé et dont l’église paroissiale était l’abbatiale. Selon un partage des tâches ancien et renouvelé en 1424 et 1445, les paroissiens de l’église devaient entretenir le clocher, la nef et ses chapelles attenantes, tandis qu’aux abbés et aux chanoines incombait l’entretien du chœur, du jubé et de la « galerie » d’entrée<sup>1160</sup>. C’est pourquoi les travaux dus à Ferry Carondelet ne se sont étendus qu’à ces portions de l’église, principalement le chœur, entièrement reconstruit.

Comme toujours, de nombreuses parties de l’édifice ont été endommagées, restaurées et d’innombrables éléments de décor ont disparu. Il importe donc au préalable d’esquisser l’image qu’offrait l’abbaye au XVI<sup>e</sup> siècle, par l’étude des vestiges et des archives. Leur confrontation permettra d’établir une chronologie relative du chantier. La lecture des lignes qui vont suivre s’accompagne des fig. 117 et 122, qui contiennent des plans du chœur actuel et des propositions de restitution.

Le chœur actuel (cat. n° 8/1-12) consiste en une grande voûte réticulée et peinte couvrant deux travées et une abside à trois pans coupés. La voûte aux clefs pendante comporte des branches particulièrement raffinées, constituées d’un rouleau, d’un canal, d’une gorge, d’un filet et d’un tore à listel. Les bases prismatiques des ébrasements des fenêtres sont aussi très délicatement sculptées. On ne peut rien dire de celles des retombées des voûtes, qui ont été largement abîmées par l’insertion des boiseries du XVIII<sup>e</sup> siècle courant sous les fenêtres. Contre les deux piles encadrant la fenêtre centrale de l’abside, à la hauteur de l’assise des fenêtres, deux consoles en forme de clef de voûte pendantes manifestement d’origine mais dégradées devaient soutenir deux sculptures. Les peintures de la voûte ne sont vraisemblablement pas d’origine, mais puisqu’elles existaient dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il y a fort à parier qu’elles reproduisent les ornements végétaux originaux, semés des armes de Carondelet<sup>1161</sup>. Une signature est sculptée sur les deux clefs pendantes encastrées dans le mur d’entrée du chœur. La clef sud indique « PE. BUYENS. FACIEBAT » et celle du côté nord « 1525 KL MARTII », c’est-à-dire le 1<sup>er</sup> mars 1526 (cat. n° 8/13-15). On tient ici la date d’achèvement au moins du gros œuvre et le nom de l’architecte. Les premiers travaux de restauration du chœur sont menés en 1928-1929. Ils sont d’importance puisque la charpente en bois et la couverture en tuiles sont restaurées avec des éléments anciens. On redécouvre à cette occasion

---

<sup>1159</sup> Grandjean 1997 ; Didier 2000 (mémoire réputé perdu par la bibliothèque universitaire genevoise) ; Grandjean 2002 ; Natale 2002 ; Jacquemart 2007 ; Mélot 2007, p. 124-133 (sur la construction romane) ; Boffy 2018.

<sup>1160</sup> ADD, 69 H 20, 12 juin 1424.

<sup>1161</sup> Les rinceaux ne sont pas sans rappeler ceux de Saint-Jacques de Liège (Bergmans 2016). La peinture des voûtes était alors généralisée, même si les traces en ont souvent disparu (Buyle *et alii* 1997, p. 227-233).

la balustrade ajourée du chœur, démontée et posée sur les voûtes et dont des parties manquantes sont complétées selon deux modèles (fig. 118). Les parties refaites sont très visibles à cause du changement de pierre. Les voûtes sont consolidées en ciment armé, les contreforts du chevet et les gargouilles sont également restaurés<sup>1162</sup>. La couverture du chœur est encore reprise au début des années 1980. Ces travaux auraient dû permettre de remettre au jour la partie de la balustrade ouest du chœur, ce qui n'a pas été fait<sup>1163</sup>. De ces travaux, il ressort que la structure d'ensemble du chœur est dans son état du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le jubé, qui n'est plus en place, était installé dans la seule partie conservée du chœur roman, la travée droite. Deux autels étaient placés en dessous, celui de la paroisse, dédié à l'Annonciation, du côté de l'évangile, et celui de la confrérie du Rosaire du côté de l'épître<sup>1164</sup>. Au côté sud, un petit lavabo se trouve encore dans la paroi, masqué aujourd'hui par le retour des stalles (cat. n° 8/63-64). Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, le jubé est très abîmé et menace ruine<sup>1165</sup>. À la fin du même siècle, il est finalement démonté pour être placé à l'entrée de l'église<sup>1166</sup>. Après l'effondrement du clocher en 1903, il est démonté et ses pierres sont entreposées dans les caves de l'abbaye, soit qu'il ait été endommagé alors, soit qu'on n'ait pas souhaité le conserver lors de la construction du nouveau clocher. Ses pierres sont disposées dans l'ancienne salle capitulaire en 1955 après la découverte de la clef pendante de l'arc central dans le jardin de la cure<sup>1167</sup>. La reconstruction partielle date des années 1990 (cat. n° 8/65-70). Pour ce que l'on peut en voir, beaucoup d'éléments du jubé existent encore qui permettent de se faire une idée de sa forme (fig. 119)<sup>1168</sup>. Il consistait en trois arcades, dont seule la centrale s'ouvrait sur le chœur. La porte en bois d'origine existe encore, elle a été déplacée au début du XX<sup>e</sup> siècle dans l'ouverture joignant la chapelle des Trois Rois au chœur (cat. n° 8/72-74). Les colonnes de marbre noir et le reste de l'ornementation, en pierre blanche, offraient au regard une franche bichromie<sup>1169</sup>. Le plus ancien aspect connu du jubé le montre déjà dans son état du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle : un garde-corps de balustres en poire a remplacé ce qui prenait place à la Renaissance au-dessus de l'entablement (fig. 120)<sup>1170</sup>. La clef de l'arc central figure trois têtes, que Gauthier a identifié à trois évangélistes : un ange, un lion et une autre figure perdue qui aurait pu représenter un taureau – mais cette proposition

---

<sup>1162</sup> MAP, 0081-025-0034.

<sup>1163</sup> MAP, 0082-025-2007.

<sup>1164</sup> ADD, 69 H 16, visite de 1654, fol. 3r.

<sup>1165</sup> ADD, 69 H 15, fol. 90r : « [...] la voute dudit jubé est entièrement ruiné, et inexcusablement la convient remettre en estat, pour que lesdits Religieux ny osent mesme frequanter crainte d'une cheutte de ladite voute sur eux, Lon en a fait le marchief pour le retablissement ».

<sup>1166</sup> C'est sous l'abbatiat de François-Joseph de Grammont, de 1683 à 1717, que ces travaux ont été opérés à la demande des chanoines (ADD, 69 H 17, visite de 1704, fol. 10r-v).

<sup>1167</sup> MAP, 0081-025-0033. De nombreux projets ont été envisagés au cours du XIX<sup>e</sup> siècle pour le remonter, sans succès (à son emplacement primitif, sous le clocher ou dans la chapelle des Trois Rois).

<sup>1168</sup> Les éléments conservés ne permettraient pas de le remonter entièrement. Des départs de voûtes, les huit clefs des travées latérales, quelques chapiteaux et les deux colonnes (dont une seule est entière) existent encore. Parmi les disparitions regrettables figurent les bases des colonnes.

<sup>1169</sup> Les deux colonnes sont toujours conservées. Les visites signalent déjà la bichromie de la structure (ADD, 69 H 16, visite de 1654, fol. 3r).

<sup>1170</sup> Les balustres, en bois, jonchent aujourd'hui la sacristie et la salle capitulaire.

demeure fragile en raison de l’absence de l’aigle<sup>1171</sup>. Les écoinçons des arcs renferment des disques ornés chacun d’un œil ouvert, que le comte de Soultrait a été le premier à mettre en lien avec la devise de Ferry<sup>1172</sup>. Cet œil entrainé en résonnance avec une partie de la citation inscrite sur la frise, un mélange de plusieurs versets des psaumes, qui commence en commandant au fidèle d’entrer avec joie sous le regard (« *in conspectu* ») du Seigneur. Au bout de l’inscription figure la date « 1526 15 KL OCT », c’est-à-dire le 17 septembre 1526<sup>1173</sup>. L’escalier menant au jubé s’ouvre encore aujourd’hui au milieu des stalles du côté de l’épître, dans l’épaisseur du mur (cat. n° 8/88). Le palier supérieur était double et conduisait aussi aux appartements des religieux situés dans la partie est du carré claustral par une galerie en bois passant en hauteur dans l’espace situé à l’ouest de la chapelle des Trois Rois<sup>1174</sup>. Or, cette dernière salle aurait dû être voûtée et n’aurait pas permis l’insertion de la galerie, qui n’était donc pas prévue à l’origine. Sur le plan de Clerc, on voit que ce jubé était composé de trois travées voûtées en liernes et tiercerons, en pierre, avec quatre clefs pendantes par voûte qui rappellent celles du chœur. La travée centrale est de forme carrée. Lorsque l’on restitue le jubé à son emplacement, il devait s’avancer au moins jusqu’à l’accès supérieur à la galerie (cat. n° 8/75). Avec une travée carrée, un espace est laissé libre entre le jubé et les stalles, de la largeur de l’arc roman qui s’ouvre sur le chœur. Nous proposons de voir à cet emplacement un mur épais qui aurait rattrapé, par l’intermédiaire de trois marches, la différence de niveau entre le jubé et le chœur (fig. 122).

Par ailleurs, la nef conserve encore aujourd’hui un calvaire du xv<sup>e</sup> siècle composé de la Vierge et de saint Jean tournés vers un Christ en croix disparu (fig. 123). On a déjà émis l’hypothèse que Ferry Carondelet aurait réemployé ces sculptures d’un ancien jubé pour les disposer sur le nouveau. Cela n’a rien d’improbable du tout<sup>1175</sup>. Les deux sculptures seraient alors accrochées au mur de la nef depuis le déplacement du jubé au xviii<sup>e</sup> siècle.

De l’aménagement originel, il reste encore les stalles de part et d’autre du chœur et un triple siège pour les desservants du culte du côté de l’évangile (cat. n° 8/76-98). Les stalles portent deux dates : 1525 au Nord et 1527 au Sud. Dès avant la démolition du jubé, les six stalles basses qui étaient en retour du jubé furent déplacées dans la chapelle des Trois Rois, et trois d’entre elles à la chapelle ferrée au xix<sup>e</sup> siècle<sup>1176</sup>. Les stalles hautes ont été placées le

---

<sup>1171</sup> Gauthier 1897a, p. 243. La dernière figure existait encore au xix<sup>e</sup> siècle si on doit en croire l’illustration dans Clerc 1868 (fig. 121).

<sup>1172</sup> Soultrait 1885, p. 281.

<sup>1173</sup> Les blocs où sont sculptés « KL OCT » ne sont pas insérés dans la reconstruction actuelle en raison de la largeur insuffisante de la salle capitulaire. Mais Jules Gauthier 1897a, p. 243 fournit une transcription complète de l’inscription de l’époque où le jubé était encore debout.

<sup>1174</sup> On le voit sur le plan de Clerc.

<sup>1175</sup> Anonyme, *La Vierge et saint Jean*, début du xv<sup>e</sup> siècle, bois polychrome (Vierge) et décapé (saint Jean), 112 x 42 x 30 cm (Vierge) et 107 x 40 x 30 cm (saint Jean), Montbenoît, église abbatiale. Liliane Hamelin ne pense pas que ces sculptures aient servi pour le jubé parce qu’elles ne sont pas mentionnées dans les visites. Outre le fait que ces dernières sont très laconiques et ne donnent pas une image fiable de l’état du mobilier à un moment donné, il est probable que, si les statues étaient bien situées sur le jubé, elles en auraient été retirées lorsqu’il fut déplacé à l’entrée de l’église (Dole et Poligny 2007, p. 230-232).

<sup>1176</sup> ADD, 69 H 16, visite de 1654, fol. 3r-v ; 69 H 17, visite de 1704, fol. 6r, 12v-13r ; 69 H 18, original de la visite de 1775, fol. 21r. Soultrait 1885, p. 293 signale trois des sièges sous la console de la chapelle ferrée.

long des murs de manière continue lors du déplacement du jubé, ce qui donne l'impression qu'elles ont été dépliées d'une façon très étrange. Ces modifications se remarquent sur place au niveau de l'angle qui a été créé au sud, dans le changement de taille des ornements qui imitent avec le plus grand soin le style de la Renaissance (cat. n° 8/89). Un amortissement au nord comprend les armes de François-Joseph de Grammont, abbé de Montbenoît de 1683 à 1717, qui prit en compte les critiques des chanoines qui voulaient voir les stalles restaurées et qui opéra ces travaux sans doute au moment de leur transformation. D'autres modifications probablement plus tardives se remarquent, notamment à certains chapiteaux qui évoquent davantage les salons de Versailles sous Louis XVI que la Renaissance franc-comtoise (cat. n° 8/92). Avec le cloître, les stalles intéressent tout particulièrement les autorités, qui les restaurent en 1911. Ces travaux, mal documentés, ont bien concerné de la sculpture en plus de la consolidation, dépose et remise en place habituelles<sup>1177</sup>. On peut conjecturer avec beaucoup de vraisemblance que c'est à ce moment que les crêtes des dais ont été changées de place, sans explication apparente (fig. 124) et surtout que les stalles basses ont été replacées de part et d'autre de la travée droite romane, en bas des stalles hautes<sup>1178</sup>. Les stalles et les sièges des célébrants sont encore restaurés en 1992-1993, mais cette fois-ci, les travaux s'appliquent seulement à consolider, rejointoyer et nettoyer les structures, et à appliquer des fongicides<sup>1179</sup>. Globalement, hormis deux ornements de faitage, quelques pilastres et chapiteaux, les stalles se présentent encore sous leur forme de la Renaissance et leur nombre est complet. Les deux sculptures des jouées des sièges des célébrants ont été volées à la fin des années 1980, un Christ bénissant et un saint Jean-Baptiste (fig. 125). Certaines scènes des jouées hautes et basses ont été largement bûchées. L'une d'elles représente un Christ rédempteur imité du *Grand saint Michel* de Raphaël, probablement du XVIII<sup>e</sup> siècle (cat. n° 8/82).

Le sol du chœur a fait l'objet de réaménagements. L'église est construite à flanc de colline et, même si les chanoines l'ont largement grattée, un dénivelé important subsiste dans la construction. Il est hors de doute que, dès l'époque romane, le chœur était déjà surélevé, de même que le sol de la chapelle ferrée, très à l'aplomb de la nef. Les marches sont ainsi disposées actuellement dans le chœur : deux aux dernières piles de la nef, six à l'extrémité ouest des stalles, une au milieu de l'arc d'entrée du chœur et deux juste avant la niche abbatiale. Le groupe de six marches actuel ne peut pas être en place car c'est là que se trouvait le jubé. La visite de 1704 nous apprend que dix marches étaient aménagées dans le chœur<sup>1180</sup>. Une coupe de l'église de 1829 montre quant à elle trois groupes de trois marches (fig. 126)<sup>1181</sup>. Une restitution du chœur du XVI<sup>e</sup> siècle que l'on trouve à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine de Charenton-le-Pont, probablement réalisée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, propose une vue analogue, avec les trois dernières marches placées plus près de l'arc

---

<sup>1177</sup> MAP, 0081-025-0034.

<sup>1178</sup> Elles étaient jusqu'alors placées pour partie dans la chapelle ferrée (Soultrait 1885, p. 293).

<sup>1179</sup> MAP, 2000-016-0015.

<sup>1180</sup> ADD, 69 H 17, visite de 1704, fol. 10r.

<sup>1181</sup> ADD, OAC, 400-2, coupe longitudinale de l'église, 1829.



d’entrée du chœur (fig. 127)<sup>1182</sup>. Nous proposons pour notre part de les restituer à l’intérieur du mur séparant le jubé du chœur (fig. 122). Au XVI<sup>e</sup> siècle, la plus grande partie du chœur liturgique devait donc être de plain-pied, à l’exception des deux marches proches de l’autel – celles que l’on gravit aujourd’hui remplacent peut-être les originales. L’emmarchement actuel a été rendu nécessaire par le déploiement des stalles et date donc du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sur le plan de Clerc, on voit que les chanoines avaient installé un passage menant directement du chœur à la chapelle ferrée (fig. 128). Il a été supprimé certainement en 1911, lorsque les stalles basses ont été réinstallées.

On sait peu de choses de l’autel de la Renaissance, l’actuel étant néo-gothique, si ce n’est qu’il était encadré de quatre colonnes de marbre noir avec chapiteaux blancs servant à maintenir des tringles où coulissaient les rideaux autour de l’autel. Elles étaient surmontées d’anges tenant les *arma Christi*. Comme l’un d’eux manquait au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ils ont été refaits tous les quatre en bois au cours de ce siècle<sup>1183</sup>. Avant 1775, lorsque l’autel est supprimé par un autel à la romaine, les colonnes et les anges sont remisés dans les deux chapelles où Barhelet et Soultrait les signalent<sup>1184</sup>. Des photographies anciennes les documentent bien là, mais on observe aussi que les fûts ne sont pas les originaux, puisqu’ils ne sont pas noirs, mais de marbre veiné (fig. 129). Ils durent donc être refaits eux aussi en même temps que les anges. Par ailleurs, les deux consoles encastrées dans le mur sous la verrière centrale (cat. n° 8/6) sont peut-être deux des quatre chapiteaux, sous lesquels prenaient place les fûts des colonnes. Cet autel devait être placé au fond de l’abside mais pas tout à fait contre le mur, puisque la visite de 1704 affirme que placer une nouvelle crédence sur le côté aurait empêché de passer derrière lui<sup>1185</sup>. Le retable, dont on ignore l’iconographie, devait être sculpté en pierre<sup>1186</sup>. Le devant d’autel de cuir doré inséré dans des cadres de bois, décrit à plusieurs reprises dans les visites des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles comme très abîmé, était peut-être celui d’origine<sup>1187</sup>.

Du côté de l’épître, demeure un lavabo majestueux portant la date de 1526 et orné de deux colonnes encadrant une coquille (cat. n° 8/16-17). À Montbenoît, il s’agit du seul morceau d’architecture qui a conservé ce qui paraît être sa polychromie initiale. Le motif de la coquille est adapté pour un tel objet, comme on la voit aux *acquai* des maisons florentines<sup>1188</sup>.

Immédiatement à sa droite, se situe une très grande niche, qui occupe presque toute sa travée et monte à la moitié de la hauteur du mur (cat. n° 8/21-27). Suivant l’inscription de la

---

<sup>1182</sup> MAP, 1996-025-0312, photographie argentique d’une coupe de l’église dans son état restitué du XVI<sup>e</sup> siècle (anonyme et sans date, manifestement du XIX<sup>e</sup> siècle).

<sup>1183</sup> ADD, 69 H 17, visite de 1704, fol. 3v-4r. Sur leur réfection, cf. ADD, 69 H 18, original de la visite de 1775, fol. 11r.

<sup>1184</sup> ADD, 69 H 18, original de la visite de 1775, fol. 10r, qui signale l’autel à la romaine. Barthelet 1853, p. 79-80 ; Soultrait 1885, p. 293-294 pour les colonnes dans les chapelles.

<sup>1185</sup> ADD, 69 H 17, visite de 1704, fol. 9r.

<sup>1186</sup> BMB, coll. Dunand, ms. 32, fol. 38v, fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : « *Il ny a pas de tableau, le retable est en sculpture* » (annexe 4, n° 73).

<sup>1187</sup> ADD, 69 H 17, visite de 1704, fol. 14r. Entre 1704 et 1717, l’abbé l’a changé pour une sculpture de bois doré (ADD, 69 H 17, visite de 1717, fol. 3v).

<sup>1188</sup> Londres 2006, p. 284-286.

frise, elle servait de siège pour l’abbé et porte le millésime de juillet 1526. L’intérieur de cette niche est aujourd’hui occupé par un lambris bas et une unique stalle au centre, tous du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les visites de l’abbaye révèlent un aménagement ancien tout différent. Un siège prenait certes place dans la niche, mais il était surmonté d’une sculpture de pierre blanche représentant Ferry Carondelet, à genoux devant un prie-Dieu à ses armes avec un rouleau de parchemin portant sa devise, présenté à la Vierge par saint Jean-Baptiste et saint Augustin<sup>1189</sup>. La statue de l’abbé étant tombée à la charnière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, on peut supposer que ce décor était en ronde-bosse<sup>1190</sup>. Dans le fronton incurvé qui surplombe la niche, une couronne de lauriers devait contenir les armes de Carondelet. Elle est aujourd’hui vide et d’un crépi sensiblement différent de celui du mur. Tout laisse à penser que cette modification date du XVIII<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle cette niche était assez dégradée. Cette dernière forme une saillie importante dans le mur à l’extérieur, où elle semble reposer sur une console moulurée se terminant en console au ras du sol.

Toujours dans le chœur, du côté de l’évangile, une épitaphe placée au-dessus de la porte de la sacristie rappelle la mémoire des sires de Joux, fondateurs de l’établissement, avec la date du « X KL SEPTEMBRIS 1525 » (22 août 1525) (cat. n° 8/18-20). Elle représente Henri I<sup>er</sup> de Joux en seigneur médiéval à cheval, armé de pied en cap et tenant pointée devant lui une lance comme s’il s’apprêtait à participer à une joute. Sa dalle funéraire se trouvait juste au pied du monument, devant l’entrée de la sacristie : c’est Carondelet qui l’a placée ici, probablement en remplacement de l’ancienne<sup>1191</sup>. Ce monument, avec le chevalier et le riche encadrement architectural, d’une réalisation virtuose, se présente « aussi bien conservé que s’il sortait du ciseau de l’ouvrier »<sup>1192</sup>. Il n’est toutefois pas complet car deux anges, en sculpture ou en peinture, surmontaient le monument et portaient des cartouches où se lisait la devise de la famille de Joux, « DA GLORIAM DEO, SERVA MANDATA »<sup>1193</sup>. L’inscription du bas est coupée en son centre par le buste en terre cuite d’un homme qui regarde en direction de la nef, l’air courroucé et sur le point de parler. Nul doute que cet élément inattendu à cet endroit est bien du XVI<sup>e</sup> siècle, puisqu’il est mentionné dès la première publication du XIX<sup>e</sup> siècle et n’a aucune chance d’avoir été ajouté entre la mort de Ferry et la grande époque romantique des restaurations. De plus, sa physionomie s’accorde tout à fait avec celle du saint Jérôme<sup>1194</sup>. Il est clair qu’un élément central était bien prévu en plein milieu de l’inscription. Mais on peut se demander, au vu du tondo où est inséré le buste et des lettres adjacentes, s’il n’y avait pas là autre chose, remplacé par le buste. S’il y a eu une modification, elle a été réalisée en cours

---

<sup>1189</sup> ADD, 69 H 18, fol. 11v-12r (Clerc 1868, p. 32, note 3, qui cite textuellement cette référence y ajoute la mention de deux anges tenant les armes de Carondelet, probablement tirée d’une autre source, si elle n’a pas été inventée) ; BMB, coll. Dunand, ms. 32, fol. 38v, fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, fol. 38v (qui signale simplement que quatre sculptures se trouvaient « au tour » de cette niche : annexe 4, n° 73).

<sup>1190</sup> ADD, 69 H 17, visite de 1717, fol. 3v ; 69 H 23, fol. 9v (devis de 1718). En 1719, elle a bien dû être rétablie, car elle n’apparaît pas dans la liste des travaux à exécuter encore (ADD, 69 H 24). C’est le sculpteur Germain Sire qui se chargea du travail (ADD, G 1037, 15 mai 1725).

<sup>1191</sup> BMB, coll. Dunand, ms. 30, p. 739 (annexe 4, n° 72). Elle se trouve actuellement derrière l’autel.

<sup>1192</sup> Clerc 1868, p. 32-33.

<sup>1193</sup> BMB, coll. Dunand, ms. 30, p. 738 (annexe 4, n° 72).

<sup>1194</sup> Cf. p. 261.

de chantier : en effet, les feuillages qui courent sur la cimaise sont absolument de la même main sur toute la longueur. Le buste aurait été installé là comme un pis-aller.

Il ne reste que peu de choses des vitraux de Ferry Carondelet (cat. n° 8/7-8). Dans une lettre du 17 septembre 1572, Bonnet Jacquemart propose au cardinal de Granvelle, abbé de Montbenoît, « que l’on les [les vitraux du chœur] pourrait rhabiller et suivre la peinture qui a été autrefois faite en Flandres, qui est une Résurrection, et que du côté qui est gâté, comme il y avait un priant, l’on y pourrait mettre votre illustrissime seigneurie »<sup>1195</sup>. Ces modifications ont été réalisées puisque la visite de 1654 signale la représentation du cardinal dans les vitraux<sup>1196</sup>. On peut penser qu’au centre était figuré un *Jugement dernier*, dont quelques restes subsistent dans les réseaux : un Dieu le père entouré d’anges musiciens au centre, une vue de ville (probablement la Jérusalem céleste) à droite et dans ceux de gauche les *arma Christi* avec les armes de Carondelet. Ce dernier devait figurer à genoux en priant, dans la verrière de gauche ou celle de droite, sans qu’il soit possible de préciser davantage. En effet, on l’imaginerait volontiers du côté de l’évangile avec les élus, sous ses armes, mais le Jugement dernier de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles présente Érard de la Marck en prière du côté senestre, avec des morts ressuscités encore indifférenciés<sup>1197</sup>. D’après la correspondance du cardinal de Granvelle, il semblerait bien que ces vitraux aient été très abîmés dès le XVI<sup>e</sup> siècle, il n’est donc pas étonnant qu’il n’en reste presque rien. Jules Gauthier affirme avoir lu la date de 1525 dans ces vitraux, que nous n’avons pas retrouvée<sup>1198</sup>. Ces vestiges, ainsi que les grands panneaux réalisés en 1929 par le maître-verrier nancéien Jacques Gruber, ont été restaurés à nouveau en 1983-1984<sup>1199</sup>.

Sur les côtés du chœur, Ferry Carondelet a aussi construit ou modifié trois espaces. Notre interprétation de la chronologie du chantier (fig. 117) est contrainte par les enduits qui empêchent parfois d’y reconnaître sans ambiguïté les phases de construction.

En bordure sud du chœur, Ferry Carondelet aménagea la chapelle des Trois Rois (cat. n° 8/54-62). Le mur oriental forme une continuité avec le chœur contigu : les pierres ont le même grand appareil et leurs assises correspondent à celles du chœur. Les bases prismatiques sud de l’arc formeret de ce mur oriental sont identiques à celles des colonnes du chœur et les seules conservées à peu près correctement de toutes les constructions du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1200</sup>. En effet, celles qui ont été restaurées n’ont pas de modénatures fidèles aux originales. La voûte est tout à fait contemporaine du chœur : la modénature des arcs et les culots des retombées

---

<sup>1195</sup> Cité dans Dinard 2017, p. 121, note 17.

<sup>1196</sup> ADD, 69 H 16, visite de 1654, fol. 2r.

<sup>1197</sup> Atelier bruxellois (?) d’après Bernard van Orley (?), *Jugement dernier*, 1528, verres incolores et colorés, 13,25 x 6,3 m, Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, façade occidentale, inv. KIK 20015348 (Bruxelles 2019, p. 73-76, 270-271).

<sup>1198</sup> Gauthier 1897a, p. 243.

<sup>1199</sup> MAP, 0081-025-0033 et 0081-025-0034.

<sup>1200</sup> En 1695, une partie du mur est et sa fenêtre sont démontés et remontés. Une grande partie des pierres ne sont donc plus d’origine, mais celles de la fenêtres le sont toujours (ADD, G 1001, état des travaux réalisés par le maçon Pierre Guyenod, 14 septembre 1695).

frappés des armes des Carondelet sont les mêmes – seule la clef de voûte est d'une authenticité pour le moins douteuse. *A contrario*, les bases des lancettes et les réseaux des fenêtres, faits de pénétrations virtuoses dans les soufflets et les mouchettes, n'ont rien à voir avec ceux du chœur, avec qui ils rivalisent toutefois de délicatesse. Ces fenêtres sont morphologiquement proches de l'arc formeret oriental et du lavabo placé à droite de l'autel, qui ont des bases prismatiques similaires. L'arc formeret est la seule partie architecturale du chœur à avoir conservé ses bases en bon état. Symétriquement, de l'autre côté de l'autel, une petite niche où les reliques ont été déposées date du début du XVII<sup>e</sup> siècle et copie rigoureusement le lavabo (cat. n<sup>o</sup> 8/59). Un groupe de statues des *Rois Mages*, d'une qualité artistique moyenne, se révèle difficile à dater (fig. 130)<sup>1201</sup>. Les vêtements le situeraient au début du XVI<sup>e</sup> siècle, mais ces figures n'ont rien de gothique, surtout pas la Vierge assise. Peut-être n'est-ce pas l'œuvre d'un artiste local. Devant tant d'incertitudes, nous ne prenons pas en compte ce groupe dans notre étude, même s'il peut dater du temps de l'abbatiate de Ferry Carondelet – et avoir été commandé par un autre religieux.

Cette chapelle est précédée d'une travée qui était, selon Barthelet et Soutraît, l'ancienne salle capitulaire et l'emplacement du caveau des moines (n<sup>o</sup> 7 sur notre plan, fig. 117 ; cat. n<sup>o</sup> 8/49-53)<sup>1202</sup>. On voit très clairement sur le plan de Painchaux qu'un plafond à caissons couvrait cet espace au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1203</sup>. Comme le pensait le comte de Soutraît, au moins deux des chapiteaux, si ce ne sont les quatre, sont d'origine<sup>1204</sup>. Les deux portant la devise de Carondelet sont à moitié enfoncés dans le mur et ont bien les caractères de la sculpture des chapiteaux du chœur, quoique les abaque ne soient pas courbes, mais droits – il s'agit peut-être d'une restauration (cat. n<sup>o</sup> 8/50 et 52). Il est difficile de comprendre comment était aménagé cet espace au XVI<sup>e</sup> siècle, laissé à l'abandon en cours de chantier à la Renaissance, comme on le voit au chapiteau nord-est qui n'a pas été sculpté. Sans doute le voûtement prévu n'a pas été réalisé avant l'actuel, certainement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Du côté nord du chœur, sous l'épithaphe des sires de Joux, une porte (cat. n<sup>o</sup> 8/28), dont la modénature s'apparente à celle des lavabos des deux chapelles, mène à la sacristie. Il s'agit d'une grande salle carrée dont les murs et la voûte quadripartie sont les seuls restes de la Renaissance (cat. n<sup>o</sup> 8/29-34). Les deux murs libres sont construits dans le même grand appareil finement taillé du chevet. Les réseaux des voûtes sont identiques à ceux du chœur, seul le canal est supprimé. Les voûtes sont à pénétration, mais interrompues par de gros blocs grossièrement équarris et sans moulure qui tiennent lieu de chapiteau<sup>1205</sup>. Les armes de Carondelet, encadrées de phylactères portant sa devise, y figurent et l'un d'eux porte la date de 1522. Sous ces simulacres de chapiteaux, les colonnes, assez minces, ne sont constituées

---

<sup>1201</sup> Artiste anonyme, *Les Rois mages et la Vierge à l'Enfant*, première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (?), bois polychrome, 72 x 31 x 25 cm (Vierge à l'Enfant), 61 x 41 x 19 cm (Mage agenouillé), 75 x 30 x 20 cm (chacun des deux Mages debout), Montbenoît, ancienne église abbatiale.

<sup>1202</sup> Barthelet 1853, p. 80 ; Soutraît 1885, p. 294.

<sup>1203</sup> Clerc 1868, plan.

<sup>1204</sup> Soutraît 1885, p. 294.

<sup>1205</sup> On émet à la p. 272 une hypothèse pour expliquer cette forme exceptionnelle.

que d’un cylindre retombant sur des bases prismatiques aussi abîmées et illisibles que dans le chœur. La clef pendante rappelle très exactement celles du chœur. Deux hautes fenêtres ogivales s’ouvrent dans les côtés nord et est, mais elles ont perdu leurs vitraux. Leurs modénatures évoquent davantage les fenêtres de la chapelle des Trois Rois que celle du chœur. Le lavabo intégré au mur à côté de la porte est un assemblage de deux parties : le bassin et la colonne qui le supporte ne sont pas contemporains de l’encadrement de la niche, des deux pilastres et de l’entablement feint. Ce lavabo, assemblé peut-être au XVIII<sup>e</sup> siècle, n’entretient aucun rapport avec celui du jubé et celui du chœur, et nous ne le comptons donc pas dans notre analyse<sup>1206</sup>. Les visites de l’époque moderne ne signalent aucun ornement aux armes des Carondelet, mais seulement deux calices vermeils avec leur patène, dont « *le plus grand desquels est fendu dans la coupe lequel a été donné par Monsieur Carrondelet* »<sup>1207</sup>.

La chapelle ferrée est contiguë à la sacristie (cat. n° 8/35-39). Son nom d’usage est dû à des grilles qui la fermaient à l’époque moderne, mais il s’agissait surtout de la chapelle personnelle de l’abbé<sup>1208</sup>. L’entrée principale de la chapelle s’ouvre sur la nef mais, comme on l’a vu ci-dessus, un passage menait directement dans la chapelle au XVIII<sup>e</sup> siècle depuis le chœur. Les murs extérieurs sont en bloc de petit appareil qui diffère considérablement de celui des autres chapelles. Là, les deux arcs romans qui s’ouvrent vers la nef et un pilier roman avec sa base situé dans l’angle sud-ouest ont été conservés ou remployés. Les arcs de la voûte, composés d’un rouleau en bandeau avec un réglet bordé de deux gorges, évoquent un travail du XV<sup>e</sup> siècle. Ils sont très différents des arcs de la voûte de la cuisine et de la salle du rez-de-chaussée du logis abbatial occupée aujourd’hui par l’office de tourisme, où apparaissent les armes de Cléron (fig. 138). La chapelle ferrée pourrait avoir été construite et voûtée antérieurement à lui par un des abbés de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Les chapiteaux, identiques à ceux de la sacristie et aussi frappés aux armes de l’archidiacre de Besançon, ont été ajoutés plus tard. La chapelle est éclairée par une unique fenêtre à deux lancettes dont les réseaux sont identiques à ceux de la chapelle des Trois Rois. Ainsi, ces réseaux ont été installés dans une ouverture qui préexistait. Cela se voit car il n’y a aucune trace d’insertion de la fenêtre dans le mur et, par ailleurs, les ébrasements droits de la chapelle ferrée n’ont rien à voir avec les ébrasements concaves de la chapelle des Trois Rois. Parmi les rares restes de vitraux enchâssés dans les réseaux, les seuls éléments qui évoquent la Renaissance ne paraissent dater que du XIX<sup>e</sup> siècle. Il y avait en 1704 « *un tabernacle de pierre encore existant* », en un temps où ce genre de tabernacle ne se faisait plus<sup>1209</sup>. Peut-être s’agissait-il d’une tour eucharistique, commandée par Carondelet ou par les abbés précédents. Un petit lavabo se trouve à droite de l’autel, identique à celui de la chapelle des Trois Rois. Sur l’autel du XVIII<sup>e</sup> siècle est disposée une *Pietà* du XVI<sup>e</sup>, qui s’y trouvait probablement dès l’époque de Ferry puisqu’elle est dite

---

<sup>1206</sup> La visite de 1704 (ADD, 69 H 17, fol. 5r) en dit « que la pissine a laver les mains dans ladite sacristie est sans lavoir a pouvoir contenir de l’eau ».

<sup>1207</sup> ADD, 69 H 18, original de la visite de 1775, fol. 13v.

<sup>1208</sup> C’est probablement cette chapelle qu’évoque le ADD, 69 H 15, fol. 24v à propos de la signature d’une convention entre l’abbé et les habitants d’Arçon pour la fondation de leur église paroissiale en 1500.

<sup>1209</sup> ADD, 69 H 17, visite de 1704, fol. 12v.

accompagnée d’une sculpture à genoux de Ferry Carondelet et d’un saint Augustin d’après la visite de 1654 (cat. n° 8/46-48)<sup>1210</sup>. Ces deux dernières sculptures étaient posées sur une console portant une épigraphie très martelée avec la date d’août 1523, qui implore le fidèle paroissien de prier pour l’âme de l’abbé. L’hagioscope percé dans la paroi au-dessus de la console permettait sans doute à l’abbé de suivre la messe depuis le jubé, et de figurer dans l’assistance, non seulement en pierre, mais aussi en chair et en os. Les murs de la chapelle étaient peints, comme l’ont révélé des décapages au moment de la restauration du retable rocaille (fig. 131)<sup>1211</sup>. Les formes que l’on y distingue sont des ornements végétaux qui rappellent vaguement les peintures de la voûte du chœur. Sur la console, la statue de Ferry Carondelet a été retirée et on y a placé à une époque inconnue, mais sans doute consécutive à la Révolution, un *Saint Jérôme* dont les archives ne disent rien, alors qu’à l’exception de la *Pietà*, toutes les sculptures citées par les visites ont disparu (cat. n° 8/40-45)<sup>1212</sup>. On reconnaît le saint à son âge vénérable, à la tenue d’anachorète et au lion. Il devait tenir dans la main gauche un crucifix – on voit très clairement ses yeux scruter quelque chose très au-dessus de la main – et de quoi se flageller dans la droite, une pierre probablement. Mais alors, où prenait place ce saint Jérôme, manifestement sculpté par la même main que le buste du chœur ? Il est possible qu’il ait été disposé sur le jubé, sur le garde-corps surplombant l’inscription tirée des psaumes. Les évangélistes et les docteurs de l’Église, qui n’étaient que quatre avant le concile de Trente, étaient fréquemment figurés sur les jubés, comme ceux de Lierre, Walcourt, Tervuren, Tessenderlo, pour s’en tenir à des jubés des anciens Pays-Bas contemporains de celui de Montbenoît<sup>1213</sup>. Ils auraient alors accompagné les potentiels évangélistes de la clef pendante placée au-dessus de l’arc central.

Quatre autres interventions de Ferry Carondelet dans l’église sont à rappeler.

Tout d’abord, dans le bas-côté sud, les armes de Carondelet se trouvent au-dessus de la porte de l’escalier menant du cloître au logis abbatial (cat. n° 8/99). La porte du cloître ne laisse aucun doute sur le fait que c’est l’un des abbés du XV<sup>e</sup> siècle qui l’a fait construire, probablement un des Clerval. Comme Carondelet vivait dans l’abbaye, il est probable qu’il

---

<sup>1210</sup> ADD, 69 H 16, visite de 1654, fol. 3r : « A main gauche est une grande chappelle voutée sur lautel de laquelle est limage de nostre dame de pitie de pierre en bosse un saint augustin tenans son cœur a la main et la statue du seigneur Carondelet abbé ». La statue de Carondelet existait encore en 1775 (ADD, 69 H 18, original de la visite de 1775, fol. 20r) et il y a fort à parier qu’elle disparut au cours de la Révolution.

<sup>1211</sup> Je remercie Pascal Brunet de m’avoir fourni ce renseignement et les photographies.

<sup>1212</sup> Seul Jules Gauthier 1897a, p. 241 tenait à voir dans cette sculpture un Jean-Baptiste, dont la « *vox clamantis in deserto* » (« la voix de celui qui crie dans le désert », Jean, 1:23, traduction de Louis Second) serait figurée par le lion. Il est évident que son interprétation erronée est motivée seulement par le besoin de reconnaître en cette statue celle de la niche abbatiale signalée par les visites.

<sup>1213</sup> François Mynsheeren et Jan I Wisschavens, jubé de l’église Sint-Gummarus de Lierre, 1536-1538, inv. KIK 19721 (Steppe 1952, p. 100-104) ; Matthijs III et Andries II Keldermans, jubé de l’église Saint-Jean de Tervuren, 1525-1527, inv. KIK 70264 (Steppe 1952, p. 97) ; anonyme, jubé de l’église Sainte-Materne de Walcourt, 1531, inv. KIK 10076411 (Steppe 1952, p. 127) ; anonyme, jubé de l’église Saint-Martin de Tessenderlo, vers 1525, inv. KIK 64882 (Steppe 1952, p. 119-121) ; Daniel Mauch (attr.), jubé de Saint-Jacques de Liège (transformé en tribune d’orgue), années 1530, inv. KIK 10073094 (Steppe 1952, p. 170-175 ; Bossche 2016, p. 181-183). Sur les jubés néerlandais, cf. aussi Bangs 1985.

réalisa des modifications perdues au palais abbatial. Il est ainsi plausible qu'il poursuivit l'escalier au-delà de l'église. Mais de la même manière qu'à la chapelle ferrée, il est aussi possible qu'il n'ait pas réalisé de travaux particuliers, à part le placement de ses armes sur l'œuvre de ses prédécesseurs.

Une des plus curieuses constructions de Ferry Carondelet à Montbenoît est l'épithaphe élevée contre un pilier sud de la nef à la mémoire de Parnette Mesnier, native de Gilley, une localité située à moins de 10 km de Montbenoît (cat. n° 8/100-101). La jeune fille mourut à l'âge de 15 ans d'une chute alors qu'elle participait aux travaux de reconstruction. Elle fut enterrée là le 8 des calendes de septembre 1522 (25 août 1522). Les commentateurs du XIX<sup>e</sup> siècle s'en sont donné à cœur joie pour imaginer que la vertueuse jeune fille tomba d'un échafaudage en tentant d'échapper aux avances lubriques d'un ouvrier. Les armes de Carondelet surmontent le tombeau comme si l'abbé était enterré en-dessous.

Le portail de l'église a été détruit au moment de la reconstruction du clocher, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Une lithographie montre un haut arc en ogive à voussures ornées de feuilles de chou, à l'intérieur duquel était compris un arc en anse-de-panier bas frappé en son centre du blason des Carondelet (fig. 132). Il était peut-être compris dans un porche couvert voûté en ogive<sup>1214</sup>. Le comte de Soultrait, qui le vit en place, dit seulement du portail qu'il était « d'une ornementation grossière qui ne [faisait] guère pressentir les délicates sculptures de l'abside »<sup>1215</sup>.

Hors ce qui reste et ce qui est mentionné dans les inventaires, on en est réduit aux conjectures sur ce qui a disparu de l'abbaye. Barthelet cite par exemple une statue de saint Jean-Baptiste en marbre si belle que l'abbé d'Einsiedeln (CH) en aurait offert la somme de 12 000 livres, sans que l'auteur ajoute si l'abbé l'emporta finalement ou non<sup>1216</sup>.

Les divergences morphologiques dans l'architecture du chœur montrent que le chantier mené par Ferry Carondelet s'est déroulé en deux phases (fig. 117). Il convient de les distinguer de ce qui les précède et de ce qui les suit, tâche pour le moins malaisée<sup>1217</sup>.

La dégradation de l'abbaye au moment de l'invasion suisse de 1474-75 est possible, bien qu'elle ne soit pas formellement certifiée par les archives. Si on ignore l'état de conservation de l'église en 1515, on peut supposer qu'elle conservait encore globalement ses dispositions romanes. Elle devait comporter un chevet plat, comme nombre d'abbayes augustiniennes et cisterciennes du comté, précédé d'un transept avec ou sans chapelles orientées<sup>1218</sup>. Édouard Clerc a voulu voir dans les armes de Simon de Cléron sculptées dans

---

<sup>1214</sup> Comme le suggère la coupe de 1829 (ADD, OAC 400-2), fig. 128.

<sup>1215</sup> Soultrait 1885, p. 279.

<sup>1216</sup> Barthelet 1853, p. 79.

<sup>1217</sup> Soultrait 1885, p. 294-295 est le seul à avoir supposé qu'il y eut plusieurs campagnes de travaux, mais pas forcément pour les bonnes raisons.

<sup>1218</sup> Mélot 2007, vol. 1, p. 187. Le plan aurait alors pu être assez proche de celui de l'ancienne abbaye de Courtefontaine (FR-25) : *ibidem*, vol. 2, ill. 93.

l’angle sud-est du cloître la preuve de grandes restaurations après le cataclysme<sup>1219</sup>. Outre la chapelle ferrée que nous lui avons attribuée, il se peut que l’abbé ait procédé à des travaux d’entretien ou à la reconstruction d’une aile, mais rien ne prouve qu’il reconstruisit l’ensemble de l’abbaye. En revanche, c’est sans doute à lui que l’on doit le bâtiment de façade correspondant au logement de l’abbé et à l’hôtellerie, puisque ses armes sont visibles dans la cuisine au rez-de-chaussée. La modénature des fenêtres s’accorde bien avec une datation de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Le caractère erratique des travaux visibles entre 1480 et 1520 environ laisse toutefois perplexes sur la réalité de grands travaux réalisés à la suite d’une violente destruction. Il se peut en revanche qu’ils aient concerné non la structure des bâtiments, mais plutôt des éléments de décor ou de mobilier et qu’ils aient donc disparu ensuite.

Dès mai 1520, Ferry Carondelet est dit résider, au moins ponctuellement, à Montbenoît<sup>1220</sup>. La première phase de travaux engagés à peu près à cette époque est similaire aux chantiers tout proches et contemporains de l’église de l’Assomption à Vuillafans (FR-25) et de la chapelle dite des Chalon dans l’église Saint-Germain de Mièges (FR-39). Certaines fenêtres de ces constructions sont identiques à celle de la phase n° 1 de Montbenoît, tant dans leur dessin que dans leur taille, avec la pénétration des réseaux les uns dans les autres (fig. 133). Similaires à celles de Mièges sont aussi les bases du chœur, de l’arc formeret de la chapelle des Trois Rois et des lavabos. Elles ont un motif très particulier et insolite, un tore placé au-dessus de celui de la base (fig. 134). Les deux lions de la clef de voûte de la chapelle ferrée sont identiques au lion de l’évangéliste Marc sur une console du chœur de Vuillafans : mêmes bouches contractées rageusement en forme de nœud-papillon, mêmes crinières formant de longs cheveux ondulés, mêmes pattes aux longs doigts fins évoquant des mains humaines (fig. 135). Ces trois chantiers, malheureusement tous mal renseignés, ne se sont pas « influencés » les uns les autres, mais ont partagé tout ou partie des mêmes maîtres. Les chantiers de Mièges et de Vuillafans sont conduits sous l’égide de la puissante famille des Chalon, qui finance d’autres églises de cette région jurassienne<sup>1221</sup>. Le chantier de Vuillafans s’achève en 1522<sup>1222</sup>. Celui de Mièges n’est pas daté avec certitude, mais il pourrait prendre place autour des fêtes de l’émancipation de Philibert de Chalon, en 1517<sup>1223</sup>. Ces trois édifices entretiennent des rapports étroits avec l’œuvre d’un maître-maçon comtois, originaire de La Rivière-Drueon (FR-25), connu essentiellement pour son activité suisse, Antoine Lagniaz<sup>1224</sup>. S’il est bien le concepteur général de la phase n° 1 de Montbenoît, il faudrait restituer aux voûtes de l’abbaye les délicats et complexes motifs des nervures de Mièges ou de

---

<sup>1219</sup> Clerc 1868, p. 15-16 (sur la destruction de l’abbaye), 21 (sur les restaurations de Simon de Cléron). Selon l’auteur, l’abbaye serait restée déserte pendant dix ans, entre 1474 et 1484.

<sup>1220</sup> ADD, G 192, fol. 44v. Cf. également la notice biographique de Ferry Carondelet en annexe 2.

<sup>1221</sup> Pégeot 2016, p. 111 et suite du chapitre 2.

<sup>1222</sup> Tournier 1954, p. 180 ; Grandjean 2015, p. 321-325.

<sup>1223</sup> Pégeot 2016, vol. I, p. 162-164, et Pégeot 2018, p. 320, propose une datation du début des années 1520 ou de 1517. La chapelle pourrait avoir été construite au moment des festivités de l’émancipation de Philibert de Chalon.

<sup>1224</sup> Étudié dans Grandjean 2015, t. 1, p. 297-325. Il postule que Lagniaz dut être un collaborateur de la chapelle de Mièges (p. 315), interprétation relayée dans Pégeot 2016, p. 164. Grandjean attribue avec conviction le chœur de Vuillafans à Lagniaz (Grandjean 2015, p. 324).



la chapelle Notre-Dame de l’église d’Orbe (CH, fig. 136). Cette phase de travaux concernerait donc l’ensemble des murs des deux chapelles sud – avec les fenêtres en place et le grand arc formeret est dans la chapelle des Trois Rois –, de la sacristie avec sa porte, et du chevet, élevés jusqu’à une certaine hauteur. L’étude des parements ne laisse aucun doute : tout a été construit d’un seul bloc, sans rupture de chantier visible. Seul le mur sud de la chapelle des Trois Rois a un appareil exactement deux fois plus petit que dans le reste du chœur, parce que ce mur devait rester invisible, caché par des constructions disparues. À cette phase n° 1, on peut adjoindre deux choses. Premièrement, dans la chapelle ferrée, dont on a vu qu’elle a dû être reconstruite au XV<sup>e</sup> siècle, Lagniaz aurait ajouté les parties sculptées (chapiteaux, clef de voûte, réseaux de la fenêtre, lavabo). Ainsi, Carondelet a-t-il pris possession d’une chapelle en y plaçant à peu de frais ses armes aux chapiteaux et sur la clef de voûte, peut-être même sans y réaliser aucun réel travail – sauf de décor disparu. Deuxièmement, tout laisse à penser que le grand arc du portail de l’église était similaire à celui de Vuillafans (fig. 137). Pour autant que la lithographie soit fiable, la plus grande différence entre les deux serait l’absence d’accolade flamboyante à Montbenoît. Ainsi s’expliquerait la sculpture médiocre signalée par Soultrait, qui aurait été la même que celle de Vuillafans et de la chapelle ferrée.

Barthelet rapporte, sans dévoiler sa source, que Ferry employa d’abord un entrepreneur qui, voyant son salaire sous-estimé par l’abbé, partit en abandonnant l’ouvrage ébauché<sup>1225</sup>. C’est à cet architecte, sans doute Lagniaz, que l’on devrait attribuer la conception globale de la phase n° 1 du chœur, poursuivie par Buyens à la phase n° 2 avec une autre équipe de sculpteurs. Les murs quant à eux ont continué d’être élevés par les mêmes maçons selon les mêmes plans, au moins jusqu’à une certaine hauteur, ce qui explique l’homogénéité du parement. Seule une partie de la travée droite du chœur roman a été conservée pour y placer le jubé, tandis que le chœur gothique est plus large que le précédent. Cette phase n° 1 dut s’achever en 1522, date des chapiteaux de la sacristie et de l’építaphe de Parnette, monument certain de la phase n° 2, puisqu’il a été sculpté avec le vocabulaire de la Renaissance qui va désormais couvrir l’ensemble du chœur jusqu’en 1527.

Dans la phase n° 2, les travaux continuent avec la sacristie et la chapelle des Trois Rois (les voûtes) et le chœur (une partie des murs, les fenêtres, les voûtes). Ces travaux, probablement initiés en 1522, prennent fin en 1526 et sont dirigés par Pieter Buyens.

Vers 1527, l’une des dates inscrites sur les stalles, les travaux du chœur doivent être terminés. Mais ils ne l’étaient pas partout, comme le montre l’état d’inachèvement de l’espace antérieur à la chapelle des Trois Rois. Sans doute les travaux se sont-ils interrompus là à la mort de Ferry Carondelet. Les comptes de l’abbaye conservés à Dole pour les années 1532-1543 prouvent en tout cas que Jean Carondelet fait terminer et entretenir les travaux initiés par son frère sans en lancer de nouveaux<sup>1226</sup>. La couverture des bâtiments intervient relativement tard, puisque c’est en 147 journées de 1537 que Jean Guehne couvre les chapelles et la sacristie en laves. Au moins une bonne partie du reste de l’abbaye est couverte de bardeaux.

---

<sup>1225</sup> Barthelet 1853, p. 78.

<sup>1226</sup> AMD, FA 1355, comptes de l’abbaye de Montbenoît pour les années 1532-1543 (annexe 4, n° 63).

La nef de l’église seule fait peut-être exception, car elle était couverte de tuiles au XV<sup>e</sup> siècle<sup>1227</sup>. Il y aurait donc eu trois modes de couverture selon les chapelles. Peut-être a-t-il fallu reprendre le toit de l’époque de Ferry Carondelet. On relève aussi dans les comptes la présence de maître Francesco de Toiria et de son serviteur Pierre Longchamps, « *ymageur* ». Ce dernier répare les verrières du chœur. En 1543, un verrier dolois, Fremy Reignier, s’emploie encore à les « *reffaire et racouffrer* ». Enfin, les trois sièges des célébrants ressemblent certes fort aux stalles, mais ils sont en réalité assez différents. Ils paraissent plus tardifs de quelques années et ne doivent pas dater d’après 1532, puisqu’ils ne sont pas mentionnés dans les comptes de Jean Carondelet.

## 8.2. UN TÉMOIGNAGE DES TRANSFERTS ARTISTIQUES EUROPÉENS

Après une phase de construction relevant d’un flamboyant local, Ferry Carondelet décide d’élever le chœur de l’abbaye avec les formes à la mode à la cour. Il convient dans un premier temps de distinguer les apports respectifs des deux maîtres qui l’ont conçu à partir des indications dont on dispose quant à leurs origines – le Brabant et l’Espagne. Nos conclusions permettent de proposer des hypothèses sur leurs lieux de travail d’origine et leurs réseaux de relations. L’ensemble architectural et artistique de premier plan qui résulte de leur collaboration est probablement l’un des premiers à employer à une aussi grande échelle la manière à l’antique dans les anciens Pays-Bas et dans le comté de Bourgogne, révélant les goûts novateurs et décidés du commanditaire.

La présence de Buyens et de Toiria est attestée à Montbenoît comme on l’a vu ci-dessus, le premier par la signature du chœur sur une clef pendante et le second par les comptes de l’abbaye<sup>1228</sup>. Une autre mention des deux maîtres est déjà connue des chercheurs, puisqu’elle a été éditée en 1927 par Max Bruchet. Les deux hommes furent en effet nommés experts de la réception des travaux de Conrad Meit à Brou le 5 août 1531<sup>1229</sup>. Un autre document au contenu similaire les nomme également dans les mêmes archives et les qualifie tous les deux de maîtres<sup>1230</sup>. Francisco de Toiria est qualifié d’Espagnol, tandis que Pieter Buyens est dit venir d’Anvers. Si Toiria est explicitement dit habitant de Montbenoît dans le document transcrit par Bruchet, ce que vérifient en effet les archives de l’abbaye, une hésitation pourrait subsister pour Pieter Buyens, dont le nom est orthographié « *Pierre Vuenche* » à Lille, voire « *Vienze* »<sup>1231</sup>. Un bêtacisme peut expliquer la déformation du B en V.

---

<sup>1227</sup> Barthelet 1853, p. 60.

<sup>1228</sup> Le nom écrit sur la clef de voûte fut d’abord lu « BADIUS » par Gauthier 1897a, p. 245-246, une erreur souvent reprise par la suite.

<sup>1229</sup> ADN, B 459, n° 22638 (5 août 1531). Transcription dans Bruchet 1927, p. 427-428.

<sup>1230</sup> ADN, B 19182, n° 44560-9 (12 mars 1532 n. s.), annexe 4, n° 54.

<sup>1231</sup> Nous n’avons malheureusement pas consulté ce dernier document, les Archives départementales du Nord n’ayant pas pu nous le remettre.

Par ailleurs, l’identité du prénom, du reste du nom et l’association des deux maîtres laissent peu de doute sur le fait qu’il s’agit du même homme.

La proximité du chantier de Brou a fait supposer à Gauthier que Carondelet était allé chercher là-bas les maîtres de l’abbaye, un avis relayé par les chercheurs modernes qui restent par ailleurs circonspects sur les liens architecturaux entre les deux édifices<sup>1232</sup>. L’association des deux maîtres à Montbenoît puis à Brou appelle des éclaircissements. Si on leur a fait confiance pour les statues de Brou, c’est à coup sûr qu’ils étaient déjà connus et documentés dans le milieu des menuisiers et imageurs des anciens Pays-Bas, mais il n’est pas possible qu’ils aient travaillé à Brou. En effet, une ordonnance délivrée par Jean de Marnix et Claude de Boisset à Louis de Gleyres, religieux du monastère et trésorier des travaux, ne laisse aucun doute sur la mésentente haineuse qui régnait entre Van Boghem et Conrad Meit, et la nécessité subséquente de choisir deux maîtres qui n’avaient rien à voir avec le chantier pour la livraison des travaux<sup>1233</sup>. Duverger n’a d’ailleurs relevé aucun de leurs deux noms au cours de ses recherches sur les sculpteurs actifs à Brou<sup>1234</sup>. C’est plutôt leurs liens avec le comté de Bourgogne qui les a réunis à Brou. En effet, un document de septembre 1531 rappelle qu’une seconde visite a eu lieu, réunissant Toiria et « Andrey de Salins »<sup>1235</sup>. Il s’agit peut-être d’un parent de Thibaut Landry de Salins, le premier sculpteur retenu pour les tombeaux<sup>1236</sup>. Il est intéressant de voir qu’au moins deux des trois experts nommés résidaient en Franche-Comté, c’est-à-dire tout près de Brou. Or, Buyens se rendait peut-être encore régulièrement dans la Comté dans les années 1530 et 1540<sup>1237</sup>. On aurait alors pu le prier de se rendre à Brou avec Francesco et Landry.

Quelles étaient les réelles compétences des deux maîtres, menuisiers et imagiers selon les archives ? Maîtrisaient-ils tous les deux ces deux activités, ou bien était-ce Toiria le menuisier et Buyens l’imagier ? Le vocabulaire, très ambivalent, peut varier d’une région à l’autre. Par imagier, on entend tout dessinateur et créateur d’image (sur bois, pierre, verre...), c’est-à-dire surtout les peintres et les sculpteurs. Le menuisier recouvre aussi de multiples compétences : à l’acception moderne du travail du bois s’ajoute la sculpture décorative, sur bois, mais aussi parfois sur pierre, du moment qu’elle était en relief et non indépendante<sup>1238</sup>.

---

<sup>1232</sup> Gauthier 1897a, p. 237 ; Jacquemart 2007, p. 19 ; Grandjean 2002, p. 35 ; Grandjean 2015, p. 627-628 ; Pégeot 2016, p. 379. Sur cette question, cf. Boffy 2018, p. 353-356.

<sup>1233</sup> « *Et, son ouvrage parfait, sera tenu le delivrer audit maistre Loys, qui le recevra au dict et jugement de deux maistres non suspects qui pour ce seront choisis aux fraiz de Madame, attendu l’ynimitié estant entre lesdicts maistres Loys et Conrad* », cité par Bruchet 1927, p. 250, d’après les Archives départementales de l’Ain, H 614.

<sup>1234</sup> Duverger 1930.

<sup>1235</sup> « *Maistre Contrat a baillé parfait son ouvraige des parsonnaiges et sépultures ès présences de deux maistres ayans ad ce cognoissance : à savoir à maistre François l’Espaignolz et à maistre Andrey de Salins, ymageur, ès présences des officiers de Bourg* », cité par Duverger 1933, p. 88.

<sup>1236</sup> C’est aussi l’opinion de Natale 2002, p. 75, note 99.

<sup>1237</sup> Comme on le verra ci-dessous (cf. p. 264) et au chapitre suivant.

<sup>1238</sup> Recht 1987, p. 80-82 ; Chédeau 1999, p. 488-489.

Dans un sens plus large, « *timmermeester* » (maître-menuisier en néerlandais), est pratiquement synonyme de « *werkmeester* » (architecte) tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1239</sup>.

Ayant sculpté les tombeaux de Besançon et de Dole, Buyens ne peut être que sculpteur, donc imagier<sup>1240</sup>. Or, la signature du chœur montre que son rôle ne s’est pas limité à cela. On peut voir en lui le *werkmeester*, l’architecte au sens du XVI<sup>e</sup> siècle : il coordonne le chantier et les différents corps de métier, dessine les plans, les détails de l’architecture, mais se rend surtout responsable auprès de Ferry Carondelet de la bonne exécution de l’œuvre<sup>1241</sup>. Ses connaissances en sculpture auraient pu le conduire à ce rôle d’architecte, sachant que jusqu’au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle au moins, nul chemin prédéterminé n’y conduisait. Merlijn Hurx a montré que, si le premier chantier de Lodewijk van Boghem a été le monastère de Brou, c’est parce que son activité de marchand de pierres l’y avait bien préparé<sup>1242</sup>. À la fin du Moyen Âge, ce sont les maçons et les sculpteurs d’ornements (les « *cleijnstekers* ») qui sont les plus demandés pour le dessin des bâtiments<sup>1243</sup>. Dans la suite du XVI<sup>e</sup> siècle, on connaît encore des cas où des sculpteurs exercent comme architectes, appuyés par des experts d’autres corps de métier<sup>1244</sup>. Buyens exerçait possiblement comme *cleijnsteker* en appartenant à une corporation d’imagiers. La direction du chantier de Montbenoît a pu lui être facilitée dans la mesure où le plan était conçu dans la phase n° 1 et parce qu’une grande partie des murs devait déjà être montée. Il modifia essentiellement le dessin de la voûte, réorganisa l’arrangement du chœur et de nombreux détails architecturaux comme les réseaux des fenêtres. La pratique de la signature se répandait à Anvers au début du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que cette ville devenait un centre artistique de premier plan. La signature aurait pu avoir comme fonction d’offrir une garantie pour le client de la responsabilité du maître, voire d’éviter la fraude pour des œuvres réalisées ou envoyées hors de la cité scaldienne, ce qui est le cas ici<sup>1245</sup>. Vraisemblablement, Buyens était un homme cultivé, puisqu’il signait en latin. Cela n’aurait rien de surprenant, puisque des hommes de métiers manuels appartenaient à la chambre des rhétoriciens bruxelloise, dont des maîtres-maçons et des peintres<sup>1246</sup>.

Francesco de Toiria quant à lui est qualifié d’imagier dans les comptes de Jean Carondelet et il dessine des patrons d’après lesquels Chenevière doit réaliser les stalles de Saint-Étienne de Besançon en 1545<sup>1247</sup>. On peut être au moins certain qu’il dessinait des modèles. Comme on va le voir, il a sans doute dessiné et mis à exécution les stalles et les

---

<sup>1239</sup> Hurx 2012, p. 36-43.

<sup>1240</sup> Cf. chapitre 9.

<sup>1241</sup> Philipp 1989 ; Hurx 2012, p. 33-65.

<sup>1242</sup> Hurx 2018 en particulier. La carrière de Rombout II Keldermans a suivi la même voie (Hurx 2017, p. 222-224).

<sup>1243</sup> Philipp 1989, p. 81 ; Kik 2014a. Andries et Matthijs Keldermans appartenaient à cette corporation.

<sup>1244</sup> Un conflit survint en 1595 entre les corporations des sculpteurs et des maçons d’Anvers à propos de la construction de l’hôtel de ville, dessiné par Cornelis Floris et Paludanus : les sculpteurs prétendirent que les maçons ne pouvaient rien faire sans eux et les maçons répliquèrent qu’eux seuls savaient construire un bâtiment (Hurx 2012, p. 46-54).

<sup>1245</sup> Suykerbuyk 2013, en particulier p. 27-30. La fonction de garantie revêtue par la signature expliquerait qu’elle soit placée à des endroits souvent peu visibles, comme à Montbenoît.

<sup>1246</sup> Hurx 2018, p. 25.

<sup>1247</sup> Cf. p. 87.

ornements sculptés des épitaphes des seigneurs de Joux, de Parnette Mesnier, du siège abbatial, etc., ce qui signifie qu’il aurait été menuisier, sculpteur sur bois et sur pierre, une situation introduite en Espagne par les sculpteurs d’origine française<sup>1248</sup>. Il aurait dirigé une équipe complète le rendant globalement responsable de cette partie du travail.

Les deux maîtres principaux de Montbenoît viennent de milieux artistiques géographiquement et culturellement différents, l’Espagne et les Pays-Bas. Mais il n’est pas si évident qu’on pourrait le croire de distinguer les apports de chacun en raison des échanges artistiques intenses de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle entre ces deux aires culturelles. Par ailleurs, il est malaisé d’étudier la question du style chez Pieter Buyens en raison du mode de production de l’architecture des Pays-Bas. Enfin, il est clair que les apports des nombreux aides actifs sur le chantier complexifient davantage la question de ce qui revient à chacun.

La voûte du chœur de Montbenoît n’a aucun rapport avec celle de Brou (fig. 139), mais bien plutôt avec un mode de voûtement complexe à clefs pendantes courant sur les grands chantiers des anciens Pays-Bas au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1249</sup>. Les Keldermans et Domien de Waghmakere en ont fait un usage intensif : Rombout II Keldermans à Bergen-op-Zoom (NL, fig. 140), à la chapelle du Coudenberg ; de Waghmakere sur plusieurs de ses chantiers anversois, dont la cathédrale, Saint-Paul ou l’hôtel de Liere ; les deux ensembles à la chapelle de l’hôtel de ville de Gand<sup>1250</sup>. Le dessin de la voûte de Montbenoît se conforme aux modèles en vigueur, à ceci près qu’il est tourné de 90° : les losanges centraux de la voûte dirigent habituellement leurs pointes aiguës vers l’abside et la nef, mais ils les orientent ici vers les murs du chœur. Cette disposition inhabituelle s’explique peut-être par la largeur importante du chœur. La galerie extérieure qui longe le toit comporte des motifs de réseaux tout à fait habituels pour les anciens Pays-Bas. On retrouve certains d’entre eux par exemple à la façade de Saints-Pierre-et-Guidon d’Anderlecht (BE) par Matthijs III Keldermans et à Saint-André d’Anvers par de Waghmakere<sup>1251</sup>. Nous n’avons en revanche pas trouvé de comparaisons probantes pour les verrières du chœur avec leurs motifs centraux de soufflets outrepassés. Si ces dernières font preuve d’une certaine originalité, les autres éléments dus à Buyens se situent clairement dans le cadre de l’architecture brabançonne du début du siècle.

La chapelle de l’hôtel de Nassau à Malines est la comparaison la plus probante que l’on peut établir avec le chœur de Montbenoît (fig. 142-143), parallèle quelque peu limité par l’état de délabrement de la chapelle malinoise, par ses dimensions réduites et par les épaisses couches de badigeon qui masquent partiellement les modénatures. Les deux voûtes sont

---

<sup>1248</sup> Redondo Cantera 2011, p. 147-149.

<sup>1249</sup> Sur le gothique dans le duché de Brabant, cf. Buyle et alii 1997, p. 82-102 ; De Jonge *et alii* 2009 ; Hurx 2012.

<sup>1250</sup> Sur Rombout II Keldermans, cf. les contributions de Janse *et alii* 1987 ; Philipp 1989, p. 73-74 *et passim* ; Hurx 2012, p. 228-234 *et passim* ; Hurx 2017, p. 222-229.

<sup>1251</sup> Sur la tour de l’église Saints-Pierre-et-Guidon d’Anderlecht, pour laquelle le contrat est signé en 1517, cf. Hurx 2012, p. 57.

similaires, en réseau avec des clefs pendantes obliques. La modénature de la voûte malinoise est presque identique à celle de la voûte de la chapelle des Trois Rois ; quant à la taille des clefs, elle rappelle dans une certaine mesure seulement certains chapiteaux de la même chapelle doubiste. Dans les deux cas, les lancettes ont également des modénatures très similaires, avec un sommet trilobé et le lobe central surbaissé. On n’a malheureusement pas de données fiables sur le *hof van Nassau* malinois<sup>1252</sup>. Le corps de bâtiment principal pourrait dater de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, lorsqu’Engelbert II le rachète, mais la chapelle est de toute évidence une insertion plus tardive, entièrement maçonnée en pierre calcaire blanche, peut-être de Gobertange (environs de Bruxelles).

Le nombre de similitudes entre le chœur de l’abbaye et la chapelle de l’hôtel de Nassau de Malines laisse entendre que Buyens aurait déjà pu travailler pour cette famille, mais la proximité des modénatures ne doit pas obligatoirement être interprétée comme la preuve que le maître-d’œuvre est le même dans les deux cas, car la standardisation des formes architecturales aux Pays-Bas est très poussée<sup>1253</sup>. Ainsi, même s’il ne passa pas sa vie à Anvers, c’est avec certitude qu’il vécut dans le duché de Brabant, à proximité des grands centres d’art, de pouvoir et de culture que furent Malines, Bruxelles, Anvers et Louvain.

On pourrait même émettre l’hypothèse que le chœur serait constitué d’éléments déjà taillés et prêts à être assemblés sur place, comme cela se pratiquait pour le *handelsgotiek* des Pays-Bas<sup>1254</sup>. Toutefois, l’éloignement de Montbenoît par rapport au Brabant et au Hainaut, d’où venaient les pierres prêtes à être montées, rend ceci pratiquement impensable. Les pierres ont dû être taillées directement sur le chantier d’après les dessins de Buyens. Il dut participer lui-même également à la taille des pierres, sans doute pour les statues et les motifs architecturaux délicats, tels que les chapiteaux et les clefs de voûtes.

Dans le chœur, l’architecture est la seule partie pleinement gothique, tandis que le mobilier et la sculpture architecturale sont dessinés dans un style bien différent. C’est le cas des stalles, qui conservent toutefois une structure héritée du XV<sup>e</sup> siècle, avec les dais proéminents et la disposition traditionnelle des deux niveaux de sièges hauts et bas. Le chantier de construction des stalles implique plusieurs corps de métiers. Un patron général peut être réalisé par un imagier ; un menuisier, parfois appelé huchier, qui peut être un véritable entrepreneur, conduit ensuite l’essentiel du chantier avec son atelier ; il recrute alors souvent de la main d’œuvre à cet effet<sup>1255</sup>. Il est clair que plusieurs mains ont travaillé à la sculpture. Les marmousets, les accoudoirs et ce qui reste des appuie-mains ne laissent aucun doute sur le savoir-faire gothique des sculpteurs. Peut-être sont-ce d’ailleurs en partie les

---

<sup>1252</sup> Bouwen 1984, p. 37-39 ; Hof van Nassau, sur Agentschap Onroerend Erfgoed [en ligne] consulté le 15 décembre 2020.

<sup>1253</sup> Hurx 2012, p. 327-333.

<sup>1254</sup> *Ibidem*, p. 67-152.

<sup>1255</sup> Ce schéma est documenté pour plusieurs églises (dont la cathédrale d’Amiens par Daussy 2012) et des carrières individuelles ont pu être retracées (dont celle de Jan Borchman au début du XVI<sup>e</sup> siècle, par Theunissen 2017, p. 93-134 ; *ibidem*, p. 56-65 pour l’organisation du chantier dans le Brabant). Muller 2015b, p. 17-21 sur le chantier des stalles.

mêmes qui ont taillé les ornements adoptant les formes de la Renaissance. La nature et certaines caractéristiques espagnoles des ornements pourtant diffusés dans toute l’Europe permettent raisonnablement de les attribuer à Francesco de Toiria et à ses aides : l’abondance des ornements, qui couvrent toute la surface, les crêtes encadrées de pinacles couronnant les dais ou l’importance des portraits en médaillons<sup>1256</sup>. Ce dernier motif considéré comme français dans les royaumes de la péninsule y devient une sorte de topos de la sculpture sur bois<sup>1257</sup>. La comparaison la plus frappante que l’on peut faire concerne les stalles du monastère San Benito el Real de Valladolid, réalisées par Andrés de Nájera (actif de 1504 à 1533 environ), Felipe Vigarny († 1542) et d’autres<sup>1258</sup>. La structure générale y est la même : la scansion des dorsaux en forme de lunettes par des colonnes ou des pilastres, un ordre au traitement presque identique (très écrasé dans les deux cas avec la frise couverte d’ornements) et un dais plutôt massif. Les crêtes originales de Valladolid ont été remplacées par des blasons, mais des photographies anciennes montrent les originales, identiques à celles de Montbenoît pour plusieurs d’entre elles (fig. 144). Ces stalles, réalisées en 1525 et 1529, n’ont pas pu être connues de Toiria, mais il est clair que les deux ensembles se fondent sur des modèles communs, notamment les stalles de la cathédrale de Burgos (fig. 145), achevées vers 1512 par Nájera, Vigarny et Diego de Siloe (vers 1495-1563)<sup>1259</sup>. La plus grande différence est finalement la relative simplicité des stalles de Montbenoît, moins abondamment sculptées et ne comportant que très peu de sculptures non ornementales<sup>1260</sup>. Un autre motif associé à l’Espagne est celui des personnages dont les jambes disjointes sont terminées chacune par des feuillages (cat. n° 8/97). Nous avons retrouvé par ailleurs ce motif aux stalles de Saint-Étienne de Besançon, où l’activité de Francesco de Toiria est attestée (cat. n° 22/10 et 12)<sup>1261</sup>. Il est donc possible que Toiria, imagier et menuisier, ait à la fois projeté le dessin des stalles et ait activement participé à la sculpture, avec des aides locaux et espagnols.

Une différence stylistique est très clairement visible entre les stalles des chanoines et les trois stalles des officiants, d’un style plus homogène et aux figures plus énergiques. Il est fort probable qu’elles ont été réalisées après les 39 stalles des chanoines. Si on postule que la mort de Ferry Carondelet interrompit les travaux et que son frère et successeur sur le trône abbatial ne voulut pas consacrer de sommes importantes à leur poursuite, on pourrait imaginer qu’une équipe plus réduite conduite par Toiria les aurait réalisées entre 1528 et 1532<sup>1262</sup>. Les

---

<sup>1256</sup> Baudoin 1996, p. 349, avait déjà proposé cette attribution. Sur les débuts de la Renaissance en Espagne, cf. Checa Cremades 1983, p. 93-115 ; Marías 1983.

<sup>1257</sup> Munoz 2012, p. 173-176.

<sup>1258</sup> Andrés de Nájera, Guillén de Holanda, Juan de Valmaseda, Felipe Vigarny, Diego de Siloe et autres, stalles du monastère de San Benito el Real, vers 1525-1529, noyer, 550 cm (hauteur) x 12,2 m (longueur) de chaque côté, Valladolid, Museo nacional de Escultura, inv. 62 (Bolaños 2009, p. 100-105).

<sup>1259</sup> Ces stalles ont été sculptées entre 1505 et 1512 environ (Hernández Redondo 2000, p. 107 et suivantes).

<sup>1260</sup> Elles suivent en cela un mouvement général des stalles du XVI<sup>e</sup> siècle qui éliminent progressivement les scènes historiées et métaphoriques au profit des ornements (Muller 2015b, p. 208-209).

<sup>1261</sup> Cf. p. 87.

<sup>1262</sup> Par les archives de Brou en 1532 et celles de Montbenoît en 1533 (AMD, FA 1355, comptes de Montbenoît pour l’année 1533, fol. 117r. Cf annexe 4, n° 63).

comptes de Montbenoît, conservés à partir de 1533, mentionnent bien cet imagier, mais pas un quelconque travail aux stalles, signe qu'elles auraient déjà été achevées à cette date.

Les autres parties architecturées et sculptées du chœur posent un problème plus délicat d'attribution à l'un ou l'autre maître, voire à un troisième. On peut observer que les modèles de sculpture ornementale sont similaires pour les stalles et le siège abbatial, et les sculpteurs sont aussi peut-être les mêmes. Malgré un aspect plus plat et moins d'invention dans les motifs, la sculpture du lavabo et du jubé est également analogue. Il est malaisé au premier abord de déterminer qui a dessiné les colonnes-candélabres du siège abbatial, car ce motif connut un succès important dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle en Ligurie et en Lombardie, puis dans les royaumes espagnols par l'intermédiaire de Gênes et en France, en Normandie notamment<sup>1263</sup>. Aux Pays-Bas, elle n'apparaît que sporadiquement en architecture, contrairement aux arts graphiques, où elle est abondante<sup>1264</sup>.

Les relations artistiques entre l'Espagne et les Pays-Bas sont étudiées de longue date, d'abord dans une direction allant du Nord au Sud et plus récemment dans le sens inverse. Les chercheurs ont montré que les ornements remarquables de l'hôtel de ville de Gand ou de Brou devaient beaucoup à l'Espagne, et que l'introduction même, par Jean Mone, d'une Renaissance très classique aux Pays-Bas, avec la colonne ornée comme emblème, était également une importation espagnole<sup>1265</sup>. Par ailleurs, les arts graphiques contribuent à ces transferts artistiques de l'Italie vers l'Espagne puis vers les Pays-Bas, à l'image des péripéties du *codex Escorialensis* ou encore des fantastiques architectures de Gossart et de Van Orley dans le domaine de la peinture<sup>1266</sup>. Jusqu'à Amsterdam, on trouve l'écho de ces recherches dans un carnet de croquis conservé à Berlin, daté des années 1520-1535, qui entretient avec l'architecture de Montbenoît de troublantes similitudes<sup>1267</sup>.

La construction au siège abbatial de grandes colonnes-candélabres ne laisse pas d'interroger. Aucune filiation directe avec l'Italie ou la France ne peuvent être déterminées ici et il n'est pas certain que Pieter Buyens ait été suffisamment familiarisé avec l'art à l'antique pour les dessiner ou tout du moins pour les réaliser. En effet, à cette date, aucune colonne-candélabre connue n'avait été sculptée dans les Pays-Bas, à l'inverse de l'Espagne où les sculpteurs les multipliaient déjà<sup>1268</sup>. À ce titre, et contrairement à ce qui a toujours été écrit, la niche abbatiale entretient peu de relations avec le tombeau de Guillaume de Croÿ (1498-1521, archevêque de Tolède) de Jean Mone, dressé dans le monastère des Célestins de Heverlee

---

<sup>1263</sup> Guillaume 2003b pour la Normandie ; Spesso 2016 pour le passage du motif de Gênes à La Calahorra au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>1264</sup> De Jonge 2008b, p. 42-43.

<sup>1265</sup> Kavalier 2006 ; De Jonge 2011b ; Kavalier 2018.

<sup>1266</sup> Scaglia 2004 pour le *codex Escorialensis* ; Zerner 1988, p. 284-285 et Walters 2012 pour la circulation des feuilles imprimées ; Heringuez 2019, p. 131-141 pour la peinture.

<sup>1267</sup> Corneliz Anthonisz ou Jacob Cornelisz van Oostanen (attr.), Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 79 C 2a (Van Tuinen et Meuwissen 2014 ; Meuwissen 2017).

<sup>1268</sup> Sur la colonne-candélabre et sa signification symbolique en Espagne, cf. Freiberg 2014, p. 126-132.



(actuel quartier de Louvain, fig. 146)<sup>1269</sup>. Bien davantage, elle est comparable avec le tombeau de l’évêque Diego de Avellaneda († 1537) de Felipe Vigarny (fig. 147)<sup>1270</sup>. Une autre comparaison probante est le tombeau de Fadrique de Portugal († 1539) peut-être réalisé par Alonso de Covarrubias (1488-1570) vers 1522 dans la cathédrale de Sigüenza (fig. 148)<sup>1271</sup>. Par ailleurs, certains motifs identifiés comme typiquement espagnols figurent ici. Il s’agit en premier lieu de la multiplication inattendue des denticules sur le fronton cintré de la niche et des glyphes sur les bases des colonnes-candélabres (cat. n° 8/26)<sup>1272</sup>. Sachant que les motifs ornementaux sont similaires à ceux des stalles, nous proposons d’y voir également une contribution de Francesco de Toiria. Il pourrait en être de même pour le lavabo aux colonnes ornées, motif dont on vient de rappeler qu’il a été apporté aux Pays-Bas par Jean Mone depuis Barcelone. Par extension, on peut aussi attribuer à Toiria le dessin des épitaphes des seigneurs de Joux et de Parnette Mesnier.

Le jubé quant à lui dut bénéficier de l’intervention des deux maîtres. Les détails de la sculpture rappellent les ornements du lavabo et du siège abbatial, mais la structure et la bichromie relèvent bien plutôt du milieu artistique des anciens Pays-Bas. Si le contraste des pierres noires et blanches est associé généralement à l’art néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle, on trouve ses racines dès le XV<sup>e</sup>, comme le rappelle le contrat signé en 1473 par Andries et Anthonis Keldermans pour le jubé de l’église Sainte-Catherine de Malines, où des pierres d’Écaussinnes, d’Avesnes, d’Affligem et de Dilbeek créaient une polychromie bleu foncé, noir et blanc<sup>1273</sup>. Citons encore pour le début du XVI<sup>e</sup> siècle le jubé de Sankt Maria im Kapitol de Cologne (fig. 152)<sup>1274</sup>.

Nous ne pouvons pour l’instant déterminer l’identité des auteurs des quatre sculptures restantes, le relief du cavalier et le buste sortant de l’épitaphe des seigneurs de Joux, la *Pietà* et le saint Jérôme<sup>1275</sup>.

Il est clair que le saint anachorète et le buste en terre cuite ont le même auteur. Dans les deux cas, des boucles épaisses recouvrent tout le crâne, le visage émacié et très expressif arbore les mêmes traits aux joues puissamment modelées, au nez court, aquilin et pointu. Ces caractères physiques diffèrent de ceux de la *Pietà* et du cavalier : aux formes anguleuses des deux premières sculptures, répondent celles, rondes et pleines, sans aspérité ou presque, des

---

<sup>1269</sup> Jean Mone (attr.), tombeau du cardinal Guillaume de Croÿ, achevé en 1528-1529, marbre et albâtre, 7 x 5 m environ, Edingen, ancien couvent des Capucins (à l’origine à Heverlee, monastère des Célestins), inv. KIK 10019224. Cf. surtout Hensler 1923, p. 95-103 ; Valvekens 1980 (pour l’attribution, p. 132-133) ; Derez et Verbrugge 2005, p. 65-68 ; De Jonge 2005a, p. 126-129 ; Kavalier 2018, *passim*.

<sup>1270</sup> Felipe Vigarny, tombeau de l’évêque Diego de Avellaneda, vers 1536-1542, marbre, albâtre et jaspe, 786 x 385 x 174 cm, Valladolid, Museo nacional de Escultura, inv. 268 (Bolaños 2009, p. 122-123).

<sup>1271</sup> Alonso de Covarrubias (attr. non unanime), tombeau de Fadrique de Portugal, vers 1522-1524, Sigüenza, cathédrale Notre-Dame (Muñoz Parraga 1987 ; Muñoz Jiménez 1994, p. 153-154).

<sup>1272</sup> Pauwels 2002, p. 17-26 (en particulier p. 25) ; Heringuez 2019, p. 138-139.

<sup>1273</sup> Philipp 1989, p. 76-77.

<sup>1274</sup> Cf. p. 267.

<sup>1275</sup> Baudoin 1996, p. 335-336 n’hésite pas à attribuer la *Pietà* à Juan de Juni (1506-1577), qui aurait été selon lui originaire de Jougue (FR-39). Nous ne retenons pas cette hypothèse.

deux groupes. Pour autant qu'il soit possible de les comparer, les deux visages carrés du chevalier et de la Vierge, les cheveux du Christ et la crinière du cheval, paraissent sortis de la même main. Les deux groupes de la Pietà et du cavalier ont peut-être été réalisés par Francesco de Toiria. Cela n'est qu'une hypothèse, nos connaissances sur la sculpture espagnole ne permettant pas de lui attribuer formellement ces œuvres. Les formes joufflues des visages et les mâchoires carrées se retrouvent dans les statues d'autres artistes de la péninsule, telles les allégories féminines du tombeau de l'évêque Avellaneda. Par ailleurs, le motif de la Vierge portant le corps de son fils sur un genou, l'autre en terre, est plutôt inusité. Les meilleures comparaisons que l'on peut faire sont des sculptures espagnoles : une *Pietà* aux stalles de San Benito el Real de Valladolid (fig. 149) et une au tombeau de Juan de Padilla par Gil de Siloe ou le jeune Vigarny (fig. 150)<sup>1276</sup>. Si ces groupes reviennent à Toiria, il serait tentant d'attribuer le buste et le saint Jérôme à Buyens. La tête placée face au chœur, non loin de la signature et dans le même esprit, peut faire penser qu'il s'agirait d'un autoportrait, à l'instar de ceux d'Anton Pilgram à la cathédrale de Vienne, d'Adam Kraft à Sankt Lorenz de Nuremberg ou de Hans Hammer à la cathédrale de Strasbourg, entre autres<sup>1277</sup>. La sculpture en terre cuite était déjà forcément connue dans les anciens Pays-Bas à l'époque de Buyens, qui aurait pu s'initier à cet art<sup>1278</sup>. Mais comme nous l'avons déjà souligné, l'insertion maladroite de ce buste sous l'épithaphe laisse perplexe quant aux intentions du sculpteur et à l'emplacement primitif de ce petit portrait. Par ailleurs, aucun parallèle concluant ne peut être établi entre ces sculptures et celles des tombeaux de Dole et de Besançon.

Au contraire, ne pourraient-elles pas être d'Antoine Lagniaz ? En effet, la physionomie du lion de Jérôme se rapproche assez de celle des lions sur la clef de voûte de la chapelle ferrée : ils ont tous une face aplatie et presque humaine, une bouche largement fendue en deux et remontant en pointe vers le nez, de petites oreilles rondes d'ourson, de grosses boucles sur la tête et surtout des pattes aux très longs doigts rangés posément sous la tête. Si la sculpture décorative de Lagniaz ou de ses assistants reste bien rudimentaire, on sait que le maître exerça aussi avec succès dans la sculpture monumentale, puisqu'il réalisa la sculpture du banneret placée au sommet du pilori de la fontaine de la grande place d'Orbe (beaucoup plus tardive, 1543-1545)<sup>1279</sup>. La pose classique du soldat, ses proportions canoniques ne démeritent pas par rapport au saint Jérôme.

Toutefois, ne tentons pas d'attribuer à tort et à travers ces sculptures présentes sur un chantier où peu d'œuvres survivent, qui plus est d'artistes mal connus. Il se pourrait aussi qu'un sculpteur plus expérimenté ait été appelé par Carondelet spécialement pour les grandes figures.

---

<sup>1276</sup> Gil de Siloe et Felipe Vigarny [?], tombeau de Juan de Padilla, vers 1500, marbre et albâtre, Burgos, Museo de Burgos.

<sup>1277</sup> Kavalier 2012, p. 89, 92-93, 174-178. Signalons aussi pour les Pays-Bas la prudente proposition de Laurence Ciavaldini Rivière de reconnaître Van Boghem au retable des Sept Joies de la Vierge à Brou (Ciavaldini Rivière 2014, p. 248). La bibliographie répète que le buste de terre cuite de Montbenoît représenterait Ferry Carondelet contemplant son œuvre, mais nous ne retenons pas cette hypothèse (Baudoïn 1996, p. 101).

<sup>1278</sup> Cf. chapitre 6.

<sup>1279</sup> Grandjean 2015, p. 314. Nous n'avons pas trouvé de plus amples informations sur cette sculpture.

Les données que nous avons apportées permettent d’identifier les réseaux des deux maîtres et éventuellement des lieux qui les auraient déjà vus travailler avant Montbenoît.

Buyens est dit d’Anvers, ce qui ne signifie pas qu’il en était natif ni qu’il y habitait. Peut-être était-ce simplement le lieu de son dernier chantier d’importance qui l’avait retenu jusqu’à peu et avait contribué à sa renommée. Dans la ville scaldienne, des chantiers d’ampleur s’activent, dirigés pour plusieurs d’entre eux par le *werkmeester* Domien de Wagemakere qui achève la tour nord de la cathédrale Notre-Dame en 1518 et dirige la construction des églises Saint-André, Saint-Jacques et Saint-Paul, de l’hôtel de Liere et de la chapelle Notre-Dame de la Grâce, détruite au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1280</sup>. Bien que l’on n’en sache rien, il est possible que Buyens ait travaillé sur l’un des chantiers qui mettaient la ville en effervescence. Mais il devait aussi et plus sûrement travailler à Malines, dans l’entourage de Marguerite d’Autriche, ce qui l’aurait rendu plus immédiatement connu de Gorrevod, Montecuto et des autres commis à la surveillance des travaux de Brou. Buyens travaille ensuite à Montbenoît et certainement, comme on l’a vu au chapitre précédent, à Besançon – sur une période couvrant 1523 à 1528 environ.

Puis il est cité à Brou en 1531<sup>1281</sup>. Ensuite, il a pu participer aux décors de l’entrée de la reine Éléonore et du dauphin à Lyon le 27 mai 1533<sup>1282</sup>. Plus encore que celles montées au début du XVI<sup>e</sup> siècle, cette entrée produisit une débauche de scènes, décors et allégories tirés de l’Antiquité<sup>1283</sup>. Un certain « *pierre buyans ymaiger* » travailla pour cette cérémonie au couvent des Cordeliers<sup>1284</sup>. Il s’agit peut-être du même homme que « *Pierre de Brusselles* », peintre cité quelques pages plus loin<sup>1285</sup>. Il réalisa des travaux sous la conduite d’un « *ymaigier* » florentin, Salvatore Salvatori, qui fut payé 40 livres pour avoir vaqué pendant trois semaines à la réalisation des échafauds et mystères de l’entrée<sup>1286</sup>. Contrairement à bien d’autres peintres néerlandais, très nombreux à Lyon, Buyens n’a pas dû résider dans la ville car son nom n’apparaît pas dans les nommées, c’est-à-dire les impositions, entre 1528 et 1545<sup>1287</sup>. Il n’y aurait alors réalisé qu’un court passage, s’il s’agit bien de lui.

Ayant été familiarisé avec l’art de la péninsule par le Florentin Salvatori, Buyens aurait pu parfaire ses connaissances par un voyage à Rome entre 1531 et 1533 ou 1533 et 1540, Lyon étant une des étapes du chemin entre le Nord et l’Italie. De nombreux sculpteurs

---

<sup>1280</sup> Génard 1870 ; Cauwenberghs 1889, p. 604-613 ; Philipp 1989, p. 72-73 et *passim*.

<sup>1281</sup> Cf. p. 254.

<sup>1282</sup> Relevé par Audin et Vial 1918, t. 1, p. 139. Sur cette entrée, cf. Du Plaix 1533\* ; Lyon 2015, p. 143. Sur les entrées à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle, cf. Lévy 2017, p. 157-185.

<sup>1283</sup> Du Plaix 1533\*, n. p. On relève notamment un obélisque, une reconstitution de l’autel des Trois Gaules et deux arcs de triomphe, l’un à la porte de Bourgogne « *a grans piliers dartificieuse massonerie, conioinctz & arcuez a lantique avec corniches & deliniatures subtilement entaillees* » et l’autre à la cathédrale Saint-Jean « *richement painct dor & dazur, a grand demy rond, & haultes & magnifiques corniches enrichies de plusieurs feuillaiges, mignonnement compassez & entrelassez* ».

<sup>1284</sup> AML, CC 840, fol. 14r (pour avoir travaillé sept jours en mai 1533, 3 livres 10 sols). Cité à l’origine dans Audin et Vial 1918, vol. 1, p. 139.

<sup>1285</sup> AML, CC 840, fol. 15r (payé 36 sols pour six jours).

<sup>1286</sup> AML, CC 273, fol. 28r (7 juin 1533) ; CC 838, fol. 19r et 20r (5 juin 1533).

<sup>1287</sup> AML, CC 24-25, 37-41, 58. Sur les peintres étrangers à Lyon, cf. Lévy 2015.

néerlandais sont connus à Rome dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, dont il pourrait avoir fait partie<sup>1288</sup>.

Quoi qu’il en soit, Buyens retourne aux Pays-Bas dans ces intervalles et revient peut-être périodiquement en Franche-Comté. En effet, un retable polinois daté de 1534 entretient de fortes parentés avec le tombeau de Ferry Carondelet et avec l’art de Guyot de Beaugrant, au point que l’on peut raisonnablement l’attribuer à Buyens (fig. 151)<sup>1289</sup>. La dernière trace de lui connue à ce jour est celle des tombeaux commandés par Jean Carondelet, dont le contrat est signé en avril 1540 n. s.<sup>1290</sup>. Peut-être que Buyens trouva en Franche-Comté une clientèle intéressante, après y avoir été conduit par Ferry Carondelet. Il aurait alors régulièrement transité depuis les Pays-Bas, avec peut-être une incursion en Italie.

À part le fait qu’il était espagnol, on ne sait pour l’instant rien de Toiria. Baudoin a supposé que sa ville d’origine pouvait être Torija (ES, province de Guadalajara)<sup>1291</sup>. Mais ce nom évoque également Torrijos (ES, province de Tolède), d’où est originaire Alonso de Covarrubias que nous avons évoqué plus haut<sup>1292</sup>. La proximité des stalles et des ornements architecturaux de Montbenoît avec des œuvres de ce maître ayant œuvré à Tolède et Sigüenza laissent penser que Toiria était bien originaire de Castille et qu’il a pu parfaire son style avec ce maître ou d’autres, comme Enrique Egas.

D’où qu’il vienne, il est fort probable qu’il travailla au moins un temps dans le Brabant pour être connu de commanditaires tels que Ferry Carondelet, mais il n’œuvra pas plus à Brou que Buyens. Ethan M. Kavalier a récemment proposé de voir dans le départ de Mone pour les Pays-Bas, vers 1521, une sorte de conquête artistique de l’archiduc Charles sur le royaume dont il venait de prendre possession<sup>1293</sup>. Or, le chantier de l’abbaye doubiste a lieu exactement dans les mêmes années 1520-1525. Il est surprenant au premier abord de penser qu’un artiste espagnol monte aux Pays-Bas, sachant que c’était plutôt l’inverse qui se produisait, les salaires étant élevés en Castille, les chantiers importants et la main-d’œuvre moins denses que dans le Nord<sup>1294</sup>. Mais il est clair que Toiria maîtrisait parfaitement le style à l’antique, si nos attributions sont justes, et cela justifia pleinement, comme on l’a proposé plus haut, qu’il ait été conduit aux Pays-Bas par Jean Carondelet<sup>1295</sup>. Par ailleurs, la présence de la cour aux Pays-Bas attirait de nombreux étrangers, dont des Espagnols<sup>1296</sup>.

---

<sup>1288</sup> Sur les artistes nordiques en Italie et notamment à Rome, cf. Rome et Bruxelles 1995 ; Dacos 1997a ; Dacos 2004. Cf. également Scholten et Woodall 2014 ; De Koomen 2014.

<sup>1289</sup> *Retable de la Vierge*, 1534, albâtre, Poligny, Mouthier-le-Vieillard (Gauthier 1898, p. 260-261). Nous espérons approfondir prochainement l’étude de ce retable.

<sup>1290</sup> Cf. p. 284.

<sup>1291</sup> Baudoin 1996, p. 349.

<sup>1292</sup> Marías 1983, p. 195. Dans son ouvrage monumental en quatre tomes sur la Renaissance à Tolède, Fernando Marías n’évoque malheureusement pas Francesco de Toiria.

<sup>1293</sup> Kavalier 2018.

<sup>1294</sup> Rodríguez Bote 2017, § 18-21.

<sup>1295</sup> Cf. p. 70.

<sup>1296</sup> Fagel 2018.

Par la suite, Toiria travaille à Besançon, encore une fois pour Ferry Carondelet. Il paraît s’installer dans cette ville, puisqu’il est encore cité dans les archives du chapitre cathédral en 1545 pour la confection des stalles commandées par Jean Carondelet<sup>1297</sup>.

Les travaux dus à Pieter Buyens et à Francisco de Toiria se placent tout à fait dans le cadre du « Gothique de la Renaissance » et de l’art de la Première Renaissance dans les pays du Nord. Les interactions entre les deux styles ont été étudiées sous l’angle artistique depuis les années 2000<sup>1298</sup>. L’art gothique flamboyant de cette période fait montre d’une profonde originalité et se situe à un moment de changements dans les techniques de construction<sup>1299</sup>. La pratique du métier de maître-maçon a déjà profondément évolué au xv<sup>e</sup> siècle. L’existence du marché de la construction, progressivement dégagé des corporations, et l’importance des riches commanditaires n’allaient pas tarder à voir l’entrée en scène de l’architecte<sup>1300</sup>. Le discours rhétorique exhaussant l’architecte dans son statut de maître et d’artiste indépendant allait entériner le processus à la Renaissance<sup>1301</sup>. À tous ces titres, le Gothique flamboyant fait partie intégrante de la culture de la Renaissance nordique. Le chœur de Montbenoît met en scène la conjonction des deux styles et apporte une nouvelle pierre à notre connaissance de l’art et de l’architecture de cette période dans les anciens Pays-Bas. Il se montre novateur dans la mesure où ses travaux s’achèvent alors que sont lancés les premiers grands chantiers de la Renaissance aux Pays-Bas, au moins dans le domaine religieux.

Exactement au moment de la construction du chœur de l’abbaye, le monastère de Heverlee est fondé par Guillaume de Croÿ en 1521. Les travaux sont promptement achevés en 1526 sous la houlette de sa veuve, Marie de Hamal. L’église, construite par Rombout II Keldermans, était d’architecture flamboyante et devait disposer des mêmes clefs pendantes que dans d’autres de ses réalisations. Le mobilier, dont les tombeaux, l’autel et le jubé, a été sculpté très vraisemblablement par Jean Mone et dans les formes de la Renaissance<sup>1302</sup>. Il est clair que Ferry Carondelet devait connaître cette fondation prestigieuse semblable dans ses intentions à celle de Brou et aux siennes propres. On peut écrire à ce titre que Montbenoît est un petit Heverlee – qu’on a eu la chance de conserver – et, avec ce monastère des Célestins, la seule fondation de cette période illustrant si bien dans le Cercle de Bourgogne le Gothique de la Renaissance et la première Renaissance réunis. Le chœur de Montbenoît est probablement le premier des anciens Pays-Bas à disposer d’une voûte entièrement réticulée, brisant la structure des travées et unifiant le chœur en un espace homogène, car si ce type de voûtement fait son apparition dans le Nord dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle, il reste réservé à des chapelles latérales, comme celles de la nef de la cathédrale de Malines, commencées en 1498-1502, ou

---

<sup>1297</sup> Cf. sous-chapitre 3.3.

<sup>1298</sup> Esquieu 2003 ; Paris 2010 ; Chatenet 2011 ; Allart et Joly 2016 ; Heringuez 2019.

<sup>1299</sup> Salamagne 2003 ; Hurx 2012 ; Kavalier 2012. Cf. Hörsch 1994 ; Burk 2007 ; Gelfand 2007 entre autres sur Brou.

<sup>1300</sup> Hurx 2012, p. 33-65 ; Hurx 2017.

<sup>1301</sup> De Jonge 2010a ; De Jonge 2011a ; De Jonge 2014b.

<sup>1302</sup> De Jonge 2005a, p. 126-129.

à des espace privés, même de grande envergure<sup>1303</sup>. Quant aux stalles de 1525-1527, elles sont aussi sans doute les premières conservées de la Renaissance de cette vaste aire géographique, avant celles, plus tardives, de Dordrecht (NL, vers 1540). Rappelons qu’en 1520, Philippe de Bourgogne avait voulu élever de nouvelles stalles sur des dessins de Gossart dans la cathédrale d’Utrecht mais que son projet avorta en raison de l’insuffisance des connaissances des menuisiers<sup>1304</sup>. Le lavabo et la niche abbatiale sont antérieurs eux aussi de quelques années aux principales réalisations des débuts de la Renaissance nordique : la tombe d’Isabelle d’Autriche à Saint-Pierre de Gand (1526-1528), la cheminée du Franc de Bruges (à partir de 1528), l’hôtel de Transsylvanus à Bruxelles (à partir de 1529), la maison du Saumon à Malines par Willem van Werchtere (à partir de 1530), le pavillon de Mons (1531), le palais d’Érard de la Marck à Liège (à partir de 1528) et le portail de son hôtel anversois retrouvé à l’église Saint-Jacques (vers 1530-1535)<sup>1305</sup>. En construction monumentale, seule la maison du chanoine Willem Heda à Anvers (1520-1522) est plus ancienne<sup>1306</sup>. Aux Pays-Bas, nulle colonne-candélabre monumentale ne paraît avoir été élevée entre 1515 (à la Joyeuse entrée de l’archiduc Charles à Bruges) et les années 1530 (au palais épiscopal de Liège) et ont connu le succès essentiellement dans les arts graphiques<sup>1307</sup>. Même les colonnes à fûts ornés du lavabo précèdent de peu le tombeau de Guillaume de Croÿ à Heverlee achevé vers 1528-1529<sup>1308</sup>.

On peut interpréter les formes de Montbenoît comme l’aboutissement des premières constructions de la Renaissance des Pays-Bas, réalisées par des artistes qui n’avaient pas été personnellement en contact en Italie avec l’art à l’antique<sup>1309</sup>. Cette Renaissance médiatisée diffère totalement des canons ultérieurs de Mone, de Coecke ou de Du Broeucq. Cette première phase de l’art à l’antique se situe dans la continuité de l’art gothique flamboyant, en cela que c’est le nombre, la richesse et la diversité des ornements qui contribuent à créer un chef-d’œuvre. Remy Du Puys, dans la relation de l’entrée brugeoise de 1515, évoque les productions « *moult artificiellement composez* » ou « *richement et tresartificiellement eslever* »<sup>1310</sup>. L’usage de cet art dense est considéré par Kavalier comme un marqueur identitaire des nobles appartenant au cercle de la cour<sup>1311</sup>. Qui pénétrait dans le chœur de

---

<sup>1303</sup> Coomans 2011, p. 71 (et Bouwen 1984, p. 435 sur la datation des chapelles de la cathédrale malinoise). Il est toutefois évident que le voûtement d’un large espace de cette manière n’était qu’une question de temps et le chœur de Montbenoît ne fait qu’anticiper de plus amples constructions, comme la chapelle du Coudenberg de Bruxelles, commencée en 1522 et achevée en 1538 (Saintenoy 1934, p. 235-256 ; Heymans 2014, p. 107-114) ou le chœur de Saint-Jacques de Liège, achevé vers 1525 (Hoffsummer *et alii* 2016).

<sup>1304</sup> Mensger 2002, p. 87.

<sup>1305</sup> Sur le tombeau d’Isabelle d’Autriche, cf. Driessche 1990 et Ainsworth 2010a, p. 395-398 ; sur le Franc, cf. Kavalier 2017c ; sur l’hôtel de Transsylvanus, cf. De Jonge 1997 ; sur la maison du Saumon, cf. Grieten 2018 ; sur le pavillon de Mons, cf. *Corpus vitrearum* 2000, p. 38 et Mons 2005, p. 45-46 ; sur le palais d’Érard de la Marck, cf. entre autres Grieten 2012 et Grieten et De Jonge 2019 ; sur le portail, cf. Grieten et De Jonge 2014. Cf. aussi De Jonge 2007 p. 21-40. Nous ne citons ici que les réalisations majeures.

<sup>1306</sup> De Jonge 2007, p. 29 ; Langendonck 2002.

<sup>1307</sup> Sur l’entrée de Charles à Bruges, cf. les nombreuses illustrations du ms. 2591 de l’Österreichische Nationalbibliothek de Vienne (Malines 2005, n° 17). Pour les colonnes-balustres, cf. De Jonge 2008b.

<sup>1308</sup> Cf. p. 260.

<sup>1309</sup> Walters 2012 sur la diffusion des formes renaissantes par les feuilles volantes imprimées.

<sup>1310</sup> Du Puys 1515\*, expressions relevées par De Jonge 2011a, p. 206 et note 61.

<sup>1311</sup> Kavalier 2006, p. 119.

Montbenoît était frappé par la diversité étudiée des formes des supports : fûts tronconiques lisses de pierre noire dans le jubé, colonnes-candélabres à la niche abbatiale, colonnes à fûts ornés au lavabo, pilastres sculptés de chutes d’ornements aux stalles et sur l’épitaque des seigneurs de Joux. Les colonnes tronconiques du jubé (cat. n° 8/71), dont l’aspect frappe au premier abord, peuvent être interprétées au sein de cette diversité des formes<sup>1312</sup>. Elle ordonne dans une certaine mesure l’importance des espaces : plus les supports sont en relief et ornés, plus ce qu’elles ornent est important<sup>1313</sup>. L’intervention de Carondelet dans le choix des colonnes est probable car il se serait alors réservé les mieux ornées pour sa niche. Les ordres employés à l’abbaye n’ont pas de rapport avec l’architecture réglée de Serlio, mais évitent au maximum les hybridations avec l’art gothique. Au contraire, on voit encore à la cheminée du Franc de Bruges des bases prismatiques typiquement flamboyantes au-dessus desquelles s’élèvent les colonnes de la Renaissance<sup>1314</sup>. Au reste, c’est peut-être dans la peinture que se trouvaient les exemples les plus aboutis d’architecture antique dans les anciens Pays-Bas<sup>1315</sup>. Il reste toutefois délicat de comparer l’architecture à l’antique de Montbenoît à celle des Pays-Bas si, comme nous l’avons proposé, son auteur était un Espagnol.

Mais on peut proposer à l’inverse de nouvelles pistes de compréhension de l’architecture des anciens Pays-Bas en considérant celle de Montbenoît. On a proposé ci-dessus l’hypothèse que Francesco de Toiria aurait été présent à Malines avant de venir travailler dans le comté de Bourgogne, voire qu’il aurait suivi Charles Quint ou Jean Carondelet dans le Brabant au début des années 1520<sup>1316</sup>. Cela signifie que ce maître espagnol aurait travaillé aux Pays-Bas pendant quelques années, deux ou trois ans au minimum. Il ne devait pas être le seul et assurément plusieurs maîtres ont importé de nouvelles formes en Flandre et dans le Brabant. À ce titre, l’un des parallèles le plus évident que l’on peut établir avec les colonnes-candélabres de Montbenoît est le jubé de l’église Sainte-Marie-au-Capitole de Cologne (fig. 152). Cette importante construction a été commandée à un atelier anonyme de la ville de Malines et a été acheminée démontée à Cologne en 1523, avec un début de construction remontant à 1517<sup>1317</sup>. Les niches nous intéressent particulièrement. Elles comportent une coquille comme au lavabo de Montbenoît et les colonnes-candélabres sont très proches de celles de la niche abbatiale jusque dans le détail des chapiteaux fortement

---

<sup>1312</sup> Elles rappellent aussi les colonnes de la façade du Greffe civil (ou Franc) de Bruges, dessinées par Jean Wallot en 1534-1537 (Wittevrongel 1973). Peut-être que ces colonnes très larges à la base mésinterprétaient les colonnes antiques qui s’effilaient au tiers de leur hauteur.

<sup>1313</sup> Freigang 2003 (p. 74 surtout) sur la hiérarchisation des espaces au chœur de Brou.

<sup>1314</sup> Lancelot Blondeel, Andrieu Nonnon, Guyot de Beugrant et autres, cheminée du Franc de Bruges, 1528-1531, bois, albâtre et marbre noir, 576 x 1044 cm, Bruges, Franc, Vierschaar (Clemen 1923 ; Duverger *et alii* 1953, p. 37-38 ; Bruges 1998, p. 173 (avec références bibliographiques) et 294 ; Lipińska 2015, p. 67-68 ; Kavalier 2017c). Sur les colonnes de la cheminée, cf. De Jonge 2008b, p. 45-46. Cf. fig. 192 a.

<sup>1315</sup> Kavalier 2010 ; Heringuez 2019.

<sup>1316</sup> Cf. p. 70.

<sup>1317</sup> Anonyme, jubé, 1517-1523, granite et calcaire, Cologne, église Sankt Maria im Kapitol (Steppe 1952, p. 199-213 (bibliographie ancienne p. 201, note 6) ; Mühlens-Matthes 1986 ; Kavalier 2010, p. 32 ; Lipińska 2015, p. 97-98).

incurvés et placés non de face, mais pointe en avant. Ce ne sont pas des chapiteaux corinthiens classiques, mais des corbeilles remplies d’un seul niveau d’acanthé. Par ailleurs, l’*horror vacui* remplissant ces niches rappelle d’assez près la sculpture espagnole contemporaine, avec les riches motifs ornementaux ajourés placés sous les arcs. Il est plausible que des artistes ibériques y aient mis la main, étant donné que ce jubé a été réalisé juste après le retour de Charles Quint de la péninsule et que des artistes qui en venaient l’accompagnaient. Peut-être Francesco de Toiria ou des artistes proches de lui ont pu participer à sa conception. Ajoutons pour finir que la parenté qu’entretiennent ces colonnes avec les arts graphiques néerlandais contemporains est évidente<sup>1318</sup>. Il y a là tout un jeu d’interactions d’artistes de cultures différentes exerçant dans plusieurs arts et il reste pour l’instant difficile de comprendre exactement en quels sens et avec quelle intensité ces échanges ont eu lieu. Si la contribution majeure des Pays-Bas en Espagne a bien été étudiée, l’inverse ne fait que commencer<sup>1319</sup>.

### 8.3. UN LIEU D’AUTOCÉLÉBRATION

Les amples constructions de Ferry Carondelet doivent être interrogées sous l’angle de leurs usages, puisqu’elles se situent tant dans l’espace des paroissiens que des chanoines. S’il est probable que l’abbé changea de projets en cours de route, ses ambitions étaient multiples. On peut analyser l’espace du chœur et des chapelles comme un lieu qu’il dévoua à la célébration de sa mémoire d’homme, d’abbé et d’humaniste<sup>1320</sup>.

Dès 1520 environ, Ferry Carondelet fait reconstruire l’ensemble du chœur avec la sacristie et les chapelles attenantes. Il fait appel pour cela à un maître local et de qualité, peut-être Lagniaz, représentant d’un style architectural seigneurial. Ce dernier engage des travaux dans les parties paroissiale et canoniale. En effet, les fidèles avaient accès à la chapelle des Trois Rois et à la chapelle ferrée, comme le rappelle l’épigraphie de la console datée de 1523. Dans cette chapelle, l’iconographie de la *Pietà* est assez attendue et rappelle de nombreux autres exemples, notamment en France<sup>1321</sup>. Carondelet désirait s’attirer la faveur et la prière des fidèles pour délivrer son âme du Purgatoire. Si l’autel de la chapelle ferrée est probablement toujours à la même place, bien qu’il s’agisse actuellement d’une œuvre rocaille,

---

<sup>1318</sup> Jan Gossart, projet de tombeau (peut-être pour Isabelle d’Autriche), fin des années 1520 [?], dessin à la plume et lavis, 27,4 x 47 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. kdz 4646 (Ainsworth 2010a, p. 395-398 ; Kik 2014a, p. 74). Bernard van Orley, *La Vierge à l’Enfant adorée par saint Martin et d’autres saints*, vers 1510-1515, huile sur bois, 69,7 x 75,7 cm, collection particulière (Bruxelles 2019, p. 84-85). Dirck Vellert, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1526, burin, 17 x 12,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, inv. 1986.1000 (Ainsworth 2010a, p. 24).

<sup>1319</sup> Une possible « influence » espagnole sur ce jubé est rappelée, en même temps que combattue, par Steppe 1952, p. 211-212.

<sup>1320</sup> Sur la mémoire dans les terres bourguignonnes, cf. Margue 2012.

<sup>1321</sup> Par exemple la *Pietà* de la chapelle castrale de Biron (Noblet 2009, p. 46).



celle de la console est moins certaine. Mais s’il s’agit de son emplacement d’origine, alors sa disposition ne serait pas sans rappeler celle des grands diptyques qui, ouverts, placent le donateur peint parmi l’assistance priante, perpendiculairement à la scène sainte<sup>1322</sup>.

L’escalier à l’entrée de l’église montre que d’autres travaux étaient lancés. Celui-ci porte des armes qui datent bien de la phase n° 2. Donc, après 1522, Ferry Carondelet a réalisé des aménagements au logis abbatial, dont on ne voit aujourd’hui plus de trace sûre. Il est logique qu’il se soit aménagé un espace de vie confortable, qui aurait compris une bibliothèque pour ses livres, de quoi mettre en sécurité ses meubles, tapisseries et bijoux, en vue de son installation définitive à l’abbaye. Il choisit aussi de faire descendre l’escalier, certes directement dans l’église mais, ce qui est plus surprenant, dans l’espace paroissial à l’entrée de la nef. Ne disposait-il pas d’un accès direct dans le chœur ? Parcourait-il la longueur de l’église pour aller s’installer dans sa stalle ? Pour curieux que cela paraisse, nous n’avons pas d’autre hypothèse pour l’instant. L’hagioscope de la chapelle ferrée, percé lorsque l’on construisit le jubé, suggère que l’abbé devait disposer y d’un accès direct : pour aller de cette porte à l’hagioscope, il est improbable qu’il ait dû traverser l’église tout en long et entrer dans le chœur sous le jubé pour emprunter l’escalier. Peut-être utilisait-il un accès extérieur situé au premier étage de la galerie nord du cloître joignant son logis à la galerie du jubé, comme c’était le cas aux monastères de Brou ou de Baume-les-Messieurs (FR-39)<sup>1323</sup>.

Pourquoi avoir changé de maîtres entre les phases n° 1 et 2 ? La piètre qualité de la sculpture décorative put exaspérer l’abbé qui avait peut-être également d’autres ambitions autour de 1522. Comme on l’a annoncé ci-dessus, Ferry pensa sans doute à se faire enterrer à Montbenoît et c’est cette décision qui dut lancer des travaux de plus haut niveau, auxquels il consacra des sommes conséquentes, pour partie l’épargne de ses prédécesseurs<sup>1324</sup>.

Ce qui peut le faire penser, c’est la niche de l’abbé dans le chœur. Celle-ci, très imposante et architecturalement inscrite dans le mur, est bien plus grande que la stalle que l’on attendrait, une stalle de chanoine un peu plus large et plus décorée. Cette niche est un véritable enfeu et ce qu’on s’attend à voir dessous, c’est un tombeau<sup>1325</sup>. La place de ce dernier, près de l’autel, au bout des stalles, serait tout à fait habituelle. Pensons seulement aux tombeaux de Brou, commandés par Marguerite d’Autriche, qui respectent cette disposition

---

<sup>1322</sup> Ce dispositif rappellerait les diptyques figurant les donateurs perpendiculairement au panneau principal, comme s’ils étaient mêlés à la foule (Van der Velden 2006).

<sup>1323</sup> Si elle avait fini ses jours à Brou, Marguerite d’Autriche aurait pu rejoindre son oratoire depuis ses appartements par la galerie supérieure du cloître et le jubé. Pour Baume-les-Messieurs, cf. Le Brech 2021, vol. 1, p. 323-324. L’un des plans de l’abbaye de Montbenoît, conservé sous la cote ADD, 69 H 25, montre que tout ou partie des galeries du cloître étaient occupées par un étage au XVIII<sup>e</sup> siècle, possible pérennisation d’un état antérieur. Pour l’inhumation à Montbenoît, cf. p. 222 et suivante.

<sup>1324</sup> ADD, 69 H 2, p. 50 : « [Carondelet] pecunias ab abbate relictas expendererum per in chori cum exedris inibi existentibus structuram insumpsit » (« [Carondelet] employa les sommes laissées par le précédent abbé à l’aménagement du chœur avec les sièges qui existent. »).

<sup>1325</sup> C’est d’ailleurs l’erreur que commet le rédacteur du manuscrit BMB, coll. Dunand, ms. 32, fol. 38v (annexe 4, n° 73).

(fig. 153)<sup>1326</sup>. Par ailleurs, l’arc ouvert comme un arc de triomphe sur deux colonnes rappelle la forme conseillée par Diego de Sagredo pour les tombeaux, d’évêques notamment (fig. 154)<sup>1327</sup>. Son petit opuscule a paru en 1526, l’année de la fin des travaux de Montbenoît. Cette coïncidence montre que ce type de forme connaissait une certaine faveur à ce moment-là. Si l’enfeu pour les abbés avait vraiment été le lieu de sépulture de Carondelet, cela aurait expliqué aussi qu’il soit surmonté de ses armes dans le *clipeus* sommital, entouré des deux anges. Celles-ci se trouvent certes disposées partout dans l’abbaye, mais leur proéminence aurait trouvé là une justification particulière. Enfin, l’iconographie développée dans le chœur aurait été adaptée à une destination funéraire. L’intérieur de la niche figurait Ferry Carondelet assis en prière derrière un prie-Dieu, présenté à la Vierge par les saints Jean-Baptiste et Augustin<sup>1328</sup>. Comme on l’a vu ci-dessus, cette iconographie était adaptée à des monuments funéraires<sup>1329</sup>. Les vitraux quant à eux figuraient la *Résurrection* et le *Jugement dernier*, des thèmes courants dans des fondations funéraires. Cette dernière iconographie apparaît au tombeau de Guillaume de Croÿ à Heverlee, un modèle d’actualité aux anciens Pays-Bas, dû à Jean Mone. Comme on le verra, ce motif sera repris aux sépultures de Jean Carondelet à Bruges et de ses parents à Dole. Mais surtout, l’iconographie générale rappelle la sépulture et la chapelle funéraire d’Amé de Chalon († 1432), abbé de Baume-les-Messieurs. Une étude récente montre que le retable de la chapelle représentait le *Jugement dernier* et que l’effigie du défunt était entourée de divers saints, des évangélistes et de la Vierge à l’Enfant<sup>1330</sup>. Il aurait été intéressant dans cette mesure de savoir ce que représentait le retable de Montbenoît, qui à n’en pas douter devait compléter ce programme. On se rappelle enfin que Carondelet fut enterré à Montbenoît à sa mort. Même si ce sont les chanoines qui prirent cette initiative, peut-être purent-ils la justifier par des déclarations orales, et surtout anciennes, de leur abbé.

Si Carondelet décida de se faire enterrer dans une abbaye, ce ne pouvait pas être dans un lieu sans histoire et il n’avait manifestement pas les moyens de doter considérablement une nouvelle fondation. Il magnifia alors l’histoire de l’abbaye et de ses protecteurs en vue de s’attirer un considérable capital symbolique.

L’épithaphe du seigneur de Joux, contrairement à ce que suggèrent les apparences, a un rôle à jouer dans ce dispositif<sup>1331</sup>. En effet, les abbayes richement fondées et dotées par de puissants seigneurs recevaient non seulement un surcroît de revenus, mais aussi de prestige. Ces deux raisons faisaient que les établissements religieux cherchaient à susciter ce genre de

---

<sup>1326</sup> Jan van Roome, Conrad Meit et Mariotto, tombeaux de Marguerite d’Autriche, de Philibert le Beau et de Marguerite de Bourbon, entre 1516 et 1532, marbre et albâtre, Brou (quartier de Bourg-en-Bresse), église Saint-Nicolas-de-Tolentin. Parmi une bibliographie pléthorique, cf. Burk 2005 ; Munich 2006, p. 40-50 ; Brou, un monument européen 2006 ; Burk 2007 ; Kavalier 2006 ; Ciavaldini Rivière et Briat-Philippe 2018 ; Woods 2018, p. 202-214.

<sup>1327</sup> Sagredo 1526\*, fol. 3r.

<sup>1328</sup> BMB, coll. Dunand, ms. 32, fol. 38v (annexe 4, n° 73) ; ADD, 69 H 18, fol. 11v-12r.

<sup>1329</sup> Cf. p. 139 et suivantes.

<sup>1330</sup> Le Brech 2018, p. 327-336.

<sup>1331</sup> La pierre tombale des seigneurs se trouvait encore au XIX<sup>e</sup> siècle au pied de l’épithaphe, devant l’entrée de la sacristie, mais elle a été déplacée au cours du XX<sup>e</sup> siècle derrière le maître-autel.

fondation ou mieux, de nécropoles dynastiques, quitte à ce qu'elles occupent une large place dans l'église. Une protection, même lointaine, était alors conférée à l'établissement, au moins par l'association à l'illustre nom familial<sup>1332</sup>. En Franche-Comté, Carondelet ne pouvait manquer de connaître la prestigieuse fondation de Mont-Sainte-Marie (FR-25) où les Chalon avaient une nécropole dynastique<sup>1333</sup>. Il apparaît ainsi que, même si le patronage de la famille de Joux était des plus virtuels et des plus conflictuels, il importait de le souligner pour rehausser le rang du siège abbatial et donc de l'abbé lui-même. C'est sans doute la raison du rappel des noms des membres de la famille. Ainsi, l'aspect général du chevalier, guerrier d'un âge révolu, associé au nombre des hommes enterrés là, pouvait rassurer les visiteurs et les historiens sur l'origine ancienne et vénérable de l'établissement. La qualité de fondateurs de ces seigneurs aurait pu conduire Ferry à dresser leur sépulture au milieu du chœur<sup>1334</sup>. Il ne voulut pas leur octroyer cet honneur probablement parce qu'il n'avait besoin de leur tombe qu'à titre utile, au-delà du dérangement que cela aurait produit dans la circulation.

Grâce au redressement de la sépulture des seigneurs de Joux, Ferry Carondelet ne se pose pas simplement en restaurateur, mais en refondateur et garant de la pérennisation de l'abbaye par le placement de sa sépulture en face de celle des fondateurs, dont le rôle est clairement rappelé par les dates de fondation et d'augmentation du bénéfice. Jusqu'aujourd'hui, le visiteur a instantanément la vision de l'histoire de l'abbaye que lui impose Ferry : après les fondateurs placés à gauche, la situation ancienne de la narration, vient le refondateur placé à droite, celui qui a pu redonner son lustre à l'établissement après les troubles du XV<sup>e</sup> siècle. Inscrire la mémoire des seigneurs dans l'histoire de l'abbaye revient du même coup pour Ferry à rappeler l'indépendance de son établissement par rapport aux seigneurs fondateurs qui, certes, ont assuré une solide fondation matérielle à l'établissement, mais n'en sont pas pour autant les maîtres. Ils en restent les protecteurs – c'est bien en chevalier gardien que le seigneur de Joux est figuré – mais les vrais maîtres en sont les abbés. Ferry Carondelet n'hésite pas à se poser en protecteur et sauveur de l'abbaye, pendant spirituel des seigneurs temporels. La mutation de l'enfeu en niche abbatiale ne change rien à cette symbolique puisque les abbés siègeront à l'avenir à cet emplacement, en chair et en os, face à l'effigie figée dans la pierre du seigneur fondateur.

Certains caractères non classiques de cette architecture pourraient renforcer ce discours de légitimation. Ils culmine dans les hauts chapiteaux de la niche abbatiale, qui évoquent davantage des types romans que de la Renaissance. On sait qu'à la Renaissance, et parfois jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les monuments romans étaient mal datés et pouvaient être considérés comme issus de l'Antiquité. Par exemple, Raphaël et Castiglione, dans leur lettre à Léon X, expliquent que la première des trois phases de l'architecture s'étend de la période

---

<sup>1332</sup> Les exemples sont innombrables et bien connus. Citons simplement les multiples fondations des comtes de Flandre à la fin du Moyen Âge (Boone 2015).

<sup>1333</sup> Sur cette riche fondation cistercienne dont il ne reste plus pierre sur pierre, cf. Locatelli 1967.

<sup>1334</sup> Noblet 2009, p. 163-165.

romaine à l’architecture des Goths, qui employaient l’arc brisé<sup>1335</sup>. Des monuments romans pouvaient donc aisément passer pour romains. Les modèles locaux du XII<sup>e</sup> siècle soutenaient les recherches des érudits et des peintres à la quête d’une reconstruction de l’Antiquité, dès le XV<sup>e</sup> siècle. À ce titre, les traces d’art roman caractériseraient une phase d’expérimentation, une « phase romane », de l’architecture de la Renaissance<sup>1336</sup>.

On peut ainsi considérer comme romanisants les chapiteaux cubiques à peine équarris de la chapelle ferrée et de la sacristie, auxquels on ne connaît pas de modèle. On a supposé plus haut qu’ils sont pour partie postés sur des colonnes romanes, tout du moins des bases romanes<sup>1337</sup>. Il se pourrait que ces chapiteaux à la forme inusitée soient destinés à rappeler le monde roman, ancien et idéalisé. Les chanoines de Montbenoît devaient avoir peu de moyens de dater leur église et ils pouvaient croire qu’il s’agissait toujours de la première construite. Ce serait donc encore à rehausser cette fondation que ces chapiteaux volontairement frustrés contribueraient<sup>1338</sup>. Il est tout de même intéressant qu’ils aient été placés uniquement dans une chapelle périphérique, et non dans la belle partie centrale du chœur.

De cette histoire longue, qui fait côtoyer des seigneurs avec l’abbaye et dont témoignent encore des bâtiments anciens, un autre vestige important subsistait encore au XVII<sup>e</sup> siècle. Il s’agissait du sarcophage du fondateur légendaire de l’abbaye, le saint ermite Benoît dont il a été question plus haut<sup>1339</sup>. D’après le cartulaire de l’abbaye de 1657, il était placé dans l’église et consistait en une pierre carrée ou rectangulaire, qui devait être supportée au-dessus du sol par des colonnes ou des piliers. En effet, on guérissait les enfants de leurs maux en les plaçant dessous<sup>1340</sup>. Il devait s’agir d’une sorte de pèlerinage à une échelle très locale. Il est donc clair que la mémoire d’un abbé d’une stature particulière, fondateur et thaumaturge, existait encore à Montbenoît au XVI<sup>e</sup> siècle.

Le rappel insistant de l’histoire de la fondation et même de l’Antiquité du lieu n’est pas destinée qu’à assurer la mémoire de l’abbé Carondelet, mais aussi certainement à le prémunir des critiques de son vivant. Il est certain que d’amples travaux conduits dans une abbaye consacraient la mémoire de l’abbé dans la pierre et dans les chroniques, et le rôle de restauration peut être largement surévalué par la postérité<sup>1341</sup>. Ferry fit de plus rédiger un

---

<sup>1335</sup> Castiglione et Raphaël 2005\*, p. 41.

<sup>1336</sup> Expression de Hoppe 2003 ; Hoppe 2008, p. 381-385 ; Hoppe 2018.

<sup>1337</sup> Cf. p. 249.

<sup>1338</sup> Grieten et De Jonge 2019 pour une conclusion similaire au palais épiscopal de Liège.

<sup>1339</sup> Cf. p. 239.

<sup>1340</sup> « *Illius sepulchrum, ecclesiam Montisbenedicti statim introeuntium oculis obvium insinuat. [...] Ad dei optimi maximi gloriam pique viri memoriam et honorem hoc addo infantulorum male se habentem, si ipsius tumulum lapidi quadrato tegenti supponantur postea melius se habere, ut experientia constat* » (69 H 2, p. 5) : « Son tombeau frappe tout de suite les yeux de la personne qui entre dans l’église. [...] Pour la gloire de Dieu le très haut et le tout puissant et pour la mémoire et l’honneur de cet homme pieux, j’ajoute ceci, que si un petit enfant souffre d’un mal, si on le met aux pieds de la pierre carrée qui couvre le tombeau de ce dernier il se porte mieux ensuite, comme le montre l’expérience » (traduction de Daniela Gallo). Cf. aussi BMB, coll. Baverel, ms. 47, fol. 100r.

<sup>1341</sup> En tout cas chez les commentateurs modernes, puisque le rédacteur de la chronique du monastère du XVII<sup>e</sup> siècle, en pleine Réforme catholique, vilipende plutôt ces dépenses jugées mondaines et n’a d’admiration

terrier de l’abbaye, pour assurer les possessions et les rentes de l’abbaye. Il soutint donc matériellement le redressement de l’établissement. En outre, la reconstruction matérielle de l’abbaye s’accompagne, de manière réelle ou fantasmée, de son redressement spirituel. Or, Ferry, en tant qu’abbé commendataire, dut faire face aux critiques à un moment où cette pratique n’était pas encore bien acceptée. Les chanoines de Montbenoît ne voulaient d’ailleurs pas d’un abbé commendataire, puisqu’ils avaient élu leur propre abbé<sup>1342</sup>. Il est donc plausible que Ferry Carondelet ait désiré explicitement se déclarer égal, voire supérieur, aux anciens abbés, comme constructeur ou comme gestionnaire.

Jérôme Aléandre (1480-1542), chancelier d’Érard de la Marck, faisait remarquer à l’évêque que pour dépasser la mémoire de ses prédécesseurs, il devait se consacrer à deux tâches : relever les fortifications de la ville et compiler tous les documents attestant ses droits comme évêque<sup>1343</sup>. On voit bien que Ferry Carondelet se détermina à agir dans le même sens à son abbaye de Montbenoît.

Ce rôle de restaurateur que s’arroge l’abbé commendataire prend place en réalité dans un contexte d’appropriation des bénéfices ecclésiastiques par les élites bourguignonnes. Il apparaît en effet très clairement que Carondelet désira s’assurer la mainmise sur l’abbaye à son seul bénéfice, en minimisant le rôle des fondateurs. Ses armes omniprésentes, dont les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle ont compté jusqu’à 49 occurrences, sont à cet égard éloquentes. Cette situation est bien connue pour d’autres bénéfices des anciens Pays-Bas. Un exemple récemment étudié est celui d’Érard de la Marck qui, conjointement au chapitre cathédral, désira reconstruire le chœur de Saint-Lambert de Liège pour en faire un lieu consacré à sa mémoire<sup>1344</sup>. Ce projet avorté n’est pas isolé aux Pays-Bas, comme le montre la construction démesurée de l’église Sainte-Catherine de Hoogstraten par Antoine de Lalaing<sup>1345</sup>. Ce cas est une variante des fondations d’abbayes ou de collégiales par de grands seigneurs, dont les exemples contemporains de Montbenoît les mieux connus sont le couvent de Célestins à Heverlee par les seigneurs de Croÿ et d’Augustins à Brou par Marguerite d’Autriche<sup>1346</sup>. On peut aussi trouver de telles fondations ou reconstructions tant en France qu’en Italie<sup>1347</sup>. La reconstruction que nous proposons des projets funéraires de Jean Carondelet à Saint-Donatien

---

que pour Renobert Chevroton, († 1638), abbé réformateur du début du XVII<sup>e</sup> siècle (ADD, 69 H 2). Même constat chez Dunod de Charnage 1750\*, p. 49-51, qui le copie sans doute.

<sup>1342</sup> Cf. la notice biographique de Ferry Carondelet en annexe 2.

<sup>1343</sup> Grieten et De Jonge 2019, p. 166-167.

<sup>1344</sup> Joly 2017.

<sup>1345</sup> Berg 1987, p. 81-84.

<sup>1346</sup> Kamp 1997, p. 33 sur ces fondations. Pour le couvent détruit de Heverlee (actuellement un quartier de Louvain), cf. Valvekens 1980 ; De Jonge 2005a, p. 126-129. Sur la fondation de chapitres séculiers par la haute noblesse, cf. Noblet 2009 en général, p. 18-19 dans l’introduction.

<sup>1347</sup> Götzmann 2010, p. 251-255 pour la situation italienne. En France, la chartreuse de Gaillon (FR-27) et l’abbaye de Souvigny (FR-03) devaient fournir des parallèles pour la famille de Bourbon (Bardati 2015a, p. 284-286 ; Souvigny 2001), la cathédrale de Langres avec toutes les œuvres offertes par le cardinal de Givry (Bardati 2015a, p. 240-242, 292-296 ; Langres 2018, p. 48-49 et *passim*) et bien d’autres exemples encore.

de Bruges nous orientent vers les mêmes conclusions<sup>1348</sup>. Il est clair que d’aussi munificents travaux ne pouvaient être menés que dans des bénéfices extrêmement riches et par des abbés ou des évêques également nantis. À bien y regarder, ils sont généralement issus de la noblesse, même de la haute noblesse en ce qui concerne des prélats de la stature d’Érard de la Marck. Des prélats comme les Carondelet n’avaient certes pas un tel statut social, mais l’adoption du mode de vie des nobles de grand lignage, dont faisaient partie les fondations, leur assuraient une promotion sociale, au moins par l’image.

Cette situation était favorisée par les conséquences des conflits survenus après la mort de Charles le Téméraire, lesquels ravagèrent les anciens Pays-Bas et la Franche-Comté. De nombreuses villes et abbayes durent être reconstruites au tournant des deux siècles et permirent à des abbés déterminés d’engager de grands travaux qui perpétuèrent leur mémoire<sup>1349</sup>. Or, nombre d’entre eux, à l’instar de Carondelet, venaient de la petite noblesse, voire de familles méconnues, et se sont élevés dans la hiérarchie par leur travail et par leur pugnacité. Liège fut durement affectée par les guerres de Charles le Téméraire et ne commença à se relever qu’à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, mais surtout au début du xvi<sup>e</sup> sous l’épiscopat d’Érard de la Marck<sup>1350</sup>. C’est alors, à l’orée d’une longue période de paix, que Jean de Cromois († 1525), issu d’une famille assez obscure, se lança dans le redressement et la restauration de son abbaye Saint-Jacques de Liège, dont le chef-d’œuvre reste la réédification intégrale de l’église abbatiale<sup>1351</sup>. L’attitude de l’abbé Jacques Coëne († 1542) à Marchiennes (FR-59) dut être semblable à celles de Cromois à Liège et de Ferry à Montbenoît. Issu d’une famille de petite noblesse, il s’attache à son siège abbatial en confortant le temporel par l’addition de rentes, la réorganisation des terriers et cartulaires et de vastes reconstructions. Comme Ferry à Montbenoît, il élève d’ailleurs un tombeau à la fondatrice de son monastère, sainte Rictrude<sup>1352</sup>. La Franche-Comté, que se disputaient le roi de France et l’empereur, ne fut pas épargnée par les guerres<sup>1353</sup>. En tant que constructeur, l’abbé Guillaume de Poupet († 1583) joua le même rôle à Baume-les-Messieurs que les prélats mentionnés ci-dessus. Issu de la petite noblesse élevée par la confiance des souverains, abbé résident et constructeur, il se signale aussi comme soutient des Lettres par son ami Gilbert Cousin, secrétaire d’Érasme<sup>1354</sup>. À Baume-les-Messieurs, les armes de Poupet sont omniprésentes dans les vitraux de l’église et dans d’autres parties des édifices. En ce qui concerne Montbenoît, si les historiens du xix<sup>e</sup> siècle ont tant insisté sur les reconstructions

---

<sup>1348</sup> Cf. p. 288 et suivantes.

<sup>1349</sup> Sur les guerres et le Grand-Duché, cf. Lecuppre-Desjardin 2016, chap. V, p. 195-264.

<sup>1350</sup> Cet évêque se positionna comme constructeur après la destruction de la ville par le Téméraire en 1468 (Grieten 2012, p. 71).

<sup>1351</sup> Dumont 2016 ; Bossche 2016, p. 184.

<sup>1352</sup> Sur son abbatiat et son mécénat, cf. Linas 1856 ; Teneul 2008. Ce sont surtout les retables commandés à Van Scorel et Van Orley qui ont attiré l’attention sur cet abbé (Van Gelder 1973 ; Bruxelles 2019, p. 80-89).

<sup>1353</sup> Les deux invasions de la Franche-Comté par Louis XI ont causé semblablement d’immenses dégâts pensés tout au long du xvi<sup>e</sup> siècle (Gresser 1992, p. 244-270).

<sup>1354</sup> Locatelli *et alii* 1978, p. 153-154 ; Le Brech 2021, vol. 1, p. 320-339.

nécessaires après les ravages causés par les Suisses à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ils ont sans doute été induits en cela par leur ampleur visible.

La mise en valeur intéressée de l’histoire de l’abbaye se double de sa parure à l’antique, non seulement dans les formes, mais aussi dans les inscriptions. Ces dernières, pour la plupart en latin, sont omniprésentes et accompagnées de nombreuses dates. Elles ont été rédigées à n’en pas douter par Carondelet lui-même, qui réfléchit attentivement à la formulation et à l’emplacement de chacune d’entre elles. Il est possible que le séjour italien de l’abbé soit à l’origine de l’idée de placer de longues inscriptions sur les murs de l’église abbatiale : en effet, la recherche épigraphique a été une des premières motivations des fouilles archéologiques et un des premiers fonds des collections d’antiquités à Rome au XV<sup>e</sup> siècle et en Europe au début du XVI<sup>e</sup><sup>1355</sup>. Celle-ci n’était d’ailleurs pas inconnue aux Pays-Bas, puisque dès 1507, la découverte de sépultures gallo-romaines à proximité de Bruxelles avait attiré l’attention de Jean Lemaire de Belges et l’avait incité à écrire un traité des antiques pompes funèbres<sup>1356</sup>.

L’un des principaux attraits des épigraphies était la découverte de noms et de dates qui pouvaient offrir de précieux renseignements sur l’histoire. Les plus célèbres et prestigieuses de ces inscriptions ornaient les arcs de triomphe et les monuments romains d’Italie. La répétition du nom de Carondelet et l’obsession des dates accolées à presque toutes les inscriptions participent donc tant du dessein d’inscrire le nom de Carondelet dans l’histoire que de faire ressembler le monument à une œuvre antique authentique. Cette épigraphie ne pouvait se déployer que dans de belles capitales romaines. Du reste, ces caractères romains n’étaient pas forcément faits pour être parfaitement compris car, malgré leur diffusion par le livre en France et dans l’Empire dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, un nombre forcément réduit d’hommes cultivés pouvait les lire<sup>1357</sup>. L’écriture gothique restait quant à elle fermement attachée au domaine religieux<sup>1358</sup>. À ce titre, on peut penser que l’église de Montbenoît fut l’une des premières à accueillir dans le Cercle de Bourgogne à une aussi grande échelle des inscriptions en caractères romains. Finalement, ces longues épigraphies servaient surtout à placer dans la continuité du pouvoir et du prestige impérial celui qui en avait l’usage<sup>1359</sup>.

Pas plus que les caractères, la formulation des inscriptions n’a à voir avec le latin médiéval. C’est dans une langue très recherchée qu’est par exemple écrite l’épithaphe de Parnette Mesnier. En cela, l’abbé suivait le mouvement contemporain de rénovation de la langue latine entreprise par des auteurs comme les poètes néolatins, qui comptaient Jean

---

<sup>1355</sup> Lyon est l’une des villes les plus proches de Montbenoît où l’engouement épigraphique était le plus intense.

Carondelet a pu la traverser en partant pour l’Italie ou en en revenant (Deswarte-Rosa 2015, p. 68-73).

<sup>1356</sup> Lemaire de Belges 2001\*.

<sup>1357</sup> Cenerini 2018, p. 530.

<sup>1358</sup> Zerner 1996, p. 11-15.

<sup>1359</sup> Cenerini 2018.

Second dans leurs rangs, mais aussi par Érasme<sup>1360</sup>. La correspondance que Carondelet entretint avec lui, son voyage en Italie et l’achat probable d’un opuscule de Cicéron qu’il était sensibilisé à la question du latin humaniste<sup>1361</sup>.

L’építaphe de Parnette Mesnier ne prouve pas que le goût de la tournure cicéronienne du latin, mais aussi l’intérêt évident pour l’histoire et la littérature. Certes, l’histoire tragique de la jeune fille avait de quoi émouvoir une âme chrétienne. Mais sa dépouille aurait dû être prise en charge par sa famille et il n’y avait pas lieu de l’enterrer dans l’église, encore moins de lui élever un monument funéraire avec une longue építaphe. On peut douter que l’élévation de ce *conditorium* ait été purement désintéressée. L’un des thèmes féminins les plus appréciés des anciens Pays-Bas était celui de Lucrèce, de sa vertu et de son suicide. Juan Luis Vives (1492-1540), dans son *De institutione feminae christianae* (1523), fait de Lucrèce une femme parfaitement vertueuse et chaste (« *pudicissime* », un mot qu’on lit sur l’építaphe de Parnette)<sup>1362</sup>. Le thème du suicide de Lucrèce est figuré en peinture et apparaît notamment dans les collections de Marguerite d’Autriche<sup>1363</sup>. La célébration des femmes fortes et pieuses trouve d’autres emplois qui ont été étudiés<sup>1364</sup>. D’autres figures d’héroïnes antiques étaient connues et appréciées notamment par l’intermédiaire du livre de Boccace *De mulieribus claris*, traduit en français dès 1401 et que possédait Marguerite d’Autriche. L’építaphe, quoique bien vague sur les circonstances de la mort de Parnette, entretient des correspondances certaines avec le thème de la jeune femme vertueuse morte de manière regrettable en remplissant ses obligations dont ce livre est rempli<sup>1365</sup>. Selon l’usage antique, une mémoire éternelle doit survivre à celui ou celle qui a réalisé une action d’éclat<sup>1366</sup>. Même si Parnette ne mourut pas dans des circonstances dignes de figurer dans les annales, Ferry put saisir l’occasion d’établir un parallèle entre l’histoire anecdotique survenue sur son chantier et un cas d’une « *clere et noble femme* ». Ainsi, il désirait se célébrer lui-même à travers les honneurs funèbres qu’il rendait à la jeune fille, non seulement par une référence littéraire sous-entendue, mais aussi par sa piété. C’est sur cette piste que nous conduit l’identification univoque de l’abbé par ses armes et son nom dans l’építaphe. C’est l’une des premières choses que l’on voit lorsque l’on entre dans l’église – au milieu des autels encombrant les piliers que l’on doit mentalement restituer. Elle est installée à cet emplacement à l’adresse du visiteur cultivé. C’est une sorte de carte de visite qui offre au visiteur latiniste la meilleure

---

<sup>1360</sup> Sur le cicéronianisme dans la Rome papale de la fin du Quattrocento et du début du Cinquecento, cf. D’Amico 1983, p. 115-143. Aux Pays-Bas, la Renaissance de la bonne latinité a pris son essor avec Érasme, qui considérait que les études bibliques devaient aussi s’appuyer sur le grec et l’hébreu. Cette Renaissance des Lettres se cristallisa autour de la fondation du Collège trilingue de Louvain par le testament de Jérôme de Busleyden (De Vocht 1950, 1951-1955 ; Louvain 2017b).

<sup>1361</sup> Cf. sous-chapitre 2.2.

<sup>1362</sup> Thoen et Tournoy 2007, p. 91 en particulier.

<sup>1363</sup> Eichberger 2002, p. 313-316, qui cite les œuvres de Joos van Cleve et du Maître du Saint-Sang. Le suicide de Lucrèce figure aussi dans les stalles de Montbenoît, sur un marmouset du côté nord.

<sup>1364</sup> Welzel 2005 ; Ainsworth et Vandivere 2014, pour Judith en particulier.

<sup>1365</sup> Boccace 1993\* et Boccace 1995\*.

<sup>1366</sup> Boccace 1995\* rappelle que le nom d’Hypsistratee survivra « *par les memoires des nobles lettres et reverences* » (p. 85) et qu’une rue de Rome porta le nom de la reine Zénobie en mémoire de ses vertus (p. 167).



image possible de l’abbé, celle d’un bon chrétien et d’un bon pasteur des âmes que le cas malheureux d’une humble jeune fille pouvait émouvoir. Il répondait ainsi indirectement aux critiques que la Réforme formulait contre les prélats cupides se jetant sans souci des âmes sur les bénéfices. Face à cette image féminine positive, on ne peut qu’être surpris des grands reliefs ornant les jouées orientales des stalles représentant *Samson et Dalila* et *Aristote et Phyllis*. Ces deux thèmes iconographiques hostiles aux femmes connaissent avec d’autres une vogue incontestable au début du XVI<sup>e</sup> siècle. En se fondant sur les analyses d’Yvonne Bleyerveld, on peut postuler que ces images étaient destinées à mettre en garde un public masculin et cloîtré contre les dangers de la vue, qui peut entraîner les hommes à commettre des folies, en particulier pour la beauté des femmes<sup>1367</sup>. Il n’est pas sûr que ces deux reliefs soient à imputer directement à un projet iconographique de Ferry Carondelet. S’il a effectivement financé les stalles, sans doute a-t-il composé avec les demandes du chapitre, puisque c’étaient les chanoines qui devaient occuper ces sièges.

Les travaux de Carondelet à Montbenoît se présentent donc sous l’angle de la piété. Par piété Carondelet a redressé la sépulture des seigneurs de Joux et a élevé celle de Parnette, tandis que les inscriptions du jubé et du lavabo exhortent le fidèle à se comporter comme il le doit envers Dieu avec des citations de l’Ancien Testament. Mais ces inscriptions soulignent aussi l’utilité de l’œuvre grandiose de l’abbé. N’est-ce pas pour la « commodité » de ses successeurs qu’il aurait élevé le trône abbatial, comme le prétend la frise de l’arc ? Carondelet offre à la postérité toutes les vertus d’un bon pasteur et d’un bon gestionnaire. Ce discours d’autopromotion transcrit en un idéal antique n’est pas sans rappeler le programme allégorique de la façade contemporaine du palais de Maximilien Transsylvanus à Bruxelles<sup>1368</sup>.

Si la voûte du chœur de l’abbaye est bien d’architecture gothique flamboyant, le mobilier et les ornements architecturaux adoptent les formes renaissantes. Ces dernières se déploient sur une vaste échelle alors que leur diffusion dans le comté de Bourgogne était encore limitée. Les premières manifestations en étaient visibles çà et là sur des éléments de mobilier, comme les stalles disparues de la collégiale de Dole, commandées par Mercurin de Gattinara, ou les vitraux fragmentaires datés de 1508 de Saint-Julien-sur-Suran (FR-39)<sup>1369</sup>. C’est généralement à l’occasion de grandes commandes émanant de riches nobles, prélats ou bourgeois que les formes à l’antique sont introduites sur un territoire, comme cela a été montré pour les provinces du Nord<sup>1370</sup>. Mais outre les princes, les prélats comme les cardinaux, qui voyagent beaucoup et notamment en Italie, sont les premiers à se faire les hérauts de la Renaissance<sup>1371</sup>. Comme on l’a vu précédemment, Ferry Carondelet avait

---

<sup>1367</sup> Bleyerveld 2005, p. 173-174 en particulier.

<sup>1368</sup> Rolet et Rolet 2011. Sur le palais, cf. De Jonge 1997.

<sup>1369</sup> Jacquemart 2007, p. 17-18 pour Dole ; Grandjean 2015, p. 634 pour les vitraux de Saint-Julien.

<sup>1370</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre brève synthèse sur cette question, Boffy 2018, p. 350-351.

<sup>1371</sup> Cf., pour des études générales, Lemerle, Pauwels et Toscano 2009 ; Bardati 2015a et pour des études spécifiques Brunet et Toscano 1996 ; Besançon 2017 ; Évreux 2017.

commencé dès son voyage italien à imiter le train de vie et les goûts des cardinaux<sup>1372</sup>. Ses modèles aux Pays-Bas devaient être les mêmes que son frère, ceux de son ami Jérôme de Busleyden, Philippe de Bourgogne, Érard de la Marck à Liège, et de Marguerite d’Autriche. Toutes ces fortes personnalités de bonne noblesse s’intéressent de près à l’humanisme – certains protègent ou soutiennent Érasme. L’intérêt pour les lettres latines fait de ces commanditaires des propagateurs presque naturels des formes à l’antique<sup>1373</sup>. Or, c’est bien évidemment à cette catégorie de personnes qu’appartient Ferry Carondelet. Le fait d’adopter les formes à l’antique permet au commanditaire de se positionner comme un homme possédant les vertus des Anciens : sagesse, sens de l’ordre, de la juste dépense, etc.<sup>1374</sup>

Ce dernier est donc le premier prélat humaniste à s’installer durablement en Franche-Comté et à user des formes prisées par la cour. L’absence durable du souverain et de grand prélat dans la région offre certes l’occasion d’une somptueuse commande artistique dans le style flamboyant, mais peu ou pas dans celui de la Renaissance<sup>1375</sup>. L’abbé de Montbenoît fait des choix opposés à ceux de la vieille noblesse d’épée locale, c’est-à-dire qu’il tourne le dos au Gothique flamboyant employé par les Chalon à Mièges ou à Nozeroy (FR-39). Il est probable dans cette mesure que le changement d’équipe opéré entre les deux phases de travaux ressortisse de la nécessité pour Carondelet de s’attacher les services d’artisans et d’artistes au fait des nouveautés renaissantes.

Carondelet est de plus un représentant, quoique laïc, de l’Église catholique, qui a pu voir de près les chefs-d’œuvre de la Renaissance à Bologne, à Florence et à Rome. L’adoption des formes antiques, perçues comme romaines, peut être un signe d’attachement aux Saint-Siège<sup>1376</sup>. Cette hypothèse est d’autant plus vraisemblable que la Réforme menaçait le diocèse de Besançon aux alentours de l’année 1524, particulièrement à Montbéliard, qui passe à la Réforme en 1538, mais aussi dans le comté de Neuchâtel, que Guillaume Farel fait passer à la Réforme en 1530<sup>1377</sup>. À l’époque où Ferry Carondelet siège fréquemment au chapitre cathédral bisontin, il est souvent question des mesures à prendre « *contra lutheranos* » pour enrayer la propagation du protestantisme<sup>1378</sup>. L’arc de triomphe, qu’arborent dans le chœur le lavabo, la niche abbatiale et surtout le jubé, est un motif romain qui peut être compris comme l’expression de l’attachement de Carondelet à l’église de Rome. Le jubé, grande structure en trois arches dans le style antique, ne pouvait manquer de rappeler les arcs romains, notamment celui de Constantin. Ce dernier était particulièrement copié car il associait au prestige de l’Empire romain la victoire du christianisme sur le paganisme<sup>1379</sup>. Plus familières

---

<sup>1372</sup> Cf. chapitre 5.

<sup>1373</sup> La relation est très claire pour plusieurs cardinaux français et néerlandais, tels que Georges d’Amboise, Antoine Perrenot de Granvelle, entre autres (cf. nos références sur les cardinaux).

<sup>1374</sup> Syson et Thornton 2001, p. 78-91.

<sup>1375</sup> Pégeot 2016 pour le flamboyant ; Boffy 2018, p. 350-351 pour la première Renaissance en Franche-Comté.

<sup>1376</sup> Bardati 2015a, p. 129-132 à ce propos sur l’usage qu’Antoine Duprat fait de l’arc de triomphe.

<sup>1377</sup> Sur Montbéliard, cf. Rey 1977, p. 100-105.

<sup>1378</sup> ADD, G 192, fol. 320r (4 mai 1525) et *passim*.

<sup>1379</sup> Sheard 1997 pour une démonstration de cette idée chez Tullio Lombardo.

aux hommes du Nord de ce temps, les Joyeuses Entrées des souverains dans leurs villes employaient largement ce motif triomphal<sup>1380</sup>.

La reconstruction complète du chœur de l’abbaye peut se comprendre de plusieurs manières, non exclusives entre elles. Montbenoît est pour Carondelet un lieu d’autocélébration, la preuve de son adhésion aux goûts humanistes de la haute noblesse néerlandaise, et plus particulièrement des prélats, mais aussi l’expression de son catholicisme. Cependant, l’ampleur considérable des travaux interroge. Ils incluent certains éléments non indispensables ou, à tout le moins, qui ne nécessitaient pas de grands développements : l’épithaphe des seigneurs de Joux, la profusion des ordres antiques et l’abondance des épigraphies latines. De façon manifeste, Carondelet a mûrement réfléchi au programme du décor et y a pris plaisir. Le déploiement de ce décor peut être perçu comme la preuve de l’excellence de ses délectations personnelles – artistiques, littéraires et religieuses<sup>1381</sup>. Il avait vraisemblablement un goût affirmé pour la construction et pour les grandes entreprises, et il devait aimer s’en occuper personnellement – on l’a vu à Besançon<sup>1382</sup>.



Avec ses stalles, son retable, ses vitraux, ses pierres sculptées, ses couleurs, ses dorures, le chœur de l’abbaye de Montbenoît devait être, plus encore qu’aujourd’hui, un véritable joyau, un *Wunderwerk* pour reprendre l’expression de Christian Freigang<sup>1383</sup>. La chapelle de la Bâtie d’Urfé (FR-42) devait constituer, à une date un peu plus tardive (années 1540-1550), un pendant français à Montbenoît, les deux réalisations se distinguant par une implication profonde du commanditaire, un haut niveau de sophistication, un amour résolu de la Renaissance<sup>1384</sup>. À Montbenoît, le visiteur était transporté dans un autre monde, surtout par comparaison avec la nef romane. Avec sa voûte réticulée et les complexes réseaux des vitraux, ce chœur flamboyant était une évocation d’un autre monde merveilleux, celui de la Jérusalem céleste<sup>1385</sup>.

Cet autre monde est tout entier dévolu à la mémoire de l’abbé, qui se présente comme le restaurateur ou le fondateur de l’abbaye. L’utilisation de l’art dans un discours sur le

---

<sup>1380</sup> Jacquot 1975, p. 47. Westermann 1994, en particulier p. 401 et suivantes à propos de ce motif triomphal et de ses implications catholiques au jubé de Bois-le-Duc (certes plus tardif, 1610-1613).

<sup>1381</sup> Le propos de Pomian 2003 sur les collections (l’accumulation de richesses semblable à un trésor devient une collection lorsque celle-ci fait preuve de la justesse des goûts de son propriétaire, avec un fort tropisme vers l’antique) est applicable ici également.

<sup>1382</sup> Cf. chapitre 7.

<sup>1383</sup> Freigang 2003 (en particulier p. 71 sur la conception d’ensemble de l’architecture et du mobilier liturgique). Cf. aussi Noblet 2009, p. 44-50.

<sup>1384</sup> Cf. les contributions de Bugini 2019.

<sup>1385</sup> D’après Kavalier 2012, p. 96-113, le gothique luxuriant du début du XVI<sup>e</sup> siècle entretenait une relation analogique avec le Ciel.

pouvoir joue un rôle déterminant pour Ferry Carondelet, car il devient abbé commendataire dans une abbaye dont, jusqu'alors, les chanoines élisaient régulièrement le chef. Il montre par ses références au passé, dont l'emploi subtil de références à l'architecture romane, qu'il pouvait égaler les grands abbés fondateurs et constructeurs. Ce faisant, il laissait libre cours à son goût pour l'architecture<sup>1386</sup>.

L'esprit de l'Antiquité souffle sur Montbenoît. Carondelet est à ce titre à l'avant-poste d'un goût qui devait s'imposer progressivement aux anciens Pays-Bas. Non qu'il aurait lancé une nouvelle mode. Bien plutôt, Ferry Carondelet fut, un peu par hasard, le premier à accomplir une œuvre hybride de ce genre, du fait de la modestie de son projet par rapport à d'autres de plus longue haleine, à Heverlee, à Liège, etc. Il n'en était pas moins parfaitement renseigné sur le goût dominant à la cour, qu'il put enrichir lui-même de ce qu'il avait vu lors de son voyage romain. L'abbaye de Montbenoît est un chef-d'œuvre d'art de cour de la part de quelqu'un qui s'en était volontairement éloigné, preuve qu'il n'avait pas renoncé aux prérogatives de son rang.

Mais il ne se contentait pas de connaître les goûts, il savait également quels artistes compétents pouvaient réaliser ses vues. Nous avons supposé qu'il fit appel aux artistes que son frère Jean employait. Les deux maîtres qui œuvrèrent à Montbenoît ont façonné dans une grande harmonie un ensemble architectural et mobilier témoignant des transferts artistiques européens. Ils prouvent ainsi que, contrairement à ce qui est souvent écrit, la Franche-Comté n'était pas une enclave isolée loin du monde, mais au contraire qu'elle se trouvait au carrefour de multiples échanges. L'Espagnol Toiria ne devait sans doute jamais rejoindre la péninsule ou les Pays-Bas puisqu'il se fixa à Besançon. Quant au Brabançon Buyens, il devait retourner dans le nord et travailler encore pour l'archevêque de Palerme aux tombeaux de Besançon et de Dole, ses seules sculptures certaines qui nous restent.

---

<sup>1386</sup> Ce goût effréné de constructions dans lesquelles il s'implique fortement le rapproche d'autres grandes figures de prélats du début du siècle, Georges d'Amboise (Noyelle 2017) ou Philippe de Bourgogne (Sterk 1980).

## CHAPITRE 9. LES TOMBEAUX COMMANDÉS PAR JEAN CARONDELET

Les tombeaux commandés par l'archevêque de Palerme peu avant sa mort constituent sans aucun doute l'une de ses dernières contributions au domaine artistique<sup>1387</sup>. Ces monuments sont destinés à exalter la gloire de la famille Carondelet, à Dole pour le chancelier de Bourgogne et sa femme, à Besançon pour l'archidiacre du chapitre métropolitain que fut Ferry et à Bruges pour le chancelier de Flandre, Jean lui-même. Ces sépultures sont parties prenantes et au cœur de somptueuses fondations que ce dernier initie ou embellit et que d'autres parfois poursuivront. À ce titre, l'opulence monumentale des tombeaux est digne de grands princes ecclésiastiques et temporels. L'étude du choix des matériaux, des formes et des artistes indique que l'archevêque de Palerme cherchait à inscrire son mécénat dans un réseau serré de références visuelles et culturelles destinées à légitimer la noblesse et la dignité de sa famille.

### 9.1. ÉTAT DE L'ART ET NOUVELLES DONNÉES HISTORIQUES

L'état très inégal des connaissances sur chacune de ces œuvres reflète les centres d'intérêt des chercheurs. D'un point de vue scientifique, seule la sépulture de Bruges a été mainte fois publiée, celles de Besançon et de Dole une seule fois chacune. En retrait des grands centres universitaires, le patrimoine artistique de la Franche-Comté demeure encore largement méconnu et sous-évalué. L'attribution de ces œuvres superbes est ce qui a davantage retenu l'attention. Ainsi, Damian Roggen a proposé dès 1931 d'attribuer les trois tombeaux à Jean Mone, conjointement à de nombreux autres monuments funéraires des anciens Pays-Bas<sup>1388</sup>.

Cette proposition, parfois suivie, est remise en cause, dès 1948, par Remi A. Parmentier, qui rend la paternité du tombeau de l'archevêque de Palerme à Michel Scherrier, sculpteur brugeois actif au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1389</sup>. Valentin Vermeersch révèle ensuite les dessins de la Bibliothèque municipale de Bruges représentant le tombeau avant sa translation au Saint-Sauveur<sup>1390</sup>. Si rien de nouveau n'a été écrit sur l'histoire de ce tombeau depuis la mise au point de Vermeersch, d'autres ont tenté de le replacer dans le contexte de la sculpture des anciens Pays-Bas et des tombeaux seigneuriaux et ecclésiastiques<sup>1391</sup>.

---

<sup>1387</sup> Cf. les notices des tombeaux, annexe 5, cat. n° 32, 34 et 35.

<sup>1388</sup> Roggen 1931, p. 413-418.

<sup>1389</sup> Parmentier 1948.

<sup>1390</sup> Dans les SBB, ms. 449 et 595, signalés par Roggen 1931, p. 414, publiés par Vermeersch 1976.

<sup>1391</sup> Scholten 2003b, p. 201-203 ; De Jonge 2005a, p. 137-138.

Les historiens comtois Édouard Clerc, Jules Gauthier et Roger Siblot ont mis au jour de précieux renseignements sur les tombeaux dolois et bisontin. L’article de Jules Gauthier de 1893 sur le tombeau de Ferry est intéressant, mais les inexactitudes que l’auteur commet ont été depuis constamment reprises : il daterait de 1543 – au lieu de 1541 –, les trois tombeaux seraient de la même main, et deux statues des saint Ferréol et Ferjeux auraient bien appartenu au tombeau originel<sup>1392</sup>. Sur le tombeau de Dole qu’il est le premier à publier, Gauthier ne donne rien d’autre qu’une description, la seule étude véritable des restes du tombeau étant fournie par Roger Siblot<sup>1393</sup>. Ses notes sont seulement complétées par les recherches de trois historiens dolois, Bénédicte Gaulard, Jean-Pierre Jacquemart et Jacky Theurot, qui ont révélé voici peu des documents inédits relatifs à l’installation du tombeau<sup>1394</sup>.

Dans le sillage de l’article très lu et commenté de Roggen (1931), les tombeaux bisontin et dolois sont parfois réputés être de la main de l’illustre « artiste de l’empereur » Jean Mone, ce qui ne poussa pas les chercheurs à les observer de près pour autant, cela tant du côté belge que du côté français, ou même italien<sup>1395</sup>. Mais une grande défiance accueillit les généreuses attributions de Roggen. Ainsi, en 1953, Duverger retira les deux œuvres franc-comtoises à Jean Mone en les donnant à Michel Scherrier, avec contribution d’artistes locaux une fois les tombeaux parvenus dans le comté de Bourgogne. Il ajoutait que le tombeau bisontin ne serait qu’une copie de celui de Bruges<sup>1396</sup>. Il démontre enfin qu’il ne les a pas vus sur place lorsqu’il affirme que le tombeau de Bruges est le plus beau des trois commandés par Jean<sup>1397</sup>. Depuis, l’attribution des tombeaux de Dole et de Besançon à Scherrier, avec les deux sculptures des saints Ferréol et Ferjeux (fig. 112-113), est couramment reprise<sup>1398</sup>. Nous verrons toutefois qu’elle n’a aucun fondement. Le seul à retenir l’attribution à Jean Mone pour Besançon est Roberto Bartalini<sup>1399</sup>. Il se livre par ailleurs à une comparaison intéressante, quoique non aboutie, de ce tombeau avec les œuvres de Simone Mosca (1492-1553), sculpteur actif à Florence et à Rome. Ce parallèle lui permet curieusement de reconstituer un second voyage de Jean Mone en Italie, alors que le premier n’a peut-être déjà jamais eu lieu. Cet article est l’unique réelle publication du tombeau de Besançon.

La grande qualité artistique de ces tombeaux justifie de porter enfin sur eux notre attention. De nombreuses questions demeurent en suspens, au-delà du problème des

---

<sup>1392</sup> Ce qui est loin d’être sûr, cf. chapitre 7 et fig. 112-113. Depuis la fermeture du Musée des Beaux-Arts en vue de sa rénovation (2014) et jusqu’aujourd’hui (2021), les deux sculptures sont présentées dans la cathédrale de part et d’autre du tombeau, ce qui compose malgré tout un bel ensemble.

<sup>1393</sup> Gauthier 1897b, p. 511-515 ; Siblot 1954.

<sup>1394</sup> Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009. Cet ouvrage ne cite malheureusement pas expressément ses sources en ce qui concerne le tombeau.

<sup>1395</sup> Cf. ainsi Siblot 1954 et Bartalini 1993 qui voient encore Jean Mone à l’origine de ces tombeaux.

<sup>1396</sup> Avis similaire chez Roggen 1931, p. 414 (qui croit bien sûr que les deux tombeaux sont de Mone).

<sup>1397</sup> Duverger *et alii* 1953, p. 40 et 41.

<sup>1398</sup> D’après une note interne du Musée des Beaux-Arts de Besançon sur les saints Ferréol et Ferjeux traditionnellement rattachés au tombeau de Saint-Jean (notices n° 1943 et 2058 par Lisa Mucciarelli, 2013), les deux statues seraient de Michel Scherrier. Cf. Girault 2017, p. 42.

<sup>1399</sup> Bartalini 1993.

attributions : quelle était leur apparence originelle, comment étaient-ils disposés dans les églises ? Mais surtout, comment mesurer l’importance de cette triple commande dans l’art funéraire néerlandais de la Renaissance ? D’abondantes et surprenantes données d’archives nous en livrent un visage absolument neuf.

**LE TOMBEAU DE DOLE.** – En mai 1536, peu après avoir augmenté la fondation de son père, Jean Carondelet approche le chapitre et la ville de Dole pour transférer les dépouilles mortelles et la fondation de messe de ses parents dans la nouvelle église<sup>1400</sup>. En effet, le chancelier avait expressément demandé le déplacement de sa sépulture en cas de reconstruction de l’église. Or, depuis 1509, ce chantier avait commencé<sup>1401</sup>. Le projet de l’archevêque doit alors consister dès le départ, sans que cela soit écrit explicitement dans les archives, en un tombeau et en un autel pour réciter la messe par les enfants de chœur. Mais la famille Carondelet ne possède nulle chapelle dans la « *neufve église* » et n’en acquit jamais. La ville accepte aussitôt la proposition de l’archevêque, mais va lui opposer pendant les cinq années suivantes d’incompréhensibles retardements.

Le 28 novembre 1536, le conseil municipal étudie une requête envoyée par Jean Carondelet, qui désire s’assurer la concession d’une place pour le charnier et la sépulture de ses parents et d’un autel pour la messe des enfants de chœur<sup>1402</sup>. Le conseil municipal accorde pour l’autel la même place dans la nouvelle église que dans l’ancienne. Deux sources affirment que celui-ci était placé « *au milieu du chœur* » ou « *au milieu de ladite eglise neufve* »<sup>1403</sup>. Le tombeau sera construit « *en ung arvol [un arc, probablement un enfeu] comme celui qua este fait en la viele eglise [...] et au droit en ladite muraille* » avec « *telle representacion desdits deffunctz et aultre que plaira audit seigneur arcevesque* »<sup>1404</sup>. Dans la nouvelle église, le tombeau allait se situer à proximité des degrés à venir du grand autel et « *devers* » (du côté de) la chapelle Saint-Pierre, dévolue aux de la Tour.

Le 1<sup>er</sup> mars 1541 n. s., Jean Carondelet demande à installer dans l’église le tombeau qui est dit « *prest et besoigne* »<sup>1405</sup>. Les magistrats ne l’entendent pas de cette oreille et demandent à l’archevêque de justifier de l’autorisation qu’il dit avoir reçue. Après plusieurs mois d’échanges et de protestations de la part de l’archevêque, le conseil municipal renouvelle l’accord du 28 novembre 1536<sup>1406</sup>. Ce faisant, le magistrat dolois déclare qu’il va se déplacer à l’église « *pour savoir comme le maistres faisans les sepulture entend pose son ouvraige* », ce qui indique que le sculpteur se trouvait alors à Dole. Le 19 décembre, la ville

---

<sup>1400</sup> AMD, BB 7, fol. 149r (9 mai 1536). Cf. p. 76 sur la fondation.

<sup>1401</sup> Sur la construction de l’église de Dole, cf. Pégeot 2016, p. 279-373.

<sup>1402</sup> AMD, BB 7, fol. 180r-182v (28 novembre 1536, annexe 4, n° 60) ; cité dans Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 90-91. On a vu qu’en 1539, les deux meix étaient encore séparés par la ruelle.

<sup>1403</sup> Respectivement BMD, ms. 18-MS-M-42, p. 8 et AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 10r (annexe 4, n° 62).

<sup>1404</sup> AMD, BB 8 [n. p.] (19 décembre 1541, annexe 4, n° 61) et AMD, BB 7, fol. 181v (28 novembre 1536, annexe 4, n° 60).

<sup>1405</sup> AMD, BB 8 [n. p.] (1<sup>er</sup> mars 1540 a. s.), cité dans Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 93.

<sup>1406</sup> AMD, BB 8 [n. p.] (5 juillet 1541).

autorise Jean Carondelet à faire creuser le charnier dans l'église pour ses parents<sup>1407</sup>. Ce doit être au début de l'année suivante qu'un certain Jehannot Roy de Dole le creusa pour la somme de 26 francs<sup>1408</sup>. Le transport du corps des défunts dans la nouvelle église a lieu au cours de messes probablement magnifiques célébrées dans la collégiale et au couvent des Cordeliers de la ville<sup>1409</sup>. Le tombeau est installé au mois de juin 1542 ou peu avant car un problème éclate à ce moment : le seigneur de la Tour craint que sa construction ne condamne la vue de sa chapelle, celle de Saint-Pierre, vers le grand autel<sup>1410</sup>. Au vu des éléments dont on dispose, on peut conclure que le tombeau était placé dans la travée droite avant les verrières du chœur, à un emplacement alors libre et occupé actuellement par les stalles. Étant donné sa largeur d'environ 3 m, quelle que soit la manière de le disposer, le tombeau du chancelier obstruait nécessairement l'ouverture de la chapelle Saint-Pierre et la plainte de la famille de la Tour était entièrement fondée (fig. 155).

L'identité du maître qui a conçu ce tombeau est restée inconnue jusqu'aujourd'hui, mais la découverte d'un document d'archive lui restitue enfin son nom. On le trouve dans le compte de Pierre Baudoin, receveur de Jean Carondelet pour ses biens situés en Franche-Comté, pour la période de novembre 1539 à novembre 1544<sup>1411</sup>. On apprend ainsi que Baudoin donna en différentes traites, sur ordre de l'archevêque de Palerme, la somme de 1500 francs à « *maistre Pierre Buen* », écrit ensuite « *Buyen* » dans le document, pour la réalisation des tombeaux dolois et bisontin<sup>1412</sup>. Il est clair que ce maître est Pierre (ou plutôt Pieter) Buyens, le maître de Montbenoît<sup>1413</sup>. Son contrat signé avec l'archevêque de Palerme date du 18 avril 1540 n. s. Il ne lui a donc fallu que peu de temps pour achever la sépulture, en grande partie prête dès mars 1541.

Vers 1788-1790, le tombeau est déplacé par les chanoines de la collégiale, qui remodèlent entièrement le chœur. En 1773, ils désiraient supprimer la messe du chancelier et sa messe, mais le parlement de Besançon s'y opposa. Le chapitre conserva la messe, mais mutila la sépulture, qui ne dut sa conservation, d'après Jean-Joseph Pallu, bibliothécaire de la ville de Dole au début du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'à l'intervention d'un des héritiers de la famille. Le monument est gravement défiguré par sa transformation en porte de la sacristie et la suppression du *Jugement dernier*. Toujours d'après Pallu, les statues des deux défunts furent d'abord placées au-dessus de la nouvelle porte et furent ensuite détruites à la Révolution<sup>1414</sup>. L'épithaphe est retrouvée chez un marbrier au début du XIX<sup>e</sup> siècle et replacée sous l'arc, au-dessus de la porte<sup>1415</sup>.

---

<sup>1407</sup> *Ibidem* [n. p.] (19 décembre 1541).

<sup>1408</sup> AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 10r (annexe 4, n° 62).

<sup>1409</sup> *Ibidem*, fol. 12r.

<sup>1410</sup> AMD, BB 8 [n. p.] (17 juin 1542), cité dans Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 98.

<sup>1411</sup> Cf. la notice biographique de Jean Carondelet en annexe 1.

<sup>1412</sup> AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 9v (annexe 4, n° 62).

<sup>1413</sup> Cf. p. 263 et suivantes pour la carrière de ce maître.

<sup>1414</sup> Pallu 1838, p. 459, note 21 ; cf. aussi Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 171.

<sup>1415</sup> Siblot 1954, p. 162.



En plus du tombeau, Buyens sculpta le lavabo et l’autel des enfants de chœur attenant, consacré au mois de septembre 1543 par un évêque suffragant de Besançon<sup>1416</sup>. L’autel existait encore avant la Révolution, puisqu’il est alors décrit comme un autel « *en marche* » placé « *au milieu du chœur* »<sup>1417</sup>. Un plan du chœur de 1729 signale effectivement un autel (R) au milieu du chœur, entre les stalles, avec un lutrin (T) et une estrade (S) pour les choristes placé devant (fig. 156)<sup>1418</sup>. Même si l’autel n’est pas explicitement désigné sous son nom, on ne peut que le reconnaître. En revanche, le tombeau placé à l’arrière de l’autel (Q) ne peut être celui du chancelier et de sa femme.

Le lavabo était en marbre de Sampans et en albâtre, probablement extrait de la carrière jurassienne de Saint-Lothain. Le prix de 10 francs accordé au sculpteur, contre les 45 francs de l’autel, indique qu’il devait être assez petit, ou en tout cas peu sculpté. D’après la même source, l’autel était composé « *de belle et exquise facon* » : d’après ce que l’on comprend, quatre boules de pierres « *marbree* » supportaient une table de marbre noir – peut-être d’une pierre de Miéry, une carrière située à proximité de Dole – et quatre piliers armoriés où était « *assise l’aultre table dudit haultel* », également de marbre noir. Les statues, au nombre de 44, « *passent pour les plus belles de la province par la variété des figures qui y sont représentées sans aucune ressemblance les unes avec les autres* »<sup>1419</sup>. Ces figures devaient être du même style que celles de l’intrados de l’arc du tombeau. Elles sont abusivement attribuées au mécénat de Mercurin de Gattinara, probablement parce qu’il avait projeté de se faire inhumer dans une chapelle attenante, projet qui ne vit jamais le jour. L’autel était aussi ceint de sa « *custode* », les rideaux qui le masquaient sur les côtés et sur le devant. L’étoffe était de serge rouge et verte et les franges étaient de laine<sup>1420</sup>.

Si on en croit l’ordre des paiements réalisés par Pierre Baudoin, ce serait seulement après sa consécration que l’autel aurait reçu son retable, probablement donc à la fin de l’année 1543 ou au début de 1544. Le bois du retable et sans doute la menuiserie dans lequel il était inséré sont fournis et travaillés par un certain Anthoine Bigeot et la peinture elle-même est de « *Jacques Prevost de Gray painctre* »<sup>1421</sup>. Il s’agit du plus connu des peintres franc-comtois de la Renaissance, Jacques Prévost (vers 1505-vers 1580), qui réalisa des retables à Dole, à Gray (FR-70) et Pesmes (FR-70, fig. 159), ce dernier étant le seul conservé avec certitude de sa main<sup>1422</sup>. La commande de Jean Carondelet serait à peu près contemporaine de celle passée par Hugues Marmier, président du Parlement de Dole, au même peintre, pour le maître-autel

---

<sup>1416</sup> AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 10r et 15r (annexe 4, n° 62). Cf. la notice de l’autel, annexe 5, cat. n° 33. Les suffragants sont les évêques de Bâle, de Lausanne et de Belley (FR-01), alors tous en exil de leur diocèse.

<sup>1417</sup> BMD, ms. 18-MS-M-42, p. 101 (annexe 4, n° 75).

<sup>1418</sup> BMB, Yc.Jura.Dole.5. Merci à Romain Courrier de m’avoir signalé cette cote.

<sup>1419</sup> BMD, ms. 18-MS-M-42, p. 101 (annexe 4, n° 75).

<sup>1420</sup> AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 15r (annexe 4, n° 62).

<sup>1421</sup> *Ibidem*, fol. 15v (annexe 4, n° 62). Brune 1912, p. 27, signale ce Bigeot comme menuisier.

<sup>1422</sup> Sur ce peintre, cf. dernière Langres 2018, p. 222-223. Jacques Prévost, *Déploration sur le Christ mort*, 1561, huile sur bois, 178 x 200 cm (panneau central), 178 x 90 cm (chacun des deux panneaux), Pesmes, église Saint-Hilaire (Bourdin 1908, p. 54-65).

de la collégiale de Dole<sup>1423</sup>. Ce retable disparu, que l'on ne connaît que par une mention, aurait pu être pris par Carondelet comme un superbe don à surpasser, par le même artiste qui plus est. Mais ces deux peintures ont disparu et on n'en connaît même pas les sujets. Une source en général peu fiable de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle assure que le chancelier est figuré dans ce tableau « *revêtu d'une robe d'écarlate fourée d'hermines, sur une cotte-d'armes de velours bleu, brodée à ses armoiries, l'épée au côté, avec des éperons dorés* »<sup>1424</sup>. De plus, Marguerite de Chassey était représentée avec son époux<sup>1425</sup>.

Le bel ensemble constitué par le tombeau et l'autel dut disparaître juste avant ou pendant la Révolution française. Il participait de la volonté de Jean Carondelet d'exalter la mémoire de sa famille dans l'église principale de la capitale du comté, lieu stratégique s'il en est. Sa fondation ne rata pas son objectif, puisque les rares descriptions de l'église antérieures à la Révolution signalent le tombeau et l'autel comme ses plus belles œuvres.

Il est possible que des fragments de cet ensemble subsistent dans le petit dépôt lapidaire de la collégiale. Il s'y trouve la partie supérieure d'un chapiteau en marbre, ou plutôt en albâtre, de petites dimensions (fig. 157-158)<sup>1426</sup>. La morphologie de la tête du putto central, malheureusement abîmée, rappelle celle de l'ange de droite de la cuve du tombeau de Besançon, avec ses joues enflées, son front bombé, son petit nez et ses grosses boucles. La différence principale est que les cheveux de l'ange de Dole sont moins polis et moins finis. Les feuilles rappellent également de près celles des pilastres du tombeau de Dole et de la cuve bisontine. Peut-être que ce fragment appartenait à l'encadrement architectural du retable placé sur l'autel de prime, ou bien à la cuve du tombeau. D'autres petits fragments en marbre du dépôt lapidaire lui sont apparentés, mais il n'est pas aussi aisé de se prononcer sur eux.

**LE TOMBEAU DE BESANÇON.** – Lorsque, le 15 juin 1528, les chanoines de Besançon apprennent la mort de Ferry Carondelet, ils s'organisent pour assurer la continuité de l'administration du diocèse – signe que, depuis Montbenoît, Carondelet se préoccupait de sa charge<sup>1427</sup>. Trois semaines plus tard, ils se déterminent à écrire à Jean Carondelet pour assurer au défunt une sépulture à Saint-Étienne où, selon les statuts du diocèse, les chanoines de Besançon doivent se faire enterrer. En effet, Ferry Carondelet s'est fait inhumer à Montbenoît alors que, selon sa volonté, il désirait attendre le jour de la résurrection à Besançon<sup>1428</sup>. À la fin de la même année, les chanoines ont reçu une réponse de l'archevêque de Palerme, sans que les archives n'en indiquent le contenu<sup>1429</sup>. En 1529 et 1532 encore, les chanoines

---

<sup>1423</sup> Dunod de Charnage 1740\*, p. 624, cité par Gaulard 2003, p. 429.

<sup>1424</sup> Dunod de Charnage 1740\*, p. 160-161 ; Précis généalogique 1784\*, p. 27.

<sup>1425</sup> ADN, E 62, lettre du 2 août 1778 de M. de Chassey à l'abbé de Carondelet à Cambrai.

<sup>1426</sup> Pieter Buyens (notre attribution), fragment de chapiteau, vers 1540 (?), 8 x 20,5 x 7,5 cm, marbre ou albâtre, Dole, collégiale Notre-Dame (inédit).

<sup>1427</sup> ADD, G 193, fol. 68r (15 juin 1528).

<sup>1428</sup> *Ibidem*, fol. 72v (8 juillet 1528), cité par Clerc 1868, p. 36-37, note 3. Cf. ici même p. 222 et suivante.

<sup>1429</sup> ADD, G 193, fol. 89r (11 décembre 1528).

rappellent à leur doyen que Ferry Carondelet comptait embellir Saint-Jean et Saint-Étienne et le prieur de vouloir achever son œuvre en lui rappelant qu’il est son héritier<sup>1430</sup>.

Comme on l’a vu ci-dessus, le contrat pour le tombeau de Ferry Carondelet est signé avec Buyens en 1540. En 1541, une partie importante de la sculpture doit être avancée, puisque cette date est inscrite dans un cartouche<sup>1431</sup>. Il est absolument clair que ce tombeau a été sculpté en même temps que celui de Dole, avec des équipes importantes pour un avancement rapide.

On n’a pas d’autre information jusqu’à la date du 7 février 1543, à laquelle Jean Carondelet demande au chapitre l’autorisation de transférer la dépouille mortelle de son frère à Saint-Étienne de Besançon, sous la sépulture qu’il a fait réaliser avant même que le chapitre l’y autorise<sup>1432</sup>. Il ne s’agit à l’évidence que d’une formalité qui a déjà été discutée et acceptée d’avance, puisque quatre jours plus tard l’inhumation a lieu<sup>1433</sup>. Jean Carondelet avait vu les choses en grand, puisqu’au chapitre cathédral étaient joints ceux de Saint-Paul et Sainte-Madeleine de Besançon. Une procession est organisée dans la ville pour offrir à Ferry sa demeure définitive, transportée de la maison du doyen à la chapelle de Saint-Étienne. Seule anicroche à la cérémonie, Jean Carondelet a payé la procession et les vigiles, mais n’a pas songé à régler les « *exequiae* », ce qu’il faut bien comprendre comme la descente du corps dans le tombeau, puisque cela n’a lieu qu’en juillet de la même année, tout de même cinq mois plus tard, lorsque Jean Carondelet s’est enfin acquitté de cette somme<sup>1434</sup>. Cette mention rappelle que le tombeau se trouve effectivement dans la chapelle au moment où les os de l’archidiacre y sont déposés.

Jean Carondelet a donc écouté les chanoines bisontins, qui désiraient voir Ferry Carondelet enterré à Saint-Étienne – suivant sans doute, comme on l’a vu, les vœux du défunt. Par ailleurs, Jean Carondelet ne se lance dans une œuvre pieuse que lorsqu’on l’en prie. Le cas est similaire à Dole avec la sépulture de ses parents et dans d’autres de ses bénéfices ecclésiastiques, quoiqu’il se soit certainement trouvé très satisfait, pour sa gloire et celle de sa famille, d’exaucer le vœu des chapitres et des défunts.

L’église Saint-Étienne est démolie à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au profit de la citadelle de Vauban. Si les dépouilles des comtes de Bourgogne et des archevêques sont descendues à Saint-Jean, seuls trois tombeaux sont semble-t-il déplacés : ceux des archevêques Guillaume

---

<sup>1430</sup> *Ibidem*, fol. 127v (3 novembre 1529) ; fol. 242v (5 juin 1532, annexe 4, n° 19). En partie cité dans Clerc 1868, p. 37, note 1.

<sup>1431</sup> Cela ne signifie pas qu’il était alors achevé puisque les dates étaient inscrites en cours de travail. Cf. par exemple les stalles de Montbenoît où les dates de 1525 et 1527 ont été inscrites, ou le tombeau de Louis XII à Saint-Denis, où les dates de 1517 et 1518 sont taillées (Bardati et Mozzati 2011, p. 173).

<sup>1432</sup> ADD, G 194, fol. 220v (7 février 1543 n. s.), annexe 4, n° 21.

<sup>1433</sup> *Ibidem*, fol. 222r-223r (10 février 1543 n. s.), annexe 4, n° 22 ; AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 12v (annexe 4, n° 62).

<sup>1434</sup> ADD, G 194, fol. 262r (11 juillet 1543), relevé par Gauthier 1897b, p. 512. Le coût de cette seconde cérémonie égale d’ailleurs presque celui de la première : AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 12v (annexe 4, n° 62).

de la Tour († 1268) et Quentin Ménard († 1462), et celui de Ferry Carondelet<sup>1435</sup>. La place de ce dernier est assignée à l’abside du Saint-Suaire, à côté du retable de Fra Bartolomeo<sup>1436</sup>. La translation du monument a lieu au mois de juillet 1674, sans que l’on sache exactement ce qui est laissé sur place dans la chapelle<sup>1437</sup>.

Après l’effondrement du clocher de Saint-Jean en 1729, il aurait été déplacé « dans la Nef collatérale, à droite, entre la principale porte d’entrée, et la porte qui communique au cloître »<sup>1438</sup>. On doit à Dunod de Charnage l’une des seules descriptions antérieures à la Révolution dont on dispose sur le tombeau : elle assure seulement que le transi existait bien en 1740<sup>1439</sup>. Selon l’abbé Baverel, le tombeau aurait ensuite été placé dans un charbonnier pour être soustrait au vandalisme de la Révolution, dont il n’aurait pas souffert<sup>1440</sup>.

C’est le cardinal Mathieu qui dispose enfin, en 1860, le tombeau à son emplacement actuel, dans la chapelle Saint-Étienne de la cathédrale<sup>1441</sup>. Nous n’avons pas retrouvé de mentions de restaurations aux Archives diocésaines de Besançon parmi les volumineux dossiers de restauration de la cathédrale au XIX<sup>e</sup> siècle. Il est simplement sûr que le cardinal installe vers 1860 le tombeau sur le beau piétement de marbre rouge qui existe toujours<sup>1442</sup>. La dernière restauration du tombeau, en 1996, a essentiellement eu comme enjeu de stabiliser sa structure et de le nettoyer intégralement<sup>1443</sup>. Elle a en outre apporté des hypothèses nouvelles sur sa structure originelle<sup>1444</sup>.

**LE TOMBEAU DE BRUGES.** – Les chercheurs ne connaissaient jusqu’ici aucun document à propos de l’installation du tombeau à l’église prévôtale de Saint-Donatien de Bruges. Les archives du chapitre livrent pourtant de nombreuses données. Le 30 janvier 1541, considérant son état de santé déclinant, Jean Carondelet demande au chapitre l’autorisation d’installer sa sépulture dans le chœur de l’église, du côté méridional où sont les sièges des prêtres et des célébrants, en face de l’autel de Bourbon, ce qui lui est accordé<sup>1445</sup>. L’année suivante, en 1542, Jean souhaite réaliser à ses frais les trois fenêtres des côtés septentrional

---

<sup>1435</sup> Vregille 2006a, p. 49-50. La Révolution détruisit les deux premiers (celui de la Tour, en bronze, fut fondu).

<sup>1436</sup> ADD, G 208, fol. 20v (13 juin 1674).

<sup>1437</sup> *Ibidem*, fol. 23r-v (13 et 18 juillet 1674).

<sup>1438</sup> ADN, E 63, « Relevé authentique des inscriptions qui se lisent au Mausolée en marbre de Mésire Ferry de Carondelet », manuscrit, 21 mars 1785. Selon le chanoine Clère, qui n’a donc pas été témoin oculaire, le tombeau est déplacé après 1729 « dans le passage obscur qui va de la cathédrale à la salle synodale », c’est-à-dire sous l’actuel passage de l’orgue (ADB, fonds Clère, 103-1).

<sup>1439</sup> « L’on voit son Epitaphe & son Mausolée en marbre dans l’Eglise Metropolitaine de Besançon, ou le cadavre qui est sous le Tombeau, fait en plâtre dans un moule tiré sur le corps mort de Ferri Carondelet, merite attention » (Dunod de Charnage 1740\*, p. 161).

<sup>1440</sup> ADB, fonds du chanoine Clère, 103-1 et 104 bis ; BMB, coll. Baverel, ms. 15, fol. 98r-99r ; ms. 30, fol. 24v-26r ; ms. 47, fol. 101v ; ms. 100, fol. 5.

<sup>1441</sup> ADB, fonds du chanoine Clère, 103-1.

<sup>1442</sup> ADB, fonds du cardinal Mathieu, 237, « Devis des travaux recommandés à Mr Durand ». La correspondance indique que les travaux ont été réalisés avant 1861, mais mis au compte de cette année-là.

<sup>1443</sup> MAP, 1997/039/0181.

<sup>1444</sup> Cf. p. 301.

<sup>1445</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 12v. Cela paraît se confirmer au fol. 15v (19 mai 1541).

(« *e regione sue sepulture* ») et méridional du chœur, avec ses armes<sup>1446</sup>. Les travaux de la fenêtre nord sont entamés en juin de la même année mais le chapitre rechigne à accepter la figuration des armes des principaux bénéfices ecclésiastiques de Jean<sup>1447</sup>. Une importante mention du 7 août de cette année 1542 signale la visite de « Jean, statuaire remarquable » (« *Johanni statuario insignissimo* »), le sculpteur du tombeau de l’archevêque, venu voir le lieu où la sépulture sera placée<sup>1448</sup>. La conclusion de cette visite, deux jours plus tard, est que le lieu choisi par l’archevêque ne convient pas au sculpteur. Cela n’est pas exprimé clairement, mais il est probable qu’il aurait mis le tombeau trop à l’étroit. Le sculpteur estime que le tombeau serait mieux placé entre les deux piliers où se situe l’entrée sud du chœur. On imagine facilement ce que cela implique de modifications dans la circulation du chœur, mais contre toute attente et après un vote serré, le chapitre accepte la demande du sculpteur, considérant les bienfaits que Jean Carondelet a apportés à l’église<sup>1449</sup>.

Ce que l’on peut tirer de ces renseignements, c’est que le tombeau aurait dû se trouver dans la partie sud du chœur liturgique, sous et en face de vitraux que Jean Carondelet avait commandés dans les mêmes années et qui auraient dû comporter ses armes (fig. 160). Mais aussi, en 1542, le tombeau est prêt ou quasiment prêt, comme le montre l’emploi du parfait « *exsculpsit* », et que c’est un dénommé Jean qui l’a réalisé. Il est donc sculpté mais pas encore installé. Or, le tombeau de Bruges a bien été réalisé, comme on va le voir, par Michel Scherrier, après la mort de l’archevêque. Le sculpteur Jean n’a probablement pas vu le lieu où son œuvre devait être placée – il aurait alors fait en sorte qu’elle s’y adapte – ce qui tend à montrer qu’il n’était pas actif à Bruges, comme on le verra ci-dessous.

Qu’advint-il du tombeau de « Jean » ? Suivant leur habitude, les chanoines durent revenir sur leur décision et finalement interdire, pour des raisons bien compréhensibles, la fermeture sud du chœur à Jean Carondelet, qui dut se résoudre à opter pour une nouvelle réalisation. Mais alors, pourquoi n’avoir pas fait modifier le tombeau pour le faire rentrer à son emplacement premier ? Pourquoi être reparti *ab initio* et avoir commandé un autre tombeau à un autre sculpteur ? « Jean » était-il décédé ? Est-ce que Jean Carondelet s’était décidé à lui laisser son tombeau sur les bras après un conflit ? Ce n’est pas impossible. Cela rappellerait la triste aventure du tombeau de Philibert de Chalon à Lons-le-Saunier, dont les sculptures, abandonnées sur place par Conrad Meit en 1534, finirent par être dispersées<sup>1450</sup>.

Quoi qu’il en soit, on n’entend plus parler du tombeau de Jean Carondelet dans les mois qui suivent. Presque un an plus tard, le 4 juillet 1543, l’autel de la sépulture de Jean Carondelet est en construction et on convient de ce que la messe quotidienne qui y sera célébrée en mémoire de l’archevêque sera aussi splendide que la fondation<sup>1451</sup>. Le 13 juillet, on apprend que les armes de l’archevêque et de ses bénéfices apparaissent dans la fenêtre nord

---

<sup>1446</sup> *Ibidem*, fol. 24v (23 février 1542 n. s.).

<sup>1447</sup> *Ibidem*, fol. 29r (6 juin 1542).

<sup>1448</sup> *Ibidem*, fol. 32r (7 août 1542), annexe 4, n° 64.

<sup>1449</sup> *Ibidem*, fol. 32r (9 août 1542), annexe 4, n° 64.

<sup>1450</sup> Chédeau 2009 (avec bibliographie).

<sup>1451</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 66v-67r (4 juillet 1543).

au moins, ce qui signifie qu’elle est achevée ou presque ; et l’archevêque pourra en outre disposer près de sa sépulture une « *laminam eneam* » dont on a vu qu’y était inscrit sans doute le texte de la fondation de la messe et de l’anniversaire<sup>1452</sup>.

Le mois suivant, le fabricant de l’église s’est enfin mis d’accord avec Jacques Oysel, représentant de Jean Carondelet, sur l’emplacement de la sépulture et il est convenu que les ouvriers travailleront au tombeau de l’archevêque, mais ni aux sièges des célébrants, ni à l’autel<sup>1453</sup>. Il est peu probable qu’il s’agisse du même tombeau que précédemment car les sculpteurs doivent « commencer leur œuvre » et, comme on le verra au paragraphe suivant, l’œuvre n’était toujours pas installée un an plus tard. Il est plus probable que, à la suite des désaccords survenus précédemment, Jean Carondelet a choisi de s’accommoder en tous points avec le chapitre pour être sûr de ne plus causer aucun retard aux travaux : il se met ainsi d’accord à l’avance non seulement sur l’emplacement de sa sépulture, mais aussi sur les matériaux choisis, dont l’inventaire est dressé par Jacques Oysel. Il a peut-être aussi changé les artistes, qui ne sont probablement les mêmes ni que les précédents, ni que les suivants.

En octobre 1543, on demande au chapitre de célébrer la messe quotidienne dès l’agonie de l’archevêque, qui n’a plus que quelques mois à vivre, à l’autel placé au revers de la sépulture, « *ad altare [...] retro sepulturam suam positum* »)<sup>1454</sup>. Cette mention est intéressante, car la triple commande brugeoise du tombeau, de l’autel et des sièges était située abusivement par Parmentier dans une chapelle qui n’est nulle part mentionnée dans les textes qu’il cite. Cette surinterprétation incitait Vermeersch à penser que le revers du tombeau était en réalité la clôture de la chapelle<sup>1455</sup>. Mais comme on le voit, ce n’est pas le cas. De fait, il n’est nulle autre chapelle Carondelet à Saint-Donatien que celle fondée par le neveu de Jean, Claude Carondelet, qui devint nouveau prévôt de Saint-Donatien à la mort de son oncle et jusqu’en 1564, alors que l’église était déjà devenue le siège d’un évêché.

Quatre jours après la mort de l’archevêque, ses exécuteurs testamentaires arrivent à Bruges pour annoncer la nouvelle au chapitre et lui demander d’inhumer, à la nuit tombée, l’archevêque près de sa tombe (« *iuxta suum sepulcri monumentum* »), ce qui laisserait entendre qu’elle existe déjà<sup>1456</sup>. Dans le même temps, les chanoines exigent de mettre en chantier les sièges des célébrants à la place de ceux réalisés par Jacques de Bourbon<sup>1457</sup>. Les exécuteurs testamentaires passent en 1545 un accord avec les chanoines en vue de confirmer les fondations octroyées par le prévôt défunt (messes, sièges des célébrants, tombeau et autel). Cet accord mentionne l’autel et le tombeau comme « *indecenter jam factorum* », ce qui

---

<sup>1452</sup> *Ibidem*, fol. 68r (12 juillet 1543). Il s’agit probablement du vitrail de 1541 cité dans Gailliard 1847, p. 125 ; Lévy et Capronnier 1860, vol. II, p. 144 ; Helbig 1943, p. 79. Cf. aussi p. 234.

<sup>1453</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 74r (22 et 28 août 1543), annexe 4, n° 65.

<sup>1454</sup> *Ibidem*, fol. 81v (26 octobre 1543), annexe 4, n° 66.

<sup>1455</sup> Vermeersch 1976, p. 609.

<sup>1456</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 90r (11 février 1544 n. s.).

<sup>1457</sup> *Ibidem*, fol. 91v (20 février 1544 n. s.), annexe 4, n° 67.

signale en réalité que la fondation n’est pas achevée et que le tombeau était soit à peine ébauché, soit tout à fait insatisfaisant, avec l’obligation de le remplacer<sup>1458</sup>.

Un peu plus tard, à la fin de 1546, on offre un vase de bière aux ouvriers qui travaillent à la tombe de l’archevêque de Palerme, sans plus d’informations sur son état d’avancement<sup>1459</sup>. On ne peut que supposer que ce cadeau est fait à Michel Scherrier et à ses assistants, bien qu’aucun nom ne soit inscrit dans le registre. Il faut supposer qu’un nouveau rebondissement a eu lieu et que l’achèvement du tombeau, dont on n’a plus entendu parler depuis août 1543, c’est-à-dire plus de trois ans, n’a pas été mené à bien. Sans doute un nouveau contrat a-t-il encore été signé, cette fois-ci par les exécuteurs testamentaires.

Comme on l’a vu, c’est Remi Parmentier qui révèle le nom du sculpteur du tombeau. Jusqu’alors, on ne connaissait aucune œuvre conservée de Scherrier, alors qu’il est connu pour avoir réalisé un monument commémoratif à Marguerite d’Autriche au couvent des Annonciades qu’elle avait fondé dans cette ville. Malheureusement, ce cénotaphe pariétal a aussi disparu mais est connu par un dessin (fig. 161)<sup>1460</sup>. Le débat s’engage alors de savoir s’il a dessiné lui-même le tombeau ou s’il l’a réalisé d’après un dessin, que l’on attribue alors à Lancelot Blondeel (1498-1561), le plus grand peintre brugeois alors actif<sup>1461</sup>. Cette hypothèse paraît d’autant plus vraisemblable que Scherrier réalisa effectivement des sculptures d’après ses dessins et que la femme de Blondeel s’appelait « Sriers » et était peut-être parente du sculpteur. Les documents découverts par Parmentier sont ceux de la corporation des sculpteurs de Bruges qui citent Scherrier comme auteur du tombeau et de l’autel de Carondelet, ainsi que des trois sièges de marbre placés à l’avant et qui servaient aux desservants du culte. Ces documents ajoutent que Scherrier a fait appel à deux aides extérieurs à la ville, une pratique désapprouvée par la corporation et qui lui a été accordée exceptionnellement à titre gratuit parce que le sculpteur n’en avait pas trouvé de suffisamment expérimentés dans la ville<sup>1462</sup>. Ces documents sont confirmés par une sentence échevinale du 6 juin 1547 qui condamne Scherrier pour avoir engagé des aides venus de Binche et d’ailleurs (« *halene te Byns ende anderen plaetsen* ») pour la confection des sièges de pierre et d’autres précieuses choses (« *de steenen ghestoelten ende andere costelicken wercke* »)<sup>1463</sup>. Il est intéressant de noter que les aides employés par Scherrier ont travaillé pour certains avec Jacques Du Broeucq au château de Binche, conçu pour Marie de Hongrie<sup>1464</sup>.

---

<sup>1458</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 110, fol. 1r-v (1545).

<sup>1459</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 173v (15 novembre 1546).

<sup>1460</sup> Lancelot Blondeel (attr.), *Esquisse pour le monument de Marguerite d’Autriche aux Annonciades de Bruges*, vers 1543-1556, crayon et lavis brun, 27,5x16,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1953-343(R) (Bruges 1998, p. 173 et 184).

<sup>1461</sup> Proposition de Viaene 1948, p. 87. Duverger *et alii* 1953, p. 39-40 et Vermeersch 1976, vol. 3, p. 603 ne sont pas d’accord, mais n’avancent pas d’autre nom.

<sup>1462</sup> Parmentier 1948, p. 36-40 (doc. 29 et 30) et 49-51 (doc. 36). Ce genre de pratique, et les procès qui les accompagnent, se généralise au XVI<sup>e</sup> siècle (Hurx 2012, p. 61-62). Vandamme *et alii* 2018, p. 464-469 sur le relatif déclin artistique de Bruges au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>1463</sup> Parmentier 1948, p. 13-15 (doc. 9).

<sup>1464</sup> Sur ce château, cf. De Jonge 2008c, p. 131-136.

En 1548, presque deux ans après la première mention du nouveau tombeau, c’est de l’autel qu’il est question. Les chanoines désirent le modifier et quelques jours après, des ouvriers, peut-être les mêmes que ceux du tombeau, leur proposent des plans qui leur plaisent et qu’ils acceptent<sup>1465</sup>. Cet autel a dû être ainsi réalisé dans les mois qui ont suivi, sans que l’on n’en sache plus rien, tout du moins jusqu’en 1552. Cela implique que, jusqu’alors, seule la cuve de l’autel était en place, sans les ornements attendus par l’archevêque et le chapitre. Comme l’autel, il est difficile de savoir si le devant d’autel vert suspendu à la fin du siècle a été commandé du vivant de l’archevêque ou après sa mort par ses exécuteurs testamentaires<sup>1466</sup>. Il ne semble pas non plus que ce soit le devant d’autel blanc posé sur un autel de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que l’on voit représenté dans un manuscrit de la Bibliothèque municipale de Bruges (fig. 115)<sup>1467</sup>.

Où était situé le tombeau de l’archevêque de Palerme dans l’église Saint-Donatien ? Quoique le chapitre ait accepté de fermer l’entrée sud du chœur, il est patent soit qu’il revint sur sa décision, soit que c’est Jean Carondelet qui ne retint pas cette solution, puisque plusieurs documents signalent l’emplacement définitif du tombeau entre les deux premiers piliers du chœur du côté de l’épître<sup>1468</sup>. On voit par les dessins du volume de Pieter de Molo que le regard pouvait traverser le tombeau par la claire-voie des colonnettes bulbeuses. Il n’est donc pas possible de situer ailleurs le tombeau qu’entre les numéros 47 et 50 du plan du chœur inséré dans le même volume (fig. 162)<sup>1469</sup>. Des modifications eurent lieu dans le déambulatoire à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et il est probable que l’autel a déjà disparu à cette date : en effet, il n’est pas indiqué sur le plan et par ailleurs, les chants funèbres à sa mémoire sont bien récités « *ad tumulum [...] sub ejus tumbam* » et non à l’autel.

Enfin, rappelons que le tombeau était accompagné d’un portrait du défunt (cat. n° 30) et d’une inscription régulièrement retranscrite par les chroniqueurs et historiens belges. Ce portrait, probablement d’un peintre appelé Simon, dut être remplacé après la mort de l’archevêque<sup>1470</sup>. L’usage de placer un portrait peint à côté de la sépulture était très courant : il est attesté par les archives des églises de Bruges et dès le XV<sup>e</sup> siècle, les ducs de Bourgogne avaient placé les leurs dans l’église de la chartreuse de Champmol<sup>1471</sup>.

Comme à Dole, on voit que Jean Carondelet a prévu autour de sa sépulture une mise en scène complète puisque, outre le tombeau lui-même, un autel, des sièges de chœur, une

---

<sup>1465</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 223 (30 juillet 1548) et fol. 223v (7 août 1548).

<sup>1466</sup> BAB, fonds de Saint-Donatien, A 104, fol. 1v. Le document ne porte pas de date, mais a sans aucun doute été rédigé dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle au vu de l’écriture.

<sup>1467</sup> SBB, ms. 595, vol. 1, p. 97.

<sup>1468</sup> *Ibidem*, vol. 2, p. 338 : « *Pridie cantantur vigilae quatuor cerei ad tumulum dicti dominis Johannis Carondelet sub ejus tumbam in choro inter duas primas columnas a cornu epistolae majoris altaris* ».

<sup>1469</sup> *Ibidem*, vol. 2, annexe, p. 19. La légende du plan n’a jamais été complétée et on ne peut donc pas déterminer la nature de tous les numéros. Le plan du nouveau dallage du chœur dans le même volume indique un n° 9 à cet emplacement, qui correspond sans aucun doute à la sépulture de l’archevêque de Palerme, mais encore une fois sans légende (p. 103).

<sup>1470</sup> Cf. p. 182 et suivante.

<sup>1471</sup> Kamp 1997, p. 31-32 ; Montreuil 2021 pour un exemple bien documenté d’un tel dispositif.



fenêtre leur faisant face, un portrait, le texte fondu en bronze de la fondation et encore de nombreux ornements liturgiques célébraient la mémoire du défunt, à grand renfort d’inscriptions et d’héraldique, et même de l’orfèvrerie<sup>1472</sup>. Impossible d’oublier celui qui fut l’avant-dernier prévôt de Saint-Donatien, puisque cet ensemble était situé au plus près du maître-autel, en face du trône prévôtal et participait même à la liturgie par l’intermédiaire des sièges que le chapitre semble avoir particulièrement désirés.

Le tombeau reste en place jusqu’au XVIII<sup>e</sup> siècle sans dommage des crises iconoclastes des années 1560, ni modification importante. D’ailleurs, Thomas Platter (1499-1582), au cours de sa visite de l’église, signale en premier lieu la tombe de l’archevêque de Palerme et laisse entendre qu’elle constitue le fleuron de ce lieu<sup>1473</sup>. La seule modification que l’on peut relever est celle de la cuve du tombeau, une réalisation de 1774 due à M. F. Allaert<sup>1474</sup>. Le reste du tombeau est définitivement perdu lorsque la cathédrale est vendue aux enchères par le gouvernement français, le 28 avril 1799. Le 4 octobre de la même année, on commence la démolition de l’église. Heureusement, une partie du mobilier est vendue et une autre déplacée. Ainsi, sur 147 monuments funéraires que comptait encore l’église en 1799, seulement cinq ont survécu, déplacés dans la nouvelle cathédrale du Saint-Sauveur où ils se trouvent encore aujourd’hui<sup>1475</sup>. Ainsi, du mausolée originel, il ne reste aujourd’hui que le gisant, après la disparition de la cuve, de l’épithaphe, de l’encadrement en forme d’arc de triomphe et des sièges des célébrants. Ces derniers, selon Roggen et Parmentier, auraient pu se trouver au Gruuthusemuseum de Bruges, ce que dément formellement Vermeersch<sup>1476</sup>.

Une restauration du tombeau est menée entre 2014 et 2017, en même temps que celles du chœur. Elles consistent essentiellement à nettoyer l’œuvre, à renforcer et nettoyer certaines parties endommagées<sup>1477</sup>. Les études préalables à la restauration ont montré que le gisant est en albâtre et la cuve en marbre.

On peut synthétiser provisoirement nos connaissances sur la commande et la réalisation des tombeaux. En 1540, peu avant de démissionner du Conseil privé, Jean Carondelet passe commande à Pieter Buyens de deux tombeaux, pour ses parents et pour son frère. Rien n’assure que le sculpteur les a réalisés en Franche-Comté, même s’il s’agit d’une

---

<sup>1472</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 110, fol. 1v, et N 26, n° 143, rappellent que, parmi les ornements liturgiques offerts par l’archevêque, figuraient des chandeliers en argent.

<sup>1473</sup> Platter 2006\*, p. 326.

<sup>1474</sup> Elle est précisément datée et signée. Il est d’autant plus curieux que Vermeersch 1976 n’ait pas remarqué la signature et date cette modification du XIX<sup>e</sup> siècle (p. 606). Sans doute le chapitre de Saint-Donatien a-t-il voulu moderniser les anciennes sépultures pour donner davantage de lustre à la cathédrale, puisqu’en plus de celle de Carondelet, celle de Jacques de Bourbon (aujourd’hui disparue, dessin dans KBR, fonds Goethals, ms. 1660, fol. 8) et de l’évêque Jean-Robert Caimo (évêque de 1754 à 1775, sépulture à la cathédrale du Saint-Sauveur de Bruges) avaient exactement la même cuve.

<sup>1475</sup> Sur la vente et la destruction de Saint-Donatien, cf. Viaene 1949 ; De Witte 1991, p. 63-67, 130, 250-252.

<sup>1476</sup> Roggen 1931, p. 414 ; Parmentier 1948, p. XXIII ; Vermeersch 1976, p. 609.

<sup>1477</sup> Le rapport de restauration n’est pas explicite sur les dates. Je remercie M. Dirk Desmet de m’avoir transmis l’extrait du dossier de restauration de la cathédrale qui concerne le tombeau (phase 5.3, lot 3, p. 31-52).

hypothèse séduisante. Sans doute dans le même temps, un sculpteur prénommé Jean doit réaliser la sépulture de l'archevêque à Bruges. Les tombeaux de Besançon et Dole sont bien avancés en 1541 : celui de Dole est installé avant juin 1542 et celui de Besançon avant février 1543. Un problème survient pour celui de Bruges, à peu près terminé dans le même moment : un conflit avec les chanoines, passé sous silence par les archives, empêche son installation et contraint l'archevêque à en commander un nouveau, certainement par son testament. L'œuvre, sculptée au moins cinq ou six ans après la mort de l'archevêque par Michel Scherrier, doit être installée à Saint-Donatien autour de 1550-1552. L'étude des structures encore existantes et de l'iconographie permet d'affiner cette esquisse.

## 9.2. ÉTUDE DES ÉLÉVATIONS ET PROPOSITIONS DE RECONSTITUTION

La lecture des trois tombeaux est considérablement brouillée par les restaurations et modifications qu'ont causées leurs déplacements, aucun d'entre eux ne se situant encore exactement là où il avait été placé à l'origine. Il est donc indispensable de se livrer à une critique d'authenticité et de restituer leur apparence originelle avant d'aborder l'implication de Jean Carondelet dans leur réalisation. Des comparaisons avec divers autres tombeaux contemporains des anciens Pays-Bas permettent d'y parvenir dans une certaine mesure. Peu ont pu être retenus, car la plus grande partie a été détruite pendant la vague iconoclaste des années 1560, lors de la Révolution française, ou a été modifiée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui n'en rend que plus précieux les restes des trois tombeaux commandés par Jean Carondelet.

**LE TOMBEAU DE DOLE.** – Cette œuvre superbe a été copieusement défigurée. Le tombeau ne consiste plus aujourd'hui qu'en une haute arcade imitant un arc de triomphe (cat. n° 32/1). L'épithaphe est également conservée. Le piédestal de l'arc est visiblement en marbre de Sampans, une pierre marbrière jurassienne dont les carrières principales se situent non loin de Dole (cat. n° 32/42)<sup>1478</sup>. L'arc lui-même est une structure originale qui combine pilastres et colonnes, tous d'ordre corinthien. La face extérieure de l'arc comporte deux ressauts, un peu profond pour les pilastres et l'autre pour les colonnes. Cette structure était également employée au tombeau de Bruges<sup>1479</sup>. La fusion visuelle des chapiteaux des colonnes et des pilastres s'avère d'une virtuosité accomplie, fruit du savoir-faire des sculpteurs du flamboyant. Il est intéressant de noter que les crosettes se composent de deux branches qui se rejoignent sur la volute finale. Une feuille donne l'illusion de les porter (cat. n° 32/7).

L'arc, profond de seulement 86 cm, laissait place au sarcophage. Ses tableaux internes sont lisses et séparés de l'intrados en plein cintre par une imposte en forme d'entablement très

---

<sup>1478</sup> Poupard 1997, p. 17-17 ; Poupard et Rosenthal 2003, p. 142-143 pour l'exploitation de ces pierres, p. 161 pour l'identification de la pierre des colonnes et du stylobate. Siblot 1954, p. 159, penchait pour du Damparis.

<sup>1479</sup> Cf. p. 305.

fin (cat. n° 32/43-44). Le bord supérieur de la cimaise se poursuit perpendiculairement à travers le pilastre pour joindre la cimaise de l'imposte courant sur les bords extérieurs de l'arc, d'une manière somme toute flamboyante. Sur les tableaux intérieurs, on voit encore les emplacements, juste sous l'imposte, où étaient insérées les armes des défunts : celles de Jean Carondelet dans un écu à gauche et celles de Marguerite de Chassey à droite, dans un écu de forme losangée (cat. n° 32/45-46).

L'ensemble de l'arc est considérablement orné. Les pilastres sont recouverts de sculptures en bas-relief (cat. n° 32/11-16). Ce sont des chutes d'ornements végétaux mêlés de grotesques, certains de caractère macabre : à gauche, deux cartouches vides, un protomé de bouc, un grand ange feuillu, des tibias et des flèches croisés en X et un autre petit ange ; à droite, un bucrane, un satyre, trois motifs de lyre, un petit ange et un protomé de lion. Ces fins ornements sont masqués en grande partie par les colonnes aux fûts lisses d'une pierre originale à coup sûr du Jura. Un motif de grecques s'épanouit sur l'archivolte de l'arc, interrompu au sommet par une agrafe en doucine couverte d'une feuille. Les écoinçons de l'arc sont occupés par deux anges sonnant de la trompette d'une main et saisissant des couronnes de laurier et de fruits de l'autre (cat. n° 32/3-6).

L'intrados de l'arc est très délicatement sculpté de quatorze scènes bibliques inscrites dans des médaillons (cat. n° 32/25-40). Ils sont reliés entre eux par des réseaux de moulures entre lesquelles s'intercalent des ornements végétaux, des masques léonins, des visages feuillus. Quatre médaillons représentent les évangélistes – Jean et Matthieu à gauche, Marc et Luc à droite – et huit des scènes de l'Ancien Testament. À gauche se trouvent le meurtre d'Abel, Moïse recevant les Tables de la Loi, l'ânesse de Balaam, le serpent d'airain ; à droite, Samson chargé des portes de Gaza, la grappe d'Escol, Isaac préparant son sacrifice et l'ange arrêtant la main d'Abraham. D'un point de vue typologique, plusieurs annoncent le sacrifice du Christ (le serpent d'Airain, le sacrifice d'Isaac) et sa résurrection (Samson et les portes de Gaza). Toutes ces scènes sont orientées vers le sommet de l'arc et les deux derniers médaillons, placés au centre de l'arc, se tournent vers l'extérieur. Leur sujet est davantage mystérieux : l'un présente un homme ou une femme assis aux longs cheveux tressés saisissant dans un geste familier un enfant mâle debout entre ses jambes et l'autre un homme nu tenant dans sa main droite un objet non identifié, peut-être un morceau de tissu, et monté sans selle ni bride sur un cheval élané au galop<sup>1480</sup>. Ces deux scènes sont certainement des allégories de vertus comme on en voit au tombeau de Guillaume de Croÿ (fig. 163)<sup>1481</sup>. L'enfant et l'adulte assis pourraient représenter par exemple la Charité, sans certitude. Quant au cavalier, il pourrait figurer Marcus Curtius s'élançant dans le gouffre pour sauver Rome. Cet épisode mythique, relaté par Tite-Live, évoque la piété que l'on doit envers les dieux et les morts<sup>1482</sup>.

L'entablement de l'arc est monumental (cat. n° 32/8-10). L'architrave, surmontée d'un talon qu'animent des feuilles d'eau, est ornée sur les réglets de chacune de ses trois fascies de

<sup>1480</sup> Gauthier 1897b, p. 514 voit Moïse sauvé des eaux dans l'adulte et l'enfant.

<sup>1481</sup> Kavalier 2018, p. 77 ; Valvekens 1980, p. 144 n'en dit rien de spécial.

<sup>1482</sup> Tite-Live, *Ab Urbe condita libri*, VII, 6. Je remercie Mickaël Zito de m'avoir suggéré cette idée.

motifs d’olives. La frise comporte à gauche et sur le long côté un combat d’hommes nus montés à cru sur des chevaux. Quelques-uns sont armés de lances ou de massues et à l’extrême droite, l’un d’eux sonne de la trompe (cat. n° 32/17-22). La corniche se découpe en un talon, une frise d’oves et de dards, un larmier et une cimaise. De toute évidence, le retour droit du tombeau est un complément moderne, que distinguent tant la pierre, plus claire, que la taille des ornements de la corniche.

Les analyses qui suivent expliquent notre restitution (fig. 164).

Le démontage et le remontage du tombeau peu avant la Révolution française ont laissé quelques traces sur la structure. Des remontages hésitants, voire mal jointoyés, sont visibles par exemple dans les écoinçons autour des anges. Par ailleurs, l’emploi de la pierre de Sampans pour le socle et les colonnes, de même que l’abrasion des reliefs des pilastres montrent clairement que l’architecture originelle du tombeau a été modifiée. On a supposé que ces changements ont eu lieu à l’arrivée à Dole du tombeau au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1483</sup>. Elles sont en tout cas antérieures au XIX<sup>e</sup> siècle, puisque deux dessins des années 1850 montrent déjà l’arc dans sa configuration actuelle et depuis, aucune restauration n’a touché autre chose que les vitraux et le maître-autel dans cette partie de l’église (fig. 165-166)<sup>1484</sup>.

Le socle du tombeau constitue vraisemblablement une modification survenue lors de la transformation de l’arc en porte de la sacristie (cat. n° 32/42). En effet, la cuve du tombeau devait occuper tout l’espace intérieur de l’arc entre les parois verticales du socle. Ce dernier n’apparaissait peut-être d’ailleurs que comme un bloc massif et entièrement maçonné, comme c’est le cas au tombeau de Pierre d’Herbais à Pepingen (BE, fig. 167), à Heverlee (fig. 146) ou au tombeau d’Arnoul de Hornes à Anderlecht (fig. 168)<sup>1485</sup>. Comme nous allons le voir ci-dessous, un dessin du XVIII<sup>e</sup> siècle représente également de cette manière le tombeau de Jean Carondelet à Bruges. Une exception majeure concerne certes le tombeau de Jean de Hénin-Liétard à Boussu (fig. 169), où le complexe transi-cuve-priants est autonome de l’architecture, mais il est plus tardif que le tombeau de Dole<sup>1486</sup>. Ainsi, il y a fort à parier qu’au moment où le tombeau a été déplacé et la cuve retirée, on a préféré changer l’ensemble du socle et le refaire en pierre locale colorée, comme le goût en était largement répandu en Franche-Comté du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le socle originel devait être un peu plus haut que l’actuel, comme

---

<sup>1483</sup> Duverger *et alii* 1953, p. 41.

<sup>1484</sup> MAP, 0082-039-2002, n° 1370. Pour les restaurations, cf. Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 172-182.

<sup>1485</sup> Jean Mone (attr. abusive), tombeau de Pierre d’Herbais et de deux membres de sa famille, fin des années 1530, Pepingen, Sint-Martinuskerk, inv. KIK 27748 (Saintenoy 1931, p. 17-19 ; Duverger *et alii* 1953, p. 26 ; Bass 2017, p. 175-176). Je remercie Mme Krista De Jonge d’avoir attiré mon attention sur cette œuvre et de m’avoir invité à en parler avec elle sur place. Jean Mone ou son entourage, tombeau d’Arnoul de Hornes, début des années 1540, Anderlecht, église Saints-Pierre-et-Guidon, inv. KIK 20004887 (Roggen 1931, p. 422-423 ; Saintenoy 1931, p. 17-19). Au vu de ses ornements – cartouches bellifontins, termes, fins rinceaux – et contrairement à ce que pense Saintenoy, le tombeau paraît dater au minimum du début des années 1540, mais il est possible qu’il date aussi de la seconde moitié de cette décennie.

<sup>1486</sup> Jacques Du Brœucq et assistants, tombeau de Jean de Hénin-Liétard, d’Anne de Bourgogne et de leurs enfants, 1561-1562, marbres et albâtre, 5,95 x 3,90 m, Boussu-lez-Mons, église Saint-Géry, inv. KIK 10020679 (De Jonge 2005a, p. 136).

cela se voit dans tous les tombeaux dessus-cités. C'est aussi à cette phase de réaménagements qu'il faut attribuer les bases des colonnes, faites également de marbre rouge. Au XVI<sup>e</sup> siècle, quelle qu'ait été le fût de la colonne, les bases devaient être de la même pierre que les chapiteaux, comme à Boussu, c'est-à-dire blanc de marbre.

Le cas des fûts est plus complexe car il est certain que les chapiteaux et le couronnement sont bien du XVI<sup>e</sup> siècle. Si l'on s'était décidé seulement au XVIII<sup>e</sup> siècle d'ajouter ces colonnes, on ne se serait pas astreint aux tâches fastidieuses de créer un second ressaut, de transformer l'entablement en conséquence et de sculpter les entremêlements virtuoses de chapiteaux. Des colonnes se trouvent donc bel et bien, depuis 1542, devant les pilastres. Mais étaient-elles prévues dès le départ, et les fûts actuels, sont-ils ceux d'origine ?

La présence des colonnes résulte soit d'une modification survenue en cours de chantier, soit d'une disposition originelle. Une certaine dissymétrie entre les deux pilastres peut être portée au crédit de la première proposition : les motifs sont très divergents entre la gauche et la droite, le pilastre de gauche devant donner l'impression d'être plus dense que son pendant. Les colonnes auraient masqué des pilastres quelque peu dépareillés. Mais en réalité, des pilastres sculptés et partiellement masqués ne sont pas un *unicum* du tombeau dolois, puisque le sépulcre de Guillaume de Croÿ en comporte aussi (fig. 170). La sculpture des pilastres n'empêche donc pas que ces colonnes aient été projetées dès le début.

Les fûts des colonnes sont en pierre marbrière de Sampans, une carrière toute proche de Dole. Il est envisageable que Buyens ait fait tailler ces fûts, d'autant qu'il employait la pierre de Sampans pour la confection d'un lavabo attenant à l'autel et au tombeau. Restitué de cette manière, l'arc de Dole aurait partagé de nombreux points communs avec le tombeau du roi des Romains Guillaume II († 1256), reconstruit entre 1542 et 1546 à l'abbaye de Middelbourg par Charles Quint et Marie de Hongrie. En effet, les colonnes de marbre rouge qui l'ornaient avaient une nette connotation impériale, sans doute pleinement assumée par le tombeau de Jean de Hénin-Liétard à Boussu, qui était un des favoris de Charles Quint<sup>1487</sup>. Mais il est inconcevable que les fûts de Dole soient demeurés lisses sur un tombeau aussi orné, sachant en plus le succès que rencontraient les colonnes engagées en ce début de XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1488</sup>. Par ailleurs, la polychromie actuelle du tombeau, concentrée entièrement sur la partie basse, aurait été inacceptable au XVI<sup>e</sup> siècle. Les couleurs devaient être disposées de manière homogène sur l'œuvre avec des jeux de rappel sur des parties de même nature : pleins des structures porteuses, vides des tables et des écoinçons, etc. À Pepingen, les moulures saillantes horizontales sont en noir (fig. 167) ; ce sont les mêmes qui apparaissent en marbre rouge de Rance à Boussu, avec les fûts des colonnes (fig. 169). Les fûts ont donc dû être placés là au moment du changement du socle et des bases. On les aurait changés pour une raison qui devait tenir à ces fûts eux-mêmes : soit qu'ils étaient abîmés, soit que les ornements des gaines étaient jugés trop macabres – comme le suggèrent les pilastres –, soit que le marbre

<sup>1487</sup> De Jonge 2005a, p. 135-136.

<sup>1488</sup> De Jonge 2008b ; De Jonge 2013.

de Sampans était d’un effet plus solennel et visible pour cette haute porte placée au fond du chœur. Nous pensons que les fûts étaient cannelés en haut, gainés et couverts d’ornements sur leur partie inférieure, comme cela se pratiquait dans les années 1540.

Au moins trois descriptions intéressantes du tombeau permettent de se faire une idée de sa configuration originelle. Le tombeau comportait les figures des défunts en albâtre et était couronné d’un *Jugement dernier* qui a disparu probablement dès avant la Révolution française<sup>1489</sup>. Gilbert Cousin (1506-1572) ajoute que le tombeau comportait du « marbre très noir taché de rouge que l’on extrait dans le pays de Dole pour les tombeaux des personnages éminents et que l’on appelle porphyre »<sup>1490</sup>. Cette pierre devait être celle de la dalle funéraire, puisqu’elle est utilisée d’après lui pour les tombeaux. Le « porphyre », qui doit se référer à un marbre rouge, désigne sans doute la pierre de Sampans. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, elle était utilisée pour bien d’autres choses que les tombeaux.

On peut encore préciser certaines choses. Tout d’abord, le tombeau devait être libre sur son côté gauche, mais placé contre un mur ou un pilier sur le côté droit. On a complété cette partie au moment de la modification du tombeau en porte. Le socle devait être de marbre blanc comme l’ensemble du tombeau et orné de reliefs sur les faces des stylobates, comme on en voit à Enghien, Boussu, Pepingen ou Anderlecht. L’ensemble de la structure est très orné et, sans les colonnes, il aurait dû globalement avoir l’allure du tombeau d’Arnoul de Hornes à Anderlecht. Il est difficile de s’imaginer la cuve. Comme on l’a vu, il devait s’agir d’un bloc de marbre blanc, visuellement solidaire du socle. Elle devait être ornée de rinceaux ou d’un décor de colonnettes et de niches dans lesquelles prenaient place des figures, comme aux tombeaux de Hoogstraten et de Liège (fig. 171 et 172)<sup>1491</sup>.

Sur cette cuve étaient placées les deux figures des défunts. L’expression « lit de repos » du chanoine Belon d’Aligny paraît indiquer qu’il s’agissait bel et bien de gisants et non de priants<sup>1492</sup>. Par ailleurs, une courte note du XIX<sup>e</sup> siècle de Léonard Dusillet (1769-1857) parle des statues des défunts « couchées » sous l’arc<sup>1493</sup>. Sachant qu’il a vu ces sculptures avant leur destruction, il est clair qu’il s’agit de gisants. Quant à la dalle funéraire, impossible de déterminer s’il s’agissait d’une pierre noire provenant de la région de Namur, plus précisément de Dinant, qui servait aux tombeaux des anciens Pays-Bas, ou bien de

---

<sup>1489</sup> BMD, ms. 18-MS-M-42 (annexe 4, n° 75). Ce manuscrit est un recueil factice de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle comportant plusieurs descriptions de l’église, toutes antérieures à la Révolution. Siblot 1954 connaissait l’une d’entre elles et avait déjà proposé une ébauche de reconstitution.

<sup>1490</sup> Cousin 1562\*, vol. 1, p. 344 (annexe 4, n° 2). La description de la collégiale de Dole est insérée dans sa description de la Haute Bourgogne (*Brevis ac dilucida Burgundiae Superioris... descriptio*), publiée dès 1552.

<sup>1491</sup> Jean Mone (attr.), tombeau d’Antoine de Lalaing et d’Élisabeth de Culemborg, vers 1528-1529, marbres et albâtre, 1,89 x 3,5 x 2,2 m, Hoogstraten, Sint-Katharinakerk, inv. KIK 40336 (Hensler 1923, p. 103-107 ; Saintenoy 1931, p. 24-28 ; De Jonge 2005a, p. 129-131 ; Lemaire 2006 ; Lebrecht 2009, p. 181-184). Généralement attribué à Nicolas Palardin († 1522), tombeau d’Érard de la Marck, ancienne cathédrale de Liège (détruit). Il existe encore trois dessins de ce dernier tombeau, qui divergent assez nettement (Brassinne 1946 ; De Jonge 2005a, p. 138-139 ; De Jonge 2010b, p. 100-101).

<sup>1492</sup> BMD, 18-MS-M-42 (ancienne ms. 335 bis), p. 63 (annexe 4, n° 75).

<sup>1493</sup> BMB, Yc.Jura.Dole.8d, p. 4 (annexe 4, n° 74).

marbre de Miéry, extrait comme le signale Cousin des environs de Dole. Les deux gisants occupaient certainement une profondeur d’au moins 130-150 cm et devaient donc légèrement dépasser à l’avant, comme aux tombeaux de Frederik van Renesse et de son épouse à la Grote Kerk de Breda (fig. 173) et de Gerrit van Assendelft à la Jacobskerk de La Haye (fig. 174)<sup>1494</sup>.

Nous ignorons complètement ce qui occupait l’intérieur de l’arc. Sans doute était-ce là que l’épithaphe prenait place. Il est certain en revanche que les armes magnifiées des Carondelet et des Chassey s’y trouvaient. Le tombeau de Bruges était tout couvert d’armes et d’autres encore leur accordent une place importante : sans même parler des tombeaux de Brou, le tombeau de Pepingen voit tout l’intérieur de l’arc occupé par une composition d’anges et d’héraldique qui couvre jusqu’à l’intrados, de même qu’aux tombeaux de Boussu et de La Haye. Comme on le verra ci-dessous, la frise des cavaliers du tombeau de Dole a très certainement des implications nobiliaires et la mise en valeur des armoiries familiales, peut-être protégées par la Vierge à l’Enfant comme à Heverlee, complétait sans aucun doute ce programme célébrant la mémoire du fondateur de la dynastie des Carondelet. Les armes étaient également peintes sur la partie avancée de la frise au-dessus des colonnes, à gauche et à droite. Un reste de peinture bleu subsiste, visible à l’œil nu (cat. n° 32/24).

Enfin, comme on l’a vu, une représentation du *Jugement dernier* couronnait le tout, à l’instar des tombeaux de Guillaume de Croÿ à Heverlee et de Jean Carondelet à Bruges. Des sculptures, agenouillées ou debout, devaient encore flanquer ce relief.

**LE TOMBEAU DE BESANÇON.** – À l’inverse du tombeau de Dole, l’arc du tombeau de Ferry Carondelet a entièrement disparu et seuls le gisant, la cuve sans couvercle et le transi ont été conservés. Ils sont taillés dans un albâtre blanc légèrement veiné de rouge.

Le gisant est figuré couché sur le côté gauche (cat. n° 34/1). Son bras gauche, replié sur un coussin, soutient sa tête et porte le manipule. Son bras droit est couché le long du corps et sa main tient un livre aux fermoirs ouvragés. Les doigts sont disposés d’une manière recherchée et élégante, avec le majeur tendu verticalement, posé sur la hanche. Le prélat porte une grande chasuble parfaitement lisse avec un orfroi orné sur toute la longueur de motifs mauresques que l’on retrouve sur le coussin. Les franges de la chasuble, du manipule et du coussin donnent la sensation d’une grande ductilité. La cuve imite un sarcophage antique (cat. n° 32/2, 6-7, 11-12) : deux cerclages feints sont ornés de têtes de lions et de délicats rinceaux. Toujours à l’imitation de l’antique, la cuve est cantonnée de harpies et reçoit en son centre l’épithaphe portée par deux anges debout dont les têtes se tournent vers l’extérieur.

---

<sup>1494</sup> Anonyme, tombeau de Gerrit van Assendelft et de sa femme Beatrix van Damel, après 1539, marbre et albâtre partiellement dorés, La Haye, Sint-Jacobskerk (Van den Heuvel 1994, p. 88-89 ; Scholten 2003a, p. 183-186 ; Wezel 2003, p. 344-347, avec bibliographie). Sur Gerrit van Assendelft, cf. Bietenholz et Deutscher 1985, p. 74. Cornelis Floris (attr.), *Tombeau de Frederik van Renesse et de son épouse Anna van Hamel*, vers 1540, calcaire et albâtre, 392 x 322 cm (encadrement), Breda, Grote Kerk (Roggen 1931, p. 418-419 ; Heuvel 1994, p. 88-89 ; Scholten 2003a, p. 183-186 ; Wezel 2003, p. 344-347, avec bibliographie).

Sous la cuve, se trouve le transi (cat. n° 3/17), couché d'une manière ambiguë, à moitié sur le dos et sur le côté gauche, à l'inverse de toute une tradition : à Brou, les transis, ou plutôt les dormants, de Marguerite d'Autriche et de Philibert de Savoie sont bien sur le dos, seules les têtes du couple se tournent l'une vers l'autre, et n'infléchissent pas la position des corps (fig. 153). Le transi bisontin a en réalité le même mouvement que le gisant, ils se tournent tous deux vers le spectateur. Le cadavre est attaqué par deux grenouilles et de nombreux vers. Ces animaux paraissent avoir eu une signification symbolique changeante<sup>1495</sup>.

L'arrière de ce complexe n'était pas fait pour être vu, puisque le transi est simplement équarri et que la cuve n'a pas été sculptée (cat. n° 34/13). Seul le dos de Ferry Carondelet est sommairement sculpté d'une grande croix en léger relief, sans aucun ornement.

Le tombeau a été restauré plusieurs fois et n'apparaît plus dans son agencement original. Il est regrettable que l'on n'en connaisse aucune description ancienne et que même les notes de l'abbé Baverel du début du XIX<sup>e</sup> siècle n'en parlent qu'en termes généraux.

La lecture du gisant et de la cuve est complexifiée par un nombre vertigineux de dommages. Des fragments manifestement originaux ont été simplement recollés et des manques ont été comblés par un marbre blanc extrêmement proche de l'albâtre originel<sup>1496</sup>. Notons les principales restaurations réalisées en marbre sur la cuve et le gisant : une partie non négligeable du socle de la cuve sous les pieds des anges ; toute la moitié droite de la tête et le bras droit de l'ange de gauche (cat. n° 34/9) ; le bras gauche de l'ange de droite ; une grande partie du visage et du buste de la harpie droite arrière (cat. n° 34/14) ; le haut du visage de la harpie droite avant ; une partie substantielle de la harpie gauche arrière ; une bonne partie de la hampe de la crosse ; le crosseron ; le manipule, à l'avant et sous la tête du gisant ; l'index, l'auriculaire et la paume de sa main gauche (cat. n° 34/5) ; une partie de son visage, avec au moins la partie haute, le nez et l'œil droit (cat. n° 34/4) ; l'auriculaire, une partie du majeur et du pouce de sa main droite ; le pied droit. Comme on le voit, ce sont les extrémités et les visages qui ont le plus souffert et le corps même du gisant est en excellent état. S'agit-il de restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle, consécutives à l'installation du tombeau par le cardinal Mathieu ? On est tenté de le nier pour plusieurs raisons. Tout d'abord, certaines parties sont clairement d'origine et ont été simplement recollées : le pouce, le majeur et l'annulaire de la main gauche ; l'arrière de la tête, brisé et recollé avec quelques nouveaux morceaux ; la mitre. On peut conclure de cela que des fragments arrachés par un choc ont été plus ou moins immédiatement recomposés<sup>1497</sup>. Ensuite, une photographie illustrant l'article de Gauthier montre l'état du tombeau vers 1897 (fig. 175)<sup>1498</sup>. On voit que plusieurs parties sont déjà

---

<sup>1495</sup> La plus courante veut que la grenouille soit le péché commis et le ver son repentir (Cohen 1973, p. 77-83).

<sup>1496</sup> MAP, 1997-039-0181 [n. p.] signale bien la présence de plusieurs marbres dans les restaurations anciennes. Quoique récent (1996), ce rapport de restauration, succinct, peu complet et très mal rédigé, n'emploie aucun terme de sculpture conventionnel et reste donc difficile à interpréter.

<sup>1497</sup> Dunod de Charnage 1735\*, p. 165, note que le tombeau comprend « plusieurs belles figures de marbre, qui ont été mutilées par la chute du clocher de l'Eglise Saint-Jean, arrivée en 1729, au mois de Janvier ».

<sup>1498</sup> Gauthier 1897b ; ADB, L, 9.



restituées, notamment le visage de l'ange de gauche, et qu'à l'exception de la hampe de la crosse, le gisant est complet. Outre que l'encrassement général paraît confirmer que le tombeau a pu se trouver dans un charbonnier, il est peu probable qu'il aurait été déjà sale à ce point en 1897 si le cardinal Mathieu l'avait fait restaurer et avait fait combler les lacunes des sculptures en 1860. Enfin, il aurait fait de toute évidence restituer le bout manquant de la crosse. Le tombeau a dû donc être restauré avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Or, on a bien connaissance d'une restauration du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, les héritiers des Carondelet ont placé à côté du tombeau de l'archidiacre une plaque commémorant la mémoire de celui par qui se perpétua la lignée légitime de la famille<sup>1499</sup>. La plaque conclut en rappelant que Jean-Louis de Carondelet, baron de Noyelles (1691-1775), a fait restaurer ce monument, abîmé par le fait de sa vieillesse, avec le consentement du chapitre<sup>1500</sup>. Il nous semble que, à l'inverse de la *pala* de Fra Bartolomeo, le tombeau aurait réellement pu être abîmé par la chute du clocher de 1729 et des morceaux tombés, conservés par le chapitre, auraient été refixés avec des compléments en 1766, lors de la restauration commandée par le baron de Noyelles. Cette restauration vieille d'à peine un siècle aurait convaincu le cardinal Mathieu de ne pas en reconduire une nouvelle.

À part le pied gauche fracturé, le transi ne paraît pas avoir autant souffert au cours du temps, probablement grâce à sa position inférieure qui l'a protégé. Les perturbations les plus graves constatées par les restaurateurs en 1996 sont celles consécutives au placement de la sculpture entre les consoles étayant la cuve. Ainsi, sur le devant, la structure métallique casse très nettement la pierre au niveau des pieds et devant le visage (cat. n° 34/19). Mais surtout, ce qui intrigue reste la coupure nette et soignée du corps au niveau des épaules. Il est probable qu'elle a été occasionnée par le placement du transi entre les mêmes montants de la structure métallique. Cette modification du transi implique bien qu'il ne devait pas être disposé à l'origine dans une telle structure. Cette dernière est d'ailleurs masquée par les consoles en forme de volute (cat. n° 34/16). Les blasons de forme éclatée placés dessus se conforment à des modèles des années 1520 plutôt que des années 1540. La structure métallique et les consoles datent donc de la même époque que le socle de marbre rose, c'est-à-dire des années 1860-1861, et le transi n'était pas disposé par rapport à la cuve comme il l'est aujourd'hui.

La crosse de la hampe a été rétablie entre 1897 et 1996<sup>1501</sup>. Nous n'avons cependant pas trouvé trace d'une telle intervention.

Les analyses qui suivent expliquent notre restitution (fig. 176).

La forte frontalité du gisant et du transi, de même que l'arrière à peine équilibré de ce dernier, impliquent que l'on ne pouvait pas tourner autour du tombeau. Il se présentait, à

---

<sup>1499</sup> Le nom des Carondelet se transmet jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle par Claude († 1518), frère aîné de Ferry et Jean. Or, son arrière-arrière-petit-fils Guillaume mourut sans héritier en 1620. Il fallut remonter à Ferry et à son fils illégitime Paul pour faire perdurer la lignée (cf. la notice biographique de Ferry Carondelet en annexe 2).

<sup>1500</sup> « *Monumentum istud vetustate attritum, annuente illustri Capitulo, restauravit Dominus Joannes Ludovicus de Carondelet Baro de Noyelles M. D. CC. LXVI.* », ADN, E 63, « Relevé authentique des inscriptions qui se lisent au Mausolée en marbre de MESSIRE Ferry de Carondelet ».

<sup>1501</sup> Elle apparaît encore cassée sur la photo de 1988 de Desmat *et alii* 1992, p. 69.

l'instar de celui de Dole, sous la forme d'un monument pariétal avec arc de triomphe de 5 mètres de hauteur environ.

Comment se présentait l'ensemble formé par les statues et la cuve ? Tout d'abord, la cuve et le gisant devaient être situés plus en hauteur qu'aujourd'hui, comme le suggère l'építaphe, légèrement inclinée vers le sol, qui devait être déchiffrée à hauteur d'yeux. Ainsi étaient davantage visibles les jambes des anges et peut-être même le visage feuillu placé sous l'építaphe, aujourd'hui absolument à l'abri des regards. Mais le gisant et la cuve, étaient-ils portés comme aujourd'hui sur quatre colonnettes ? Il semble probable que oui. La plinthe de la cuve dispose de deux ressauts un peu avant ses deux extrémités sur la face avant et deux supports devaient les prolonger verticalement en-dessous, remplacées depuis par les consoles du cardinal Mathieu<sup>1502</sup>. Aux Pays-Bas, ce dispositif est attesté à Boussu et à l'építaphe d'un inconnu à Breda (fig. 177)<sup>1503</sup>. Le modèle de la Renaissance italienne est bien entendu tout proche, à l'exemple du tombeau de Charles IV d'Anjou par Francesco Laurana, à la cathédrale du Mans (fig. 180)<sup>1504</sup>. Les consoles devaient avoir une forme évasée et se terminer en pattes de lion, sous les protomés, comme au Mans et à Breda. L'ensemble devait reposer sur une épaisse dalle de marbre fixée visuellement aux tableaux intérieurs de l'arc.

Comment le transi était-il placé sous la cuve ? sous une simple dalle, un dais architecturé, ou un porte-à-faux, comme au tombeau de Sebastian Echter von Mespelbrunn à Wurtzbourg (fig. 181)<sup>1505</sup> ? Peu de tombeaux des Pays-Bas offrent d'éléments de comparaison, car beaucoup de transis existent encore, mais sans leur sépulture d'origine<sup>1506</sup>. Parmi les tombeaux pariétaux, seul le tombeau de Pepingen conserve encore toutes ses dispositions originales, avec le transi entre les deux stylobates<sup>1507</sup>. On ignore si le transi de Boussu attribué à Du Broeucq était réellement disposé sous tombeau de Jean de Hénin-Liétard, comme il l'était encore jusqu'en 1989 (fig. 182)<sup>1508</sup>. Les transis des tombeaux libres sont en revanche toujours placés sous les gisants, comme à Brou (1516-1532) ou à Vianen, où le transi du tombeau de Reinoud van Brederode, un peu plus tardif (entre 1542 et 1556), est en partie caché sous une grande structure supportant les figures vivantes (fig. 183)<sup>1509</sup>. On

---

<sup>1502</sup> L'arrière ne comportait originellement pas ces ressauts. Les actuels ont été sculptés au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1503</sup> Cornelis Floris (attr.), építaphe d'un inconnu, vers 1550-1555, grès et albâtre, 305 x 143 cm, Breda, Grote Kerk (Huysmans *et alii* 1996, p. 100, 260 ; Scholten 2003a, p. 187 ; Wezel 2003, p. 337-338 et ses références).

<sup>1504</sup> Francesco Laurana (attr.), tombeau de Charles IV d'Anjou, vers 1500, diverses sortes de marbre, Le Mans, cathédrale Saint-Julien.

<sup>1505</sup> Peter Osten, *Tombeau de Sebastian Echter von Mespelbrunn*, 1575, albâtre, Wurtzbourg, cathédrale Sankt Kilian (Kavaler 2013, p. 94).

<sup>1506</sup> Voir les nombreux exemples de comparaison dans Cohen 1973 ; Oosterwijk 2005 ; Bass 2017.

<sup>1507</sup> KBR, Fonds Goethals, ms. 1510, p. 318 (dessin de 1713).

<sup>1508</sup> Jacques Du Broeucq (attr.), transi, 1561-1562, albâtre, 175 x 43 x 35 cm, Boussu-lez-Mons, église Saint-Géry, inv. KIK 10021487 (Gossez 1992). Selon Gossez 1992, p. 83, le transi aurait été placé à l'origine sur le sarcophage, à l'instar du tombeau d'Eustache de Croÿ à Saint-Omer. Cette hypothèse nous paraît hasardeuse car il n'y aurait pas eu la place de loger les autres sculptures indispensables entre le transi et l'encadrement.

<sup>1509</sup> Colijn de Nole, *Tombeau de Reinoud de Brederode et Philippote van der Marck*, 1552-1556, calcaire, Vianen, Onze-Lieve-Vrouw-ten-Hemelopnemingkerk (Bass 2017, p. 176-181 et ses références). Récemment, Michel Lefftz a proposé d'attribuer certaines des sculptures de ce tombeau à Guyot de

retrouve ce schéma général au tombeau d’Engelbert de Nassau et Cimburga de Baden à Breda (vers 1531-1534, fig. 184), où les gisants sont remplacés par une armure<sup>1510</sup>. La seule chose que la confrontation de ces réalisations nous permet de conclure est que le transi était légèrement surélevé au-dessus du sol, un peu comme aujourd’hui.

Un prototype de tombeau du « Précurseur » présente une configuration proche de ce que l’on pourrait imaginer à Besançon : un tombeau à deux niveaux compris dans un arc, la cuve au niveau supérieur étant portée par une dalle (fig. 185)<sup>1511</sup>. Le transi aurait alors pu prendre place en-dessous. Le cénotaphe de Georges d’Egmont à la cathédrale d’Utrecht présente une configuration similaire, à cela près qu’il est placé entre deux piliers du chœur et visible des deux côtés (fig. 186). Il comptait une figure agenouillée et priante de l’évêque et sans doute un coffret avec son cœur au niveau inférieur. Peut-être que cette réalisation aurait dû devenir le tombeau d’Egmont avant sa reconversion en cénotaphe. La place du coffret aurait alors été logiquement occupée par un transi. Le transi de Besançon devait donc se trouver sous une simple dalle. Ni la gravure du Précurseur, ni le cénotaphe d’Utrecht, ni le tombeau de Vianen ne présentent les réseaux architecturés et les colonnettes de Brou, qui auraient pu gêner la vue sur le transi. Aussi, nous n’en restituons pas à Besançon.

Le vaste espace compris entre le gisant et l’arc devait être occupé, mais il est périlleux de s’avancer sur la nature du sujet représenté. Était-ce une *Vierge à l’Enfant* sur des nuages, un grand crucifix ou encore autre chose ? En tout cas, il est permis d’imaginer une *Résurrection universelle* dans un fronton encadré de deux sculptures agenouillées ou debout, comme à Heverlee, Dole et Bruges.

**LE TOMBEAU DE BRUGES.** – Il ne comporte plus aujourd’hui de sa structure originelle que le gisant. Jean Carondelet est figuré en position *semi recumbente*, la tête soutenue par le bras gauche, plié, portant le manipule et reposant sur un coussin (cat. n° 35/1). Le bras droit tient encore un livre à la main sur la reliure duquel est figuré le sacrifice d’Isaac dans une arcature de style Renaissance (cat. n° 35/6). Comme l’a analysé Ariane Mensger, l’archevêque paraît avoir interrompu sa lecture et méditer sur ce qu’il vient de lire<sup>1512</sup>. Son large visage est facilement reconnaissable (cat. n° 35/3). Il est manifeste que les exécuteurs testamentaires en désiraient un réaliste et qu’ils mirent à la disposition du sculpteur l’un des nombreux portraits du prévôt de Saint-Donatien voire, comme c’était une habitude répandue, un masque

---

Beaugrant, ce qui abaisserait sa date de réalisation avant 1549, le plaçant plus près de ceux de Buyens (Leffitz 2018, p. 51, note 13).

<sup>1510</sup> Anonyme, tombeau d’Engelbert de Nassau et de sa femme Cimburga de Baden, 1531-1534, albâtre, marbres noirs et blancs, 3,95 x 2,85 m (plateforme au sol), Breda, Grote Kerk (Kuyper 1994, p. 95-97 ; Kavalier 1995 ; Scholten 2003a, p. 178-182 ; Wezel 2003, p. 278-284 ; De Jonge 2005a, p. 130-131 ; Lipińska 2015, p. 69-70 ; Woods 2018, p. 276-286).

<sup>1511</sup> Le « Précurseur », *Tombeau*, années 1530, eau-forte, 36,5 x 27 cm, Paris, INHA, FOL RES 65, fol. 12r (Van den Heuvel 1994, p. 80 (qui le met en rapport avec le tombeau de Bruges) ; De Jonge 2010b, p. 102). Il sera à nouveau question du « Précurseur » ci-dessous (cf. p. 309), artiste anonyme dont les œuvres entretiennent de fortes parentés avec l’art de Mone.

<sup>1512</sup> Mensger 2006.

funéraire<sup>1513</sup>. Jean porte une chasuble richement ornée de rinceaux gaufrés et d’orfrois. L’arrière du gisant est aussi méticuleusement sculpté que l’avant (cat. n° 35/4-5), sans doute parce qu’il était susceptible d’être vu également à travers la claire-voie dans le déambulatoire du chœur. Sur la poitrine de l’archevêque, on reconnaît facilement saint Jean, la coupe empoisonnée à la main, surmonté d’un Dieu le Père bénissant.

Si l’on en croit divers manuscrits, le tombeau de l’archevêque de Palerme présentait une polychromie noire, dorée et de divers blancs. Il est dit être « *van Marbre Albaster en toutsteen* » ou « *touchesteen* »<sup>1514</sup>. Ce dernier mot, « *toetssteen* » en néerlandais moderne, désigne littéralement une « pierre de touche » d’une couleur noire ou très sombre, généralement du basalte. On peut plutôt penser que la dalle, si ce n’est l’ensemble de la cuve, était de marbre noir de Dinant, comme on le voit dans la plupart des tombeaux de la fin du Moyen Âge des anciens Pays-Bas. Les deux autres mots de « marbre » et « albâtre » doivent de la même façon être considérés avec prudence, étant donné que l’on ne peut se reposer sur la foi des témoins anciens dans l’identification précise des pierres. Quant à lui, le gisant actuel est bel et bien en albâtre plutôt rougeâtre.

Une autre source indique que le tombeau était « richement doré »<sup>1515</sup>. Il n’y aurait rien d’étonnant à ce qu’il ait été rehaussé de laiton ou de feuilles d’or, même si aucune trace n’en a été trouvée sur le gisant<sup>1516</sup>. Le fait qu’aucune autre source ne le mentionne viendrait du fait qu’elles se copient toutes les unes sur les autres et récitent toujours dans le même ordre le marbre, l’albâtre et la pierre de touche.

On ne peut plus, pour reconstituer l’ensemble du tombeau de Jean Carondelet, que s’appuyer sur les trois dessins qui le représentent, dont les deux plus précis sont le ms. 449 et 595 de la Bibliothèque municipale de Bruges (fig. 187-189)<sup>1517</sup>. D’autres représentations et descriptions se sont également rendues utiles<sup>1518</sup>. Ces sources offrent des informations convergentes, complémentaires et divergentes difficiles à démêler. Le dessin du ms. 1661 n’est autre qu’une copie du ms. 449. Toutefois, le dessin des armes diverge nettement. Le dessin du ms. 595, réalisé avant 1774, a l’avantage de montrer le tombeau avec sa cuve originelle, malheureusement masquée en grande partie par les sièges des célébrants. Ni le dessin du ms. 449, ni celui du ms. 595, ne constituent un relevé exact d’architecture. Le ms. 449 paraît être fiable dans les détails de l’ornementation et a été visiblement réalisé devant le tombeau. Le gisant est par exemple très ressemblant. Le ms. 595 paraît meilleur dans le rendu général et dans l’aspect architectural de l’ensemble – il est à cet égard évident qu’il comprend mieux la structure de l’entablement – mais donne l’impression de se baser sur

---

<sup>1513</sup> Campbell 2008, p. 33.

<sup>1514</sup> KBR, fonds Goethals, ms. 1661, fol. 3 ; KBR, fonds Goethals, ms. 1639, fol. 2v.

<sup>1515</sup> KBR, fonds Goethals, ms. 1641, fol. 276v ; Roggen 1931, p. 414.

<sup>1516</sup> Le rapport de restauration n’en signale pas.

<sup>1517</sup> SBB, ms. 449, fol. 11 ; ms. 595, vol. 1, p. 98 ; KBR, fonds Goethals, ms. 1661, fol. 3.

<sup>1518</sup> KBR, fonds Goethals, ms. 1525, p. 3-4 ; ms. 1660, p. 11.

un croquis préalable qui aurait éliminé les ornements et nombre de détails. Il semble que seul Vermeersch se soit lancé dans une reconstitution du tombeau, mais son travail, hâtif et peu méthodique, nécessite d'être repris. Dans un souci de clarté, nous ne comparerons pas systématiquement les dessins, mais nous proposerons directement nos interprétations avec une courte explication.

Certains caractères généraux du tombeau sont indiscutables. Il était composé d'une arcade encadrée en forte saillie par deux colonnes d'ordre corinthien dont les fûts cannelés étaient engainés dans le premier tiers de leur hauteur. Au-dessus de l'entablement de l'arc prenaient place aux extrémités deux statues agenouillées et priantes tournées vers un fronton central semi-circulaire, où figurait une *Résurrection universelle*, sur lequel un Christ-Juge était assis, dominant l'ensemble de la sépulture. Sous l'arc, le gisant du prévôt était surmonté de l'épithaphe et de plusieurs blasons.

Une première divergence entre les deux dessins brugeois concerne le nombre de ressauts. Il n'y en a qu'un seul dans le ms. 449 et il s'agit effectivement d'une solution très classique. Mais le ms. 595 présente deux avancées successives : une très large mais apparemment peu profonde derrière les colonnes et une seconde soutenue par les chapiteaux corinthiens. On pourrait considérer qu'il s'agirait d'une fantaisie du dessinateur si on n'observait pas le même système de deux avancées au tombeau de Dole<sup>1519</sup>. Manifestement, cette solution assez originale n'a pas été inventée, même si elle a pu être un peu amplifiée dans le ms. 595. Peut-être les trois tombeaux commandés par Jean présentaient-ils cette particularité architecturale. On ne voit pas en revanche si la première avancée comportait un pilastre, à l'instar du tombeau du chancelier à Dole.

En se fondant sur la longueur de la sculpture (1,7 m) et sur le ms. 595 de Bruges, l'ensemble de la structure devait mesurer plus de quatre mètres de hauteur sur 2,7 mètres de large d'après le ms. 449, où le gisant s'insère plus harmonieusement dans l'arc. Ces dimensions se rapprochent de celles du tombeau de Dole. Il faut considérer en outre que le tombeau et son revers étaient comprimés entre les piliers du chœur et pouvaient se développer davantage en hauteur qu'en largeur. On pourrait alors penser que l'arc était bien en plein cintre comme le montre le ms. 595, et non surbaissé comme dans le ms. 449, à moins qu'il n'ait été surélevé ainsi pour laisser de la place à une épithaphe visiblement démesurée. Il est toutefois difficile de se faire un avis tranché car les deux solutions étaient possibles autour de 1530. Ainsi, le tombeau d'Arnoul de Hornes à Anderlecht présente un arc en plein-cintre, mais un dessin d'un manuscrit bruxellois le figure avec un arc très surbaissé<sup>1520</sup>. À peu près à la même époque, les priants du tombeau de Pierre d'Herbais à Pepingen sont placés sous un arc en anse de panier (fig. 167).

À l'inverse du ms. 449, le ms. 595 montre le tombeau avec sa cuve originelle. Elle fermait complètement la base du tombeau et était solidaire des tableaux intérieurs de l'arc. Cette restitution est la plus probante, car c'est celle que l'on rencontre dans la plupart des

---

<sup>1519</sup> Cf. p. 294.

<sup>1520</sup> KBR, fonds Goethals, ms. 1510, p. 25.

tombeaux<sup>1521</sup>. La face avant de la cuve ne devait être que peu ornée, car il était dès l’origine prévu qu’elle allait être cachée par les sièges des desservants du culte.

Le tombeau de Pepingen est une base de comparaison intéressante pour comprendre la structure originelle du tombeau de Jean Carondelet. En effet, non seulement l’ordre et la structure des colonnes, mais aussi les ornements figurés sur les gaines sont similaires, si on se base sur le ms. 449 (fig. 190). De la même façon qu’à Pepingen, les gaines de Bruges auraient pu figurer des atlantes engainés tenant des guirlandes et surmontant d’autres figures fantastiques, manifestement des sirènes à la queue bifide<sup>1522</sup>. Par ailleurs, la frise de l’entablement aurait pu être aussi haute et richement ornée qu’à Pepingen et que dans le ms. 449. Peut-être que l’architrave et la corniche étaient aussi de pierre noire, contrastant ainsi avec le reste du tombeau. Quoi qu’il en soit, les fonds des écoinçons de l’arc de Bruges devaient être légèrement enfoncés et contraster avec les bords en relief, ainsi qu’on le voit à Pepingen et qu’on le devine dans le ms. 595. Les dessins et le tombeau de Pepingen s’accordent enfin sur la structuration interne de l’arc : celui-ci était divisé verticalement en deux, avec l’épithaphe au-dessus et une série d’arcatures en relief en bas, corinthiennes dans le ms. 449 et ioniques dans le ms. 595. Enfin, l’arc reposait sur un ordre simplifié, tel qu’on le voit dans le dessin du ms. 449, et tel qu’il a été sculpté à Dole et à Pepingen.

Les deux dessins brugeois divergent radicalement en deux points : sur la corniche de l’entablement et sur la présence de l’inscription « VENITE BENEDICTI PATRIS MEI ». Nous accordons notre préférence à la corniche telle qu’elle est représentée dans le ms. 595 car elle y est très architecturée et bien structurée, alors qu’elle apparaît comme un vague entassement de moulures conventionnellement ornées dans le ms. 449. Par ailleurs, la corniche du ms. 595 se rapproche étonnement, une nouvelle fois, de celle du tombeau de Pepingen. On pourrait ainsi en conclure, mais sans certitude, qu’elle n’était nullement ornée à Bruges. L’inscription est en revanche la première partie du verset rapporté à l’arrière du tombeau, tel qu’il apparaît dans le ms. 595, « POSSIDETE PARATUM VOBIS REGNUM A CONSTITUTIONE MUNDI » (fig. 189)<sup>1523</sup>. Il est fort possible que l’inscription ait été scindée en deux par le dessinateur pour apparaître agréablement à l’œil en deux parties, l’une sur la page de gauche et l’autre sur celle de droite. Il est probable que la *Résurrection* ait figuré seule, comme on le voit à Heverlee, et que la citation ait été inscrite d’un seul tenant à l’arrière sous les trois figures ressuscitées.

Comme à Heverlee enfin, deux figures agenouillées encadrent un tympan curviligne. Dans les deux cas, la tradition nous les fait identifier à la Vierge Marie à gauche, que l’on reconnaît à son voile, et à Jean-Baptiste à droite. La sculpture du tympan devait être composée de davantage de figures qu’à Heverlee, avec très certainement un fond de ressuscités sculptés en très bas-relief et un groupe de personnages sortant à droite de la Gueule d’Enfer.

---

<sup>1521</sup> Cf. p. 296.

<sup>1522</sup> Les vases de fleurs du ms. 595 n’ont rien de tangible.

<sup>1523</sup> L’ensemble de l’inscription signifie « Venez, vous qui êtes bénis de mon Père ; prenez possession du royaume qui vous a été préparé dès la fondation du monde » (Matthieu, 25:34, traduction de Louis Second).

La disposition des armes ne correspond ni entre les deux dessins, ni entre trois manuscrits de la Bibliothèque royale, les ms. 1525, 1660 et 1661 du fonds Goethals. Le ms. 1660 rapporte de toute évidence les armes qui se trouvaient à l'arrière du tombeau et que l'on retrouve dans le dessin de l'autel du ms. 595 de Bruges et dans le ms. 1525 (p. 4). Ces quatre blasons figurent les quatre quartiers de noblesse de Jean : Carondelet et Basans pour ses grands-parents paternels, Chassey et Chiéley (ou Chielle) pour ses aïeux maternels. Au-dessus de ces quatre armes figurait le blason de Jean Carondelet, ses armes familiales compartimentées avec celles de Palerme. En-dessous, le lion de Flandre surmonté de la couronne comtale rappelait que Jean, en plus d'être archevêque de Palerme, était également chancelier de Flandre. Pour ce qui est du tombeau lui-même, il ne faut pas retenir la proposition du ms. 1660 (pourquoi placer les armes des Basans du côté de la tête de l'archevêque ?), mais plutôt celle des deux dessins brugeois, qui rapportent deux fois les armes des Carondelet, une fois celles de Saint-Donatien et une fois celles de Palerme, compartimentées avec celles des Carondelet<sup>1524</sup>.

La partie arrière du tombeau, telle qu'elle figure dans le ms. 595 de Bruges, paraît bien s'accorder à l'architecture de l'avant pour l'étirement en hauteur et la division en deux de la partie centrale. Comme on l'a vu, l'absence d'autel peut faire penser qu'il avait déjà été supprimé au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les pilastres qui enserrant la structure originelle datent peut-être de remaniements du chœur au XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècle car les fûts renforcés ne paraissent pas dater du XVI<sup>e</sup> siècle, à l'inverse des deux colonnes gainées centrales et des deux niches à coquille. Il est alors possible que les deux pilastres enserrant les armes compartimentées soient une interprétation du dessinateur. Comme on l'a vu ci-dessus, la citation de Matthieu apparaissait peut-être d'un seul tenant de ce côté. Elle était encadrée des figures des saints Pierre et Paul.

### 9.3. DES ŒUVRES AMBITIEUSES

Comme à son habitude, Jean Carondelet a recherché les services d'un des meilleurs artistes de son temps. Des réalisations aussi accomplies interrogent à nouveaux frais la personnalité artistique de Pieter Buyens. Plus globalement, une recherche axée sur ce sculpteur devrait rendre quelques contours à la sculpture anversoise du milieu du siècle, méconnue en raison de la vague d'iconoclasme des années 1560.

Rappelons tout d'abord que ces tombeaux, réclamant une paternité prestigieuse, avaient été attribués à Jean Mone par Domien Roggen, suivi en cela par les auteurs non belges peu familiers de la manière du maître lorrain<sup>1525</sup>. De leur côté, les historiens de l'art belges ne

---

<sup>1524</sup> Ce que l'on voit dans le SBB, ms. 595, p. 98, correspond d'ailleurs globalement avec le dessin gravé de Saint-Genois de Grand Breucq 1780\*, fol. 231.

<sup>1525</sup> Roggen 1931, p. 415-418 ; Roggen 1953, p. 235 ; Siblot 1954 ; Bartalini 1993 ; Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009 (p. 98, note 56) tiennent pour Jean Mone à Dole et Besançon, à des degrés divers de certitude. Ce n'est que plus récemment que l'attribution à Michel Scherrier a été proposée pour le tombeau de Besançon dans les notes internes du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de cette ville (cf. note 1398).

connaissaient pas ou presque les tombeaux franc-comtois<sup>1526</sup>. Rétrospectivement, l'hypothèse de Mone n'avait rien d'in vraisemblable, sachant que c'est à un sculpteur nommé Jean que l'archevêque de Palerme avait d'abord commandé son tombeau. Mais l'activité de Mone se réduit considérablement à la fin des années 1530 lorsqu'il devient seigneur de Luttange (FR-57), une petite seigneurie sise non loin de Metz<sup>1527</sup>. En 1541, il achève les travaux à l'autel de la chapelle du Coudenberg et il n'est à cette date probablement ni libre ni très enclin à se lancer dans de grands travaux alors que son désir est de se retirer dans son château<sup>1528</sup>. Outre Jean Mone, des sculpteurs fameux en leur temps et prénommés Jean existaient, notamment le Gantois Jan de Heere, de qui aucune œuvre sûre ne reste<sup>1529</sup>. Tout aussi dépourvu de corpus est Jean Wilho, qui fut très apprécié de Charles Quint et de Marie de Hongrie, puisqu'il fut chargé de plusieurs grands travaux de sculpture pour le palais du Coudenberg, notamment la fonte en laiton d'une statue de Charles Quint grandeur nature et d'autres grandes statues ornant la façade de la résidence royale<sup>1530</sup>.

Si les tombeaux sont à nos yeux l'œuvre d'un artiste au moins aussi doué que Mone, ce devait être déjà le cas au XVI<sup>e</sup> siècle puisque Buyens est choisi pour la réception des travaux de Meit à Brou. Par ailleurs, la concurrence du mécénat de l'archevêque de Palerme avec celui d'Antoine de Lalaing, dont le tombeau a été taillé par Mone, rend inévitable le choix d'un sculpteur d'un talent égal. Enfin, sa conscience de maître avait poussé Buyens, dès 1526, à signer le chœur de Montbenoît. Ces preuves de ses capacités artistiques et de la conscience de son statut rendent d'autant plus irritant le silence de l'Histoire à son sujet.

Il convient de cerner les principaux contours qu'avait pris autour de 1540 cette personnalité artistique de tout premier plan. On s'aperçoit que, si le sculpteur s'insérait dans le réseau de relations artistiques du romanisme néerlandais, son haut degré de connaissance de la sculpture monumentale italienne dans le gisant bisontin peut soulever la question d'un voyage italien. Son rapport à la Péninsule se stratifie en tout cas d'une manière complexe.

La constitution de l'arc doinois ressortit de plusieurs sources. Tout d'abord, l'étagement en profondeur du pilastre recouvert d'une colonne n'est pas inconnu dans l'architecture des anciens Pays-Bas et y constitue même une des premières approches de l'ordre antique<sup>1531</sup>. C'est ainsi que les piédroits du manteau de la cheminée du Franc de Bruges imbriquent

---

<sup>1526</sup> Saintenoy 1931 ignore probablement l'existence de ces tombeaux puisqu'il ne les évoque pas une seule fois ; Duverger *et alii* 1953, p. 41 pense qu'ils sont dus au même maître anonyme (comme Gauthier 1897b, p. 515).

<sup>1527</sup> Saintenoy 1931, p. 60-65.

<sup>1528</sup> On propose parfois la date de 1540-1542 pour le tombeau d'Antoine de Lalaing à Hoogstraten (Saintenoy 1931 p. 58 ; Kavalier 2016), mais il est plus vraisemblable qu'il fut sculpté vers 1528 (Lemaire 2006, p. 102-112).

<sup>1529</sup> Duverger *et alii* 1953, p. 45-47.

<sup>1530</sup> D'Hondt 1989\*, en particulier p. 47-48, 67-68.

<sup>1531</sup> De Jonge 2008b, p. 43. Gossart l'emploie presque systématiquement dans ses nombreux et riches dessins d'architecture. Pour Gossart et l'architecture, cf. Kavalier 2010, qui reste évasif sur les caractères formels de l'architecture chez le peintre. Voir par exemple son dessin pour le tombeau d'Isabelle d'Autriche, fig. 191 (cf. note 1318).



pilastres et colonnes engagées sur différentes hauteurs et avec des bases prismatiques caractéristiques du flamboyant (fig. 192 b)<sup>1532</sup>. À Bruges, le tombeau de Jean de Witte, nettement moins connu, présentait aussi cette superposition de la colonne et du pilastre (fig. 193)<sup>1533</sup>. À Dole, le jeu des interpénétrations trahit un savoir-faire ancré dans le Gothique tardif. Or, à l’orée des années 1540, ces libertés prises avec la structure antique se raréfient considérablement sous l’effet d’une meilleure connaissance de l’architecture antique et de la diffusion des traités.

Le motif de l’imposte à l’intérieur de l’arc permet d’enrichir un mur sans avoir recours à un ordre complet. Il a pu apparaître dans les anciens Pays-Bas dès les années 1520, dans la peinture tout du moins, par l’intermédiaire de la gravure Prevedari, d’après un dessin de Bramante, donc on connaît d’innombrables dérivés jusqu’en Espagne (fig. 194)<sup>1534</sup>. Ce motif a pu être aussi canalisé par le biais d’un artiste proche de Jean Mone, le « Précurseur », anonyme auteur d’un recueil de dessins conservé à Madrid et analysé par Krista De Jonge (fig. 195)<sup>1535</sup>. Elle a montré que la réflexion de cet artiste autour des ordres doit être reliée au contexte humaniste de la ville d’Anvers. Mais le recueil ou ses copies étaient connus dans l’ensemble des Pays-Bas. Par ailleurs, le motif de l’imposte doloise a été connu par des *Fiamminghi* en voyage à Rome, notamment Jan van Scorel et Maarten van Heemskerck (1498-1574). Le premier a été conservateur des antiquités du Belvédère entre août 1522 et mai 1524 et le second a dessiné à plusieurs reprises le chantier de Saint-Pierre dans les années 1530<sup>1536</sup>. Les dessins de ce dernier se font les hérauts de ce motif architectural employé à grande échelle par Raphaël et Antonio da Sangallo le Jeune dans la basilique<sup>1537</sup>. Ce n’est pas une surprise si cette imposte apparaît dans les compositions de Van Scorel puis, en architecture, à Anderlecht et à Pepingen, aux deux tombeaux évoqués ci-dessus<sup>1538</sup>.

L’ordre corinthien offre au premier abord l’aspect d’une composition essentiellement ornementale. Les chapiteaux paraissent trop petits et écrasés, ils sont surmontés de tailloirs trop épais qui rappellent ceux de Montbenoît, le volume des oves de la corniche est outré. Tout trahit une conception sculpturale et ornementale de l’ordre, en particulier le riche décor de l’architrave, qui rappelle celui du tombeau de Guillaume de Croÿ à Heverlee.

Toutefois, les mesures précises démentent partiellement cette impression. Tout d’abord, la hauteur des chapiteaux (27 cm) est celle d’un module, c’est-à-dire le diamètre de la colonne. Or, c’est bien une telle proportion que préconisent les *Regole generali* de

---

<sup>1532</sup> Sur cette cheminée, cf. le chapitre 8.

<sup>1533</sup> SBB, ms. 595, p. 503 ; Vermeersch 1976, vol. 3, p. 592-595. Jean de Witte (1475-1540), évêque de Cuba inhumé en l’église des Dominicains de Bruges, était très intéressé par l’art de la Renaissance et a été l’un de ses introducteurs à Bruges (Lippmann 2003, p. 247-248).

<sup>1534</sup> Bernardo Prevedari (d’après Donato Bramante), *Intérieur de temple avec figures*, 1481, gravure sur cuivre, 70,8 x 51,2 cm, Londres, British Museum, inv. V,1.69 (Hind 1948, vol. 5, p. 102-104 ; Kik 2014b).

<sup>1535</sup> Madrid, Colegio de Arquitectos, Fondo Antiguo 36, fol. 49r (De Jonge 2011b, p. 89).

<sup>1536</sup> Dacos 2004, p. 52-53, 69-88 ; Savatier Sjöholm 2010, p. 8-11 ; Bartsch 2019 (non consulté).

<sup>1537</sup> Rome 1984, cat. n° 2.15.45, p. 303-305 ; Thoenes 2004.

<sup>1538</sup> Jan van Scorel, *Présentation au temple*, vers 1530-1540, huile sur bois, 114 x 85 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie 6161 (Rome 1984, dans le cat. n° 2.15.45 p. 303 ; Dacos 2004, p. 56-57 ; Ehmann 2015, en particulier p. 62-79).

Sebastiano Serlio (1537), la traduction pirate de cette dernière en néerlandais (1539), ou encore l’*Inventie der colommen* de Pieter Coecke van Aelst (1539)<sup>1539</sup>. Ce dernier ouvrage, d’un coût modique, a été conservé en un grand nombre d’exemplaires, attestant son succès auprès des maîtres-maçons non lettrés, cibles explicites de l’auteur. Peut-être Buyens put-il se le procurer avant son départ probable en Franche-Comté en 1540. Les fûts des colonnes quant à eux mesurent 271 cm de hauteur, à coup sûr la même dimension que les fût originaux, étant donné que le diamètre des chapiteaux et la hauteur du tombeau n’ont pas changé. Ils ont donc exactement dix modules de hauteur. En ajoutant les chapiteaux et les bases – qui, rappelons-le, ne sont plus celles d’origine –, la colonne mesure plus de 11,5 modules. Avec cette proportion, on a largement dépassé les neuf modules seyant à la colonne corinthienne selon Serlio et Coecke van Aelst<sup>1540</sup>. Les *Medidas del Romano* affirment qu’à l’origine, le fût de la colonne corinthienne comprenait dix modules avant d’avoir été ramené ensuite à neuf<sup>1541</sup>. Même si l’ensemble des traités disponibles à l’époque orientaient les architectes vers le rapport de neuf modules, les proportions élevées étaient encore ancrées dans la pratique. Si, au tombeau de Guillaume de Croÿ, Jean Mone emploie des proportions de neuf modules, ce n’est pas le cas à la maison du Saumon de Malines, qui dépasse les dix. Ces colonnes aux proportions peu canoniques font encore plus penser à de l’architecture de mobilier, conçue par des sculpteurs<sup>1542</sup>. On songe par exemple au tambour d’entrée de l’hôtel de ville d’Audenarde ou plus encore aux stalles de Dordrecht<sup>1543</sup>. L’ordre constitue à Dole un motif essentiellement décoratif, comme cela s’observe encore en France dans les années 1540<sup>1544</sup>.

Les liens unissant le tombeau à Serlio se rompent lorsque l’on considère les proportions de l’entablement. Serlio demande à ce que sa hauteur égale le quart de la hauteur de la colonne ; l’architrave et la frise doivent mesurer chacune  $3/10^e$  de la hauteur de l’entablement, et  $4/10^e$  pour la corniche<sup>1545</sup>. De toute évidence, cela ne cadre pas avec Dole. Les proportions proposées par Coecke correspondent à peine mieux. Le maître demande à ce que la frise soit moins haute que l’architrave, sauf dans le cas où la première serait sculptée. Elle pourrait alors mesurer un quart de hauteur en plus<sup>1546</sup>. Mais le modèle le plus proche que nous avons repéré est celui du Précurseur. Son recueil ne contient pas de textes, mais les planches relatives à l’ordre corinthien exposent des proportions similaires à celles de Dole. En effet, le maître anonyme propose que l’architrave mesure  $3/12^e$  de la hauteur de l’entablement,

---

<sup>1539</sup> Serlio 1537\* ; Coecke van Aelst 1539b\* ; Coecke van Aelst 1539a\*. Cf. également De Jonge 2008b, p. 59-62 ; De Jonge 2014a. Sur l’édition pirate de Serlio, cf. Ottenheim et De Jonge 2013b, p. 22.

<sup>1540</sup> Serlio 1537\* ; Lemerle 2012, p. 31. Ces proportions sont reprises dans Coecke 1539a\*, fol. 20v (elles sont identiques à celles de l’ordre ionique).

<sup>1541</sup> Sagredo 1526\*, fol. 12r.

<sup>1542</sup> Kuyper 1994, p. 184 note par exemple que la façade de la maison du Saumon est une translation en pierre d’une construction en bois.

<sup>1543</sup> Pauwel van der Schelden et P. de Merlier, tambour d’entrée de l’hôtel de ville, 1533-1536, bois, Audenarde, hôtel de ville, inv. KIK n° 160795.

<sup>1544</sup> Guillaume 1992b.

<sup>1545</sup> Serlio 1537\*, fol. 48r-v.

<sup>1546</sup> Coecke van Aelst 1539a\*, fol. 19r.

la frise 5/12<sup>e</sup> et la corniche 4/12<sup>e</sup>, c’est-à-dire un module de la colonne (fig. 196)<sup>1547</sup>. Ces proportions sont presque au centimètre près celles de Dole. La différence principale est que le module reste la valeur de référence chez le Précurseur, alors que les colonnes et l’entablement de Dole, qui ont chacun leur système de proportion interne, paraissent avoir été composés séparément et sans cohérence.

De ces remarques, il découle que l’architecture du tombeau de Dole s’attache à des modèles déjà anciens et bientôt hors de propos. Si Buyens a dû s’appuyer sur des écrits modernes en son temps, il aborde encore l’architecture à l’antique dans une conception essentiellement ornementale, que renforce la luxuriance du décor caractéristique du goût des élites des premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1548</sup>. On se souvient ainsi que Marie de Hongrie avait renvoyé à Jean Mone le premier retable qu’il avait sculpté pour la chapelle du Coudenberg, au motif qu’il n’était pas assez richement orné<sup>1549</sup>.

Les tombeaux de Dole et Besançon ont un style homogène mais les ornements, plus ou moins modernes à la fin des années 1530, ne paraissent pas relever des mêmes mains : au relief vigoureux des figures de la cuve bisontine s’oppose le contour fluide des combattants de la frise doloise. De toute évidence, un important atelier travaillait pour Buyens et sculptait tant les ornements architecturaux que les petites figures. Comme on l’a vu, cela doit s’expliquer par l’avancement rapide et simultané des travaux à ces deux sépulcres. Mais dans l’ensemble, ces ornements montrent que les Pays-Bas septentrionaux (Utrecht, Dordrecht) et le Nord des Pays-Bas méridionaux (Anvers) forment le terreau de l’art de Buyens et de son atelier.

Au même titre que l’architecture, certains ornements des tombeaux dolois et bisontins ont quelque chose de passéiste, notamment les motifs de lyre sur les pilastres, largement employés dans les années 1520, comme on l’a vu à Montbenoît. Une touche de modernité est apportée par les motifs de mauresque sculptés en très bas-relief sur les orfrois de la chasuble du gisant bisontin. Ces motifs sont réputés se répandre dans les anciens Pays-Bas dans les années 1550<sup>1550</sup>. Visiblement, Buyens les y a introduits plus tôt. Parmi les publications qu’il avait à sa disposition, figuraient les feuilles de l’anonyme Maître F, vraisemblablement un maître de l’Italie du Nord du début du XVI<sup>e</sup> siècle, et le recueil de Cornelis Bos (vers 1506-1555) *Een boeck van menigherley trecken op die maniere van de Moresken*, publié à Anvers vers 1540<sup>1551</sup>. Du recueil de Bos, plusieurs motifs floraux imbriqués entre eux rappellent le col brodé du gisant (fig. 197). Une gravure du Maître F est quant à elle assez proche de l’orfroi pectoral (fig. 198). Ce dernier paraît être tout de même une composition originale du

---

<sup>1547</sup> Madrid, Colegio de Arquitectos, Fondo Antiguo 36, fol. 26v.

<sup>1548</sup> De Jonge 2008b, en particulier p. 46.

<sup>1549</sup> Saintenoy 1931, p. 42-43.

<sup>1550</sup> Duverger *et alii* 1953, p. 57-58.

<sup>1551</sup> Cf. Byrne 1979 pour le Maître F et Le Bars 2017, p. 197 pour Bos 1540\*. Giovanni Antonio Tagliente avait déjà fait paraître un premier recueil de mauresques à Venise en 1527 sous le titre *Opera nuova che insegna alle donne a cusire, a racammare & a disegnar a ciascuno*, mais ses modèles sont trop éloignés des motifs de Besançon. Même remarque en ce qui concerne Francesco di Pellegrino († 1552) et sa *Fleur de la science de Pourtraicture* publiée à Paris en 1530.

sculpteur et non une copie littérale de modèles diffusés par la gravure. Le motif de grecques visible sur l’arc dolois doit être issu de recueils contemporains qui puisaient leur inspiration aux sources du monde ottoman (Grèce et arts islamiques).

Les figures de Buyens les plus intéressantes sont les bas-reliefs inscrits dans les *tondi* ornant l’intrados de l’arc dolois. On y remarque quelques motifs récurrents, surtout le drapé tombant qui joint les deux pieds, bien visible dans la figure d’Abraham arrêté par l’ange (cat. n° 32/35). Les mouvements violents mais élégants des personnages se rattachent à de grandes réalisations des anciens Pays-Bas. Par exemple, il est indéniable que Buyens connaissait l’art de Guyot de Beaugrant. Un point de départ possible des figures doloises pourrait être la cheminée du Franc de Bruges et ses reliefs de *La vie de Suzanne* : on peut comparer les positions des personnages et la morphologie des têtes et des visages (fig. 199)<sup>1552</sup>.

La frise de chevaux et de combattants ne se base pas sur une source unique et semble même relever d’une invention personnelle de Buyens réalisée d’après les scènes de batailles et de cortèges qui connurent une grande vague dans les provinces néerlandaises. Il ne fait aucune référence aux batailles sculptées et peintes en Italie, pas plus qu’à des modèles venus directement d’Italie, notamment les cartons de plusieurs tentures<sup>1553</sup>. La composition en frise, la densité, la fougue et la diversité des positions des personnages évoquent les gravures de Barthel Beham (fig. 200-201)<sup>1554</sup>. Cependant, la parenté la plus frappante est celle des six gravures de *Combats de cavaliers*, gravée par Jacques Androuet Du Cerceau entre 1543 et 1545 (fig. 202)<sup>1555</sup>. Certes, cette suite est postérieure à l’achèvement du tombeau, mais Du Cerceau employait des modèles venus des anciens Pays-Bas, et notamment du « Précurseur »<sup>1556</sup>. Il se pourrait ainsi que le sculpteur et le graveur aient employé une même source disparue, issue du cercle de Jean Mone. Du reste, si Buyens s’est servi des gravures, ce n’était que pour s’en inspirer. La comparaison montre d’ailleurs que le sculpteur a figuré les chevaux presque tous de profil pour éviter les raccourcis épineux, ce qui nécessitait dans tous les cas la reconstitution du modèle employé. Quant au présumé Marcus Curtius, il pourrait réinterpréter une gravure de 1529 du Monogrammiste IB, artiste nurembergeois (fig. 203)<sup>1557</sup>.

---

<sup>1552</sup> Lipińska 2015, p. 66-68.

<sup>1553</sup> Pensons à la tenture de l’*Histoire de Scipion* d’après Jules Romain commandée par François I<sup>er</sup> et tissée à Bruxelles à partir de 1535. Elle a été détruite en 1797, mais on peut s’en faire une idée avec des tapisseries tissées au XVII<sup>e</sup> siècle qui en remployaient les cartons (Paris 1978). Quelques figures pourraient éventuellement être des réinterprétations de certaines issues de la bordure de la *Conversion de saint Paul* de la tenture des *Actes des Apôtres*, tissée à Bruxelles : Raphaël (pour le carton), Coecke van Aelst (lissier), *Conversion de saint Paul*, 1514-1519, tapisserie de laine, soie et fils de métaux précieux, environ 5,3 x 6 m, Cité du Vatican, Pinacothèque, inv. 3872 (New York 2002, cat. n° 23, p. 211-214). Dacos 1997b sur l’importance de ces tapisseries pour les Pays-Bas.

<sup>1554</sup> Barthel Beham, *Trois combats d’hommes nus*, vers 1528 estampes, env. 6,4 x 28,8 cm chacune, Londres, British Museum, Print room, inv. H.8.147 et 1874,0808.172. D’après Duinen 1994, p. 16-19, le sculpteur des stalles de Dordrecht s’est aussi inspiré de cette suite de gravures.

<sup>1555</sup> Jacques Androuet Du Cerceau (attr.), *Combats de cavaliers nus*, entre 1543 et 1545, six eaux-fortes, 80 x 254 mm. On ne peut aussi exclure une origine bellifontaine de ces scènes, peut-être dessinées par Rosso Fiorentino (Guillaume et Führung 2010, p. 303-304).

<sup>1556</sup> De Jonge 2010b.

<sup>1557</sup> Monogrammiste IB, *Marcus Curtius*, 1529, gravure sur cuivre, diam. 55 mm, Londres, British Museum, inv. 1853,0709.127.

Par ailleurs, le personnage debout à l'extrémité gauche de la frise (cat. n° 32/17) peut être un lointain dérivé de la *Lucrece* de Raphaël gravée par Raimondi (fig. 204)<sup>1558</sup>.

Les stalles de la Grote Kerk de Dordrecht, datées autour de 1538-1541 offrent plus d'un point commun avec le tombeau de Dole : la morphologie quelque peu triangulaire des crânes, dotés de grosses boucles pour les cheveux, les positions dansantes des corps<sup>1559</sup>. Une frise figurant un combat en corps-à-corps de cavaliers provenant d'une maison de Dordrecht partage des points communs frappants, dont quelques figures, entre ces stalles et la frise de Dole (fig. 205)<sup>1560</sup>. Ces éléments montrent que Buyens et Jan Terwen, l'auteur présumé des stalles, disposaient des mêmes sources formelles, en particulier l'art de Jean Mone, mais aussi certainement qu'ils étaient tous actifs dans cette région.

Ces pistes nous rapprochent de la ville d'Anvers, qui constitue à n'en pas douter un centre névralgique<sup>1561</sup>. On ne peut que remarquer la similitude des figures doloises avec celles des dessins de Coecke van Aelst, où les dos courbés, les jeux de symétrie, les figures serpentine et autres raccourcis sont employés avec virtuosité, comme dans *La conversion de saint Paul* d'après Raphaël (fig. 207)<sup>1562</sup>. On peut surtout les rapprocher des sculptures de plusieurs tombeaux de la Grote Kerk de Breda. D'après Frits Scholten, nombre de tombeaux de l'église principale de la ville ont été réalisés par des artistes anversoises. Le tombeau de Frederik van Renesse (fig. 173) offre une comparaison convaincante. Les reliefs des *tondi* figurant *Les sept douleurs de la Vierge* sont déjà assez proches de ceux de Dole, mais les anges des écoinçons le sont encore plus (fig. 206). Celui de droite en particulier est presque exactement le même que celui de Dole au même emplacement. Toujours dans la même église de Breda, l'épithaphe d'un inconnu est celle que l'on peut le plus rapprocher du tombeau du chancelier et Scholten l'attribue au jeune Cornelis Floris (fig. 177-179)<sup>1563</sup>. Ses fins motifs de grotesques, ses palmettes, ses ornements reliés entre eux par de fins fils datent certes cette épithaphe de la fin des années 1540 ou des années 1550 ; mais la forme de la cuve, les grandes volutes végétales et surtout les figures d'*Adam et Ève sous un Jugement universel* offrent des similitudes remarquables avec les tombeaux de Besançon et de Dole. Les drapés de la Vierge Marie, qui forment comme une toile tendue entre ses jambes et le bas de son dos sont notamment un caractère répétitif des figures de Dole. Une dernière comparaison peut être établie avec quatre reliefs nettement plus tardifs (vers 1566), appartenant à un ancien retable de la collégiale de Tongres, récemment attribués à Thomas Tollet (1537-1621) par Michel

---

<sup>1558</sup> Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, *La mort de Lucrece*, vers 1510-1515, burin, 21,4 x 13,3 cm, Londres, British Museum, inv. 1895,0915.117. Cette figure se retrouve sous la 3<sup>e</sup> colonne en partant de la gauche du tombeau de Guillaume de Croÿ à Heverlee. L'inspiration que tira Gossart des gravures de Raimondi a déjà été montrée (Ainsworth 2010, cat. n° 28, p. 212, cat. n° 33, p. 228).

<sup>1559</sup> Sur ces stalles, cf. Duinen 1994.

<sup>1560</sup> Anonyme (atelier de Jan Terwen?), *Combat de cavaliers*, vers-1540-1545, relief de bois, 25 x 130 cm, Dordrecht, Musée Simon van Gijn, inv. 10687 (Amsterdam 1986, cat. n° 175, p. 299-300).

<sup>1561</sup> Pour la sculpture, la ville est aujourd'hui surtout connue comme centre de production de retables en bois exportés dans toute l'Europe (cf. les contributions de Guillot de Suduiraut 2002).

<sup>1562</sup> Pieter Coecke van Aelst d'après Raphaël, *Conversion de saint Paul*, vers 1534-1535, dessin et lavis, 26,3 x 51,9 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. Dyce 190 (Alsteens 2014, p. 300-301, 326).

<sup>1563</sup> Cf. note 1503.

Lefftz (fig. 208)<sup>1564</sup>. La fluidité du relief aplati, la morphologie des visages, les positions recherchées forment autant de parallèles avec les figures de l'arc du chancelier et de sa femme. Cela pose la question du rayonnement de l'art anversois et des complexes relations artistiques entre les différentes régions des anciens Pays-Bas.

Il n'est pas vain de souligner l'extrême qualité des grandes figures de Besançon, par exemple les drapés de la chasuble, le raffinement des plis de l'aube, au niveau du cou et des pieds, l'élégance un peu maniérée des doigts de la main droite. Les proportions naturelles, la plasticité et la monumentalité des figures interpellent également et rappellent les gisants de Brou. Le lien avec ces dernières ne saurait surprendre, quand on sait que Meit s'était installé à Anvers après la mort de Marguerite d'Autriche. Il est possible que Buyens l'ait fréquenté dans cette ville<sup>1565</sup>. Les proportions et les silhouettes n'ont rien à voir avec les proportions élongées des figures de Jacques Du Broeucq ou de Colijn de Nole.

Les postures des deux corps sont naturelles, sans comparaison possible avec la raideur du gisant de Scherrier. Le sculpteur a accentué le caractère classique de l'œuvre par la simplicité résolue de la chasuble lisse et de l'orfroi aniconique du gisant. Les ornements sont repoussés sur les ourlets et la mitre. À l'inverse de nombre de sépultures de prélats arborant de riches ornements liturgiques (Eustache de Croÿ à Saint-Omer – 1503-1538, fig. 209 – ou Jean Carondelet à Bruges) ou de riches seigneurs aux somptueux habits (Philibert de Savoie à Brou ou Anna van Hamel à Breda), celle-ci s'offre le luxe d'une simplicité qui lui confère paradoxalement un aspect monumental, comme idéalisé<sup>1566</sup>. De la même façon, hormis les chairs ramollies et la vermine, une grande dignité est conférée au cadavre par la justesse des proportions et l'élégance de la pose des mains, placées le long du corps. Ce corps est rendu vivant par un ultime et faible mouvement qu'il esquisse pour se retourner. D'une certaine manière, la noblesse du cadavre dialogue, comme à Brou, avec la splendeur antique du gisant.

Si, comme on l'a vu, les modèles architecturaux et ornementaux de Buyens restent pour la plupart ancrés dans la décennie précédant les tombeaux, ceux de la sculpture monumentale sont tout à fait au goût du jour, voire particulièrement novateurs. En cela, il est clair que Pieter Buyens reste principalement sculpteur avant d'être architecte.

Les tombeaux comtois de Buyens ont été conçus à une période charnière de l'histoire de l'art anversoise pour laquelle les sculptures font défaut, sont défigurées ou anonymes et sans date. En effet, après les destructions de l'iconoclasme, on ne connaît plus de la sculpture anversoise que les retables en bois exportés en Europe et les œuvres de nombre de sculpteurs expatriés, établis notamment autour de la mer Baltique. Si des parcours individuels ont été retracés, comme ceux de Cornelis Floris ou de Willem van den Blocke, Aleksandra Lipińska constate qu'aujourd'hui encore manque significativement une étude d'ensemble de la

---

<sup>1564</sup> Lefftz 2011, p. 238 et 270.

<sup>1565</sup> Meit est reçu à la guilde Saint-Luc en 1536 (Rombouts et Lerijs 1876\*, p. 128 ; Burk 2006, p. 55).

<sup>1566</sup> Jacques Du Broeucq, tombeau d'Eustache de Croÿ, 1538-1540, marbre et albâtre, 160 x 99 x 37 cm (statue de l'évêque), Saint-Omer, cathédrale Notre-Dame (De Jonge 2005a, p. 139 ; Lecocq 2005, p. 17).

sculpture anversoise du milieu du siècle<sup>1567</sup>. Pour le reste, ce sont surtout les noms des sculpteurs que l'on connaît par les *liggeren* de la gilde de Saint-Luc. D'après ces derniers, Buyens n'y aurait jamais appartenu<sup>1568</sup>. Cela peut signifier deux choses. Il se pourrait d'abord que son dernier chantier important ait été à Anvers et qu'il partit ensuite. Peut-être avait-il conservé des liens soutenus avec Anvers, qu'il travailla par exemple sur le chantier de la cathédrale Notre-Dame, mais qu'il résidait et travaillait à Bruxelles, à Malines ou, pourquoi pas, à Utrecht ou à Breda. La seconde solution est qu'il vivait et travaillait effectivement dans la cité scaldienne, mais sans appartenir à la gilde, en considérant qu'il travaillait pour la cour et pour de grands personnages qui n'avaient pas pour habitude de se formaliser du système corporatiste<sup>1569</sup>. Cette proposition pourrait tout à fait se révéler plausible et rappellerait partiellement la situation de Willem van den Broecke (1530-1580), dit Paludanus, qui travaillait à Anvers mais conservait des liens forts avec Bruxelles, Malines et au-delà<sup>1570</sup>. On sait que les artistes les plus demandés à la cour de Marie de Hongrie, ceux qui furent gratifiés du titre « d'artiste de l'empereur », étaient parmi ceux qui maîtrisaient le mieux l'art à l'antique. Or, il est indéniable que Buyens était un de leurs pairs.

L'historiographie actuelle considère que seule une poignée de sculpteurs anversois maîtrisent l'art à l'antique jusqu'au retour d'Italie de Cornelis Floris en 1538 : Conrad Meit et quelques autres que l'on connaît essentiellement de nom, comme Pauwels Ackerman, qui fut le premier à être nommé « *antycksnyder* » dans les *liggeren*, Philippe Lammekens, Rombout de Drijvere, qui tous deux travaillèrent avec Meit au tabernacle de Tongerlo, Claudius Floris et Willem van der Borch, auteur d'un retable à la cathédrale de la ville qui fit l'admiration universelle jusqu'à sa destruction<sup>1571</sup>. À ces noms de sculpteurs familiers de la manière antique mais dont les œuvres ont disparu, on peut à présent ajouter celui de Buyens. Il est manifeste qu'il avait une connaissance au moins indirecte de la sculpture italienne, peut-être pour y avoir réalisé un voyage, et qu'il souhaitait rivaliser avec elle et avec l'antique. Les similitudes frappantes de ces tombeaux avec des œuvres postérieures pourraient même faire penser que Buyens aurait pu réaliser des ensembles sculptés ayant connu une postérité importante dans les anciens Pays-Bas. Les tombeaux comtois de Buyens permettent de mieux se faire une idée du contexte artistique de la ville scaldienne au milieu du siècle et forment une sorte de chaînon manquant entre les œuvres de Beaugrant, Meit et Mone d'un côté et celles de Floris, Paludanus, Van den Blocke et Boy de l'autre.

---

<sup>1567</sup> Cf. tout de même sur le sujet les contributions de Duverger *et alii* 1953, p. 27-30 ; Duverger et Onghena 1954 ; Skibiński 2013, p. 223-226 ; Lipińska 2015, p. 71-95 ; Kavalier 2017a et les contributions de Kavalier, Scholten et Woodall 2017 pour la sculpture de la période 1540-1600 aux Pays-Bas et à Anvers. Pour la « diaspora » des architectes et artistes néerlandais en général et anversois en particulier en Europe dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, cf. Ottenheim et De Jonge 2013a ; Scholten et Woodall 2014.

<sup>1568</sup> En tout cas d'après la publication de Rombouts et Lerijs 1876\*.

<sup>1569</sup> Hurx 2012, p. 54-55 ; De Jonge 2017 (p. 139-140 pour le rôle moteur d'Anvers dans ce phénomène).

<sup>1570</sup> Lipińska 2015, p. 81-83. Il s'inscrit à la gilde de Saint-Luc en 1557 (Rombouts et Lerijs 1876\*, p. 201).

<sup>1571</sup> Bosschère 1909 mentionne seulement Coecke et Floris parmi les premiers représentants du nouveau style, p. 144 et suivantes ; Duverger *et alii* 1953, p. 27-28 ; Huysmans *et alii* 1996, p. 13-14 ; Scholten 2003a, p. 185-186 ; Burk 2006, p. 57-60.

Il est tout à fait remarquable que Buyens ait travaillé d’abord pour Ferry et ensuite pour Jean Carondelet. Ce dernier aurait pu faire appel au sculpteur à cause de ses liens avec son frère cadet. Mais surtout, il semble que les deux frères ont eu recours à ses services en raison de ses capacités. Ferry Carondelet a employé à Montbenoît un artiste au fait des nouveautés renaissantes comme peu l’étaient dans les anciens Pays-Bas. Pour Jean Carondelet, le cas est assez similaire. Si on admet que Buyens habitait Bruxelles et travailla pour Marie de Hongrie, au Coudenberg par exemple, alors l’archevêque de Palerme l’a choisi dans le cercle restreint de la cour, comme il l’avait fait avec Gossart et Vermeyen, comme Antoine de Lalaing avait procédé avec Jean Mone<sup>1572</sup>. Buyens serait comparable à Gossart ou à Vermeyen : sa virtuosité jointe à sa maîtrise de l’art à l’antique réinterprété par le prisme des Pays-Bas auraient fait de lui un sculpteur apprécié de la noblesse. Mais on ne peut pas non plus repousser l’idée qu’il aurait pu avoir une clientèle importante en Franche-Comté au point de s’y être créé une sorte de monopole que Jean Carondelet n’aurait pu contourner. Ses relations dans le comté – avec les fournisseurs ou les exploitants des carrières d’albâtre par exemple – et sa connaissance du terrain auraient fait de lui l’homme de la situation.

Le tombeau de Bruges tourne assez brutalement le dos à l’art de Buyens. Il est évident que l’archevêque de Palerme n’a pas choisi lui-même Scherrier, mais qu’il s’agit d’une initiative de ses exécuteurs testamentaires, qui ont recruté un maître local. Il est peu probable que Jean Carondelet aurait apprécié ce tombeau plutôt raide en comparaison des deux autres. Après sa mort, la volonté, les moyens financiers ou les sculpteurs compétents vinrent à manquer. Scherrier dut suivre des modèles perdus de tombeaux, comme on l’a vu avec celui de Dole. Mais les exécuteurs testamentaires devaient disposer des contrats accompagnés des dessins et à ce titre, le tombeau bisontin devait constituer pour lui une référence. Le tombeau de Scherrier aurait pu offrir une occasion unique d’étudier la sculpture de Bruges au milieu du siècle. S’il est perdu, les dessins et le gisant offrent la possibilité de proposer quelques pistes.

Le gisant partage des traits communs avec le tombeau d’Engelbert de Nassau à Breda, en particulier avec les quatre héros qui supportent la dalle, des figures aux larges visages, mâchoires carrées, joues caves, yeux enfoncés et longs nez fins (fig. 184). Ces physionomies assez abruptes ne manquent pas pour autant de douceur. Presque vingt ans séparent la réalisation des tombeaux de Bruges et de Breda et on ne peut attribuer si facilement ce dernier à Scherrier. Mais il le connaissait sans aucun doute et a pu se former auprès de son auteur.

La surface richement ornée des figures est un autre point de comparaison. Les ornements végétaux de la chasuble arborent des formes plutôt archaïques. On se serait attendu à les trouver sur des œuvres de la fin des années 1520 ou des années 1530 et le tombeau accuse ici un certain retard<sup>1573</sup>. De même, les figures en relief, notamment le saint Jean, très élégantes, paraissent tout droit sorties de l’atelier de Jean Mone<sup>1574</sup>. Le caractère plutôt

---

<sup>1572</sup> Les extraits des comptes du domaine publiés dans D’Hondt 1989\* ne le citent nulle part.

<sup>1573</sup> C’est aussi l’avis de Duverger *et alii* 1953, p. 57.

<sup>1574</sup> Verheyden 1938 s’y est d’ailleurs trompé.



conservateur et raide de ce tombeau montre à quel point la ville de Bruges ne pouvait offrir d’artistes talentueux pour Jean Carondelet. Même Scherrier ne put y trouver de sculpteurs compétents pour l’assister dans son travail. Il est d’autant plus frappant que ce soit l’encadrement du tombeau qui ait reçu une sculpture en relief davantage au goût du jour. Les motifs tels que l’on en voit sur les gaines des colonnes dans le ms. 449 de Bruges ne laissent aucun doute sur leur actualité au milieu du siècle, puisqu’on les retrouve au tombeau de Pepingen. Ce genre de motifs, issus des recueils de Cornelis Floris, connurent une grande vogue à Kampen et à Utrecht, sous la houlette de Colijn de Nole et Willem van Noort<sup>1575</sup>. Il apparaît que le milieu artistique brugeois devint de plus en plus, dans la seconde moitié du siècle, dépendant des modèles du nord du Brabant<sup>1576</sup>.

Le *Jugement dernier* était lui aussi une réinterprétation de modèles bien connus. Les auteurs qui ont écrit sur ce tombeau le font remonter, à bon droit, à celui de Heverlee par Jean Mone, une œuvre qui aurait connu la plus grande postérité au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1577</sup>. Il est indubitable aussi qu’au moins la partie sommitale du tombeau brugeois soit une reprise littérale ou presque du tombeau de Heverlee. Dans les deux cas, deux figures agenouillées et implorantes sont campées de part et d’autre d’une *Résurrection universelle* surmontée d’un Christ-Juge, dans le corps du tombeau à Bruges et en relief fixé au mur au-dessus du tombeau de Heverlee<sup>1578</sup>. À Tongerlo, le contrat pour le tombeau de l’abbé Arnold Streeters demandait déjà à Conrad Meit de s’en inspirer<sup>1579</sup>. Mais Scherrier s’était considérablement éloigné de l’original, sans doute parce que d’autres modèles s’étaient développés entre-temps. On peut en juger avec quelques reliefs plus tardifs, notamment celui du duc Albrecht à la cathédrale de Königsberg par Floris et un autre à Liège que Michel Lefftz attribue à « l’atelier Thonon »<sup>1580</sup>.

L’érection des tombeau contribue à situer la famille Carondelet dans une histoire longue et dans un présent prestigieux. Mais le parti de marier tradition et modernité des formes montre que l’archevêque de Palerme cherchait à légitimer sa famille et à lui conférer la noblesse des lignages les plus distingués des anciens Pays-Bas.

Les gisants des tombeaux sont réalisés en albâtre. Celui de Jean, d’une teinte rougeâtre, pourrait venir d’Angleterre et celui de Ferry, plus blanc, de Saint-Lothain, un

---

<sup>1575</sup> Cf. les exemples fournis dans Amsterdam 1986, cat. n° 176-179, p. 301-304.

<sup>1576</sup> Santen 1989. La proximité de modèles très septentrionaux fait écho à une évolution similaire chez Lancelot Blondeel, dont les dernières œuvres montrent une nette proximité avec Utrecht, notamment Jan van Scorel. Voir, de manière très éloquente, ses *Sept Joies de Notre-Dame*, vers 1550, huile sur bois, 134 x 104 cm, Tournai, cathédrale Notre-Dame (Bruges 1998, p. 173 et 183).

<sup>1577</sup> En plus de la bibliographie mentionnée plus haut, sur le succès obtenu par ce tombeau et en particulier ses rapports avec celui de Bruges, cf. de plus Duverger *et alii* 1953, p. 40 ; Heuvel 1994, p. 84-88 ; Scholten 2003a, p. 184.

<sup>1578</sup> Théâtre sacré 1729\*, insert « *Monasterium Heverlense* » ; Derez et Verbrugge 2005, p. 67.

<sup>1579</sup> Roggen 1931, p. 422 ; Duverger *et alii* 1953, p. 41.

<sup>1580</sup> Cornelis Floris, tombeau du duc Albrecht, cathédrale de Königsberg (détruit en 1944, cf. Huysmans *et alii* 1996, p. 95-97, 260 ; Skibiński 2013, p. 536) ; atelier Thonon (attr.), *Jugement dernier*, début du XVII<sup>e</sup> siècle, albâtre, Liège, Musée Curtius, sans numéro d’inventaire (Lefftz 2011, p. 265).

prieuré du Jura dépendant de la puissante abbaye de Baume-les-Messieurs. L'albâtre était considéré comme une variété de marbre au XVI<sup>e</sup> siècle, et sa blancheur et sa translucidité étaient particulièrement appréciées pour la sculpture de tombeaux<sup>1581</sup>. Carondelet a choisi ce matériau en raison du prestige princier qu'il connaissait dans les anciens Pays-Bas. Après s'être minutieusement renseignée, Marguerite d'Autriche employa à Brou de l'albâtre de Saint-Lothain explicitement parce que ses ancêtres les ducs de Bourgogne l'avaient aussi utilisé dans leurs sépultures de Champmol (fig. 141)<sup>1582</sup>. Les Croÿ, les Lalaing, les Nassau firent aussi grand usage de l'albâtre à Heverlee, à Hoogstraten et à Breda, nous y reviendrons.

Les tombeaux commandés par Jean Carondelet se réfèrent tous au tombeau pariétal à enfeu, creusé dans la paroi, tel que l'usage en était établi à la fin du Moyen Âge<sup>1583</sup>. Comme on l'a vu à propos de Montbenoît, le tombeau latéral à enfeu s'imposait lorsque le défunt n'était pas le fondateur de la chapelle, du chapitre ou du collège où il était enterré<sup>1584</sup>. Cela explique qu'aucun des trois tombeaux des Carondelet ne puissent prendre place au centre des chapelles, modèle le plus prestigieux de l'aristocratie. Le fait que les tombeaux soient disposés sur le côté du chœur ne les rend pas pour autant invisibles. Au contraire, on l'a vu avec Ferry Carondelet à Montbenoît, la mainmise de l'abbé sur le chœur était totale. Jean Carondelet tenta de renouveler à Bruges cette prise de possession du sanctuaire par une famille, par le biais de son tombeau, des sièges des célébrants, du portrait et du vitrail. Il ne put concevoir, comme son frère à Montbenoît, Marguerite d'Autriche à Brou, Antoine de Lalaing à Hoogstraten ou les Nassau à Breda, une mise en scène pensée dans sa totalité en raison de l'ancienneté de l'église Saint-Donatien. Il buta sur le même problème qu'Érard de la Marck à Saint-Lambert de Liège, qui participa au projet avorté de reconstruction du chœur de sa cathédrale<sup>1585</sup>. Ce faisant, Jean Carondelet poursuivait le même but que bien des prélats de France, des Pays-Bas et d'Italie, celle d'inscrire son empreinte dans le marbre de telle sorte que l'on pourrait le tenir pour le fondateur<sup>1586</sup>. Les tombeaux nobles du début du XVI<sup>e</sup> siècle suivent tous les typologies des tombeaux de la fin du Moyen Âge avec gisants ou priants<sup>1587</sup>. Il semble que les époux Carondelet aient été figurés en gisants, une option peu fréquente dans le tombeau à enfeu de ce temps, adoptée par exemple au tombeau de Marguerite de Bourbon à Brou pour s'accorder à ceux de son fils et de sa bru (fig. 153).

Le modèle apparaît toutefois fortement réactualisé dans le langage à l'antique et tous les auteurs ont noté à cet égard la grande proximité du tombeau de Bruges avec celui de Mone

---

<sup>1581</sup> Sur la symbolique de la blancheur de l'albâtre, cf. Woods 2018, p. 143-178.

<sup>1582</sup> Poiret 2003 ; Jugie 2018, p. 164-166 ; Woods 2018, p. 202-207. La recherche sur l'albâtre n'en est encore qu'à ses débuts et les autrices de nos deux références n'apprécient pas de la même manière l'importance respective accordée au marbre et à l'albâtre à la Renaissance.

<sup>1583</sup> En France à partir du XII<sup>e</sup> siècle (Panofsky 1995, p. 72).

<sup>1584</sup> Cf. p. 271.

<sup>1585</sup> Joly 2017.

<sup>1586</sup> Sur cette question, cf. le chapitre précédent.

<sup>1587</sup> Scholten 2003a, p. 179 dresse une liste instructive des tombeaux de la haute noblesse néerlandaise du début du siècle ; De Jonge 2005a, p. 133-135 ; cf. aussi le tombeau de Philibert de Chalon commandé par sa mère Philiberte de Luxembourg aux Cordeliers de Lons-le-Saunier (Burk 2006, p. 52-55 ; Chédeau 2009).

à Heverlee. Cette œuvre monumentale, dont il ne reste aujourd’hui que l’encadrement, est l’une des « joyeuses entrées » de la Renaissance dans les anciens Pays-Bas, par l’intermédiaire de l’Italie, mais surtout de l’Espagne, comme la recherche récente l’a montré, Mone ayant travaillé avec Bartolomé Ordóñez (1480-1520) aux stalles de la cathédrale de Barcelone<sup>1588</sup>. La maîtrise que Jean Mone avait du langage à l’antique fit de lui « l’artiste de l’empereur » capable d’exprimer en formes adéquates la dignité impériale de Charles Quint<sup>1589</sup>. La sépulture de Heverlee était déjà célèbre en son temps. Comme à Bruges, Guillaume de Croÿ était représenté par un gisant *semi-recumbent*<sup>1590</sup>. Par ailleurs, son *Jugement dernier* a sans aucun doute inspiré ceux de Dole et de Bruges – il s’inscrit lui-même dans une tradition, car le fronton incurvé peut très certainement être compris comme un arc-en-ciel feint, à l’instar de peintures de *Jugement dernier* du XV<sup>e</sup> siècle<sup>1591</sup>.

Si les points communs sont nombreux, les différences abondent. Il est ainsi remarquable qu’aucune sépulture connue ne reprenne la structure monumentale à trois travées, elles se contentent de conserver la forme de l’arc de triomphe, la cuve au gisant placée en-dessous, avec un couronnement en fronton, aux rampants droits ou cintrés. En plus des tombeaux de Pepingen, de La Haye et d’Anderlecht, on peut ajouter celui de la famille Van Renesse à Breda (fig. 173). Un autre tombeau est celui de Jean de Witte, dont le gisant était figuré couché sur le dos, les mains jointes en prière (fig. 193). Ces tombeaux très proches les uns des autres, sculptés dix à vingt ans après le tombeau de Jean Mone, ne doivent pas se contenter de simplifier directement ce modèle, mais se fondent à n’en pas douter sur des réalisations elles-mêmes disparues aujourd’hui.

Contrairement aux sépultures de La Haye et de Breda, les tombeaux de Besançon et de Dole ne se contentent pas de suivre le modèle de Heverlee, mais ont plutôt poursuivi la recherche artistique de Mone, c’est-à-dire la transposition de modèles romains aux anciens Pays-Bas. Comme on le sait avec Mone, l’apport de l’Espagne ne doit pas être sous-estimé. Il n’est que de remarquer que tous ces tombeaux suivent le schéma d’un arc à l’antique, qui est assuré être la forme convenable du tombeau dans le *Medidas del Romano* de 1526 (fig. 154)<sup>1592</sup>. Par ailleurs, Jean Carondelet s’était rendu lui-même en Espagne en 1517-1519 où il avait participé à la conception et à l’érection du tombeau de Jean le Sauvage. Or, d’après ce que l’on sait de cette œuvre disparue, c’est qu’elle était constituée d’un arc avec la cuve au

---

<sup>1588</sup> C’est Kuyper 1994 qui emploie l’expression « joyeuse entrée de la Renaissance ». Sur Mone, cf. Hensler 1923 ; Roggen 1931 ; Saintenoy 1931 ; Roggen 1953 ; Rossati 2008 (non consulté) ; De Jonge 2008b ; De Jonge 2010a ; Kavalier 2018. Sur l’activité d’Ordóñez à Barcelone, cf. Carbonell i Buades 2000.

<sup>1589</sup> Checa Cremades 2000 ; De Jonge 2010a.

<sup>1590</sup> De Jonge 2005a, p. 137. Il est globalement admis que Jean Mone s’est inspiré des tombeaux romains de Sansovino, ceux d’Ascanio Sforza et de Giovanni Michiel, pour réaliser la sépulture de l’archevêque de Tolède à Heverlee (sur ces tombeaux romains, cf. Bredekamp 1998, p. 259-267 ; Götzmann 2010). Au consensus représenté encore récemment par Lipińska 2015, p. 62 et Kavalier 2018, p. 74, De Jonge 2005a, p. 138, apporte une nuance et voit dans d’autres œuvres romaines l’origine du motif du prélat appuyé sur son coude, notamment le tombeau d’Antonio Albertoni à Santa Maria in Aracoeli. Mais un voyage à Rome du sculpteur n’est pas absolument attesté et Mone a pu connaître d’autres modèles semblables apparus en Espagne à la fin du XV<sup>e</sup> siècle (Scholten 2010, p. 132).

<sup>1591</sup> Heuvel 1994, p. 86, note 40.

<sup>1592</sup> Sagredo 1526\*, fol. 3r.

centre, la figure du défunt couchée et deux figures en pied encadrant une *Résurrection* au sommet<sup>1593</sup>. On ne peut que noter l’évidente parenté de cette œuvre avec le tombeau de Mone et ceux érigés par Jean Carondelet pour sa famille. Les modèles romains, une fois encore, ont transité par l’Espagne avant d’arriver aux Pays-Bas et l’archevêque de Palerme en avait pleinement connaissance. Mone lui-même put voir des réalisations similaires en Espagne.

Ainsi, dans ces transferts, les mécènes jouent un rôle-clé. À Rome, l’un des tombeaux les plus modernes alors récemment construits était celui du pape Adrien VI (fig. 210)<sup>1594</sup>. Un dessin néerlandais de ce tombeau daté de 1538 montre que le monde nordique en eut connaissance très tôt (fig. 211)<sup>1595</sup>. Il revient peut-être au réseau de son commanditaire, le cardinal Willem van Enckevoirt (1464-1534), d’en avoir fait circuler l’image aux anciens Pays-Bas. Par son biais, Jean Carondelet aurait pu en avoir connaissance. Le défunt pape, néerlandais, précepteur de Charles Quint, ne pouvait qu’être un modèle déterminant de l’Église auquel l’archevêque de Palerme pouvait se raccrocher. Le tombeau de Ferry Carondelet lui doit à l’évidence beaucoup. Le modèle romain pourrait expliquer la forme de la cuve, travaillée en U avec deux cerclages feints jaillissant de protomés de lions, mais surtout la disposition du gisant, couché sur le côté et accoudé<sup>1596</sup>. Enfin, plus qu’à un pape en particulier, le revers du tombeau de Bruges est une déclaration d’appartenance indéfectible à l’Église romaine au travers des statues des saints Pierre et Paul.

Il existe tout de même une différence importante dans la structure des tombeaux : l’arc de celui d’Adrien VI surmonte l’entablement, tandis que celui de Dole est compris sous l’entablement, à l’instar d’une arcade d’église ou d’une porte. Le tombeau de Dole se conforme à un modèle représenté avant lui à La Haye et à Anderlecht à une seule travée aisément insérable dans les espaces étroits des églises, mais considérablement modernisé par les apports nouveaux de l’architecture de la Renaissance italienne. Rappelons à ce propos la construction de l’escalier de la cour du palais du Coudenberg par Marie de Hongrie en 1538-1539. L’arc de triomphe placé sur son repos inférieur, œuvre conjointe de Lodewijk van Boghem et de Pieter Coecke van Aelst, devait avoir une forme très proche de l’arc dolois (fig. 212)<sup>1597</sup>. Dans les mêmes années environ, le « Précurseur » réalise une eau-forte d’un arc de triomphe d’ordre dorique présentant la même structure (fig. 213)<sup>1598</sup>. Le tombeau de Dole participe donc bien de recherches architecturales d’artistes proches du milieu de la cour. Il est

---

<sup>1593</sup> Cf. chapitre 3, p. 69.

<sup>1594</sup> Baldassarre Peruzzi, Michelangelo Senese et Niccolò Tribolo, tombeau du pape Adrien VI, 1523-1529, différents types de marbres, Rome, Santa Maria dell’Anima (Bonn 1998, p. 259-267 ; Scholten 2010 ; Götzmann 2010, p. 190-250).

<sup>1595</sup> Anonyme, *Monument funéraire du pape Adrien VI*, 1538, dessin au crayon et à l’encre, 20 x 14,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1936-5(R) (Scholten 2010, p. 137).

<sup>1596</sup> Il convient de rester prudent sur l’origine directe de ce motif qui n’émane peut-être pas directement de la capitale de la chrétienté, mais de l’Espagne, par l’intermédiaire de Bartolomé Ordóñez et de Jean Mone. On retrouve en effet les motifs de harpies et les protomés de lion au tombeau de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle à la Capilla real de Grenade (par Ordóñez, 1519-1533, marbre, Grenade, Capilla real, cf. Mozzati 2017, avec bibliographie).

<sup>1597</sup> Sur l’escalier, cf. De Jonge 1994, p. 113-114.

<sup>1598</sup> Le « Précurseur », *Arc de triomphe*, années 1530, eau-forte, 36,5 x 27 cm, Paris, INHA, FOL RES 65, fol. 10r (Jonge 2010b, p. 102).

tendant de penser que le goût prononcé de Marie de Hongrie pour l'art de la Renaissance italienne a pu jouer un rôle dans le choix du style des tombeaux.

Pour résumer, le tombeau de Heverlee n'a sans doute pas constitué un modèle direct pour les tombeaux de Buyens. Bien plutôt, ce dernier s'est appuyé, comme Mone, sur des modèles italiens ayant transité par l'Espagne. Ces apports étaient actualisés par des modèles plus récents comme les tombeaux d'Adrien VI et de Brou. Par ces derniers, pourrait s'expliquer le fait que le gisant de Besançon a les yeux ouverts, réfléchissant sur sa lecture, contrairement au défunt pape<sup>1599</sup>. Il devient ainsi tout à fait clair que le gisant de Bruges se conforme à celui de Besançon dont Jean Carondelet avait conservé à n'en pas douter un dessin, comme celui ayant servi à la signature du contrat. Il est en revanche fort probable que les gisants de Dole devaient être différents, plus proches des formules aristocratiques traditionnelles, et devaient apparaître couchés sur le dos, les mains jointes en prière.

Les tombeaux montrent que Jean Carondelet cherchait à renforcer la légitimité de sa famille comme représentante de la haute noblesse et du haut clergé par le recours à des modèles éprouvés et anciens, mais aussi à de prestigieux modèles cardinalices et papaux dignes d'un archevêque et primat. Il est absolument certain qu'il fut très attentif à la conception des tombeaux et dut en régler les choix typologiques et artistiques par lettres et contrats, à l'instar de Marguerite d'Autriche et de Philiberte de Luxembourg pour les cas bien connus de Brou et de Lons-le-Saunier. Il n'existait sans doute pas dans les anciens Pays-Bas de règles officielles sur la conception des sépultures comme c'était le cas ailleurs et dès lors, Jean Carondelet put jouer sur différents registres pour donner corps à ses ambitions familiales<sup>1600</sup>.

Élever des tombeaux aux membres de sa famille ne relève pas que de la piété due aux ancêtres et de la nécessité de leur assurer une sépulture digne pour la conservation de leur corps en vue de la résurrection. Il s'agit aussi pour Jean Carondelet de valoriser sa propre mémoire par l'intermédiaire des épitaphes : la moitié de celle de Besançon glorifie le commanditaire du tombeau et non celui qui y repose. À ce titre, l'archevêque de Palerme poursuivait une tradition déjà illustrée par d'autres grandes familles<sup>1601</sup>.

Plus généralement, ces tombeaux constituaient de véritables monuments à la mémoire et à la gloire du lignage<sup>1602</sup>. Jean Carondelet ne se serait pas arrêté à son frère et à ses parents, mais dès 1527, il aurait élevé dans l'église de Saint-Amour (FR-39) la sépulture de Guillaume

---

<sup>1599</sup> Ce que Mensger 2006, p. 211-212, voit comme une grande nouveauté au tombeau de Bruges serait alors une simple reprise par un artiste moins innovant. Notre remarque ne diminue en rien l'acuité de sa lecture du gisant brugeois.

<sup>1600</sup> Đorđević 2017, p. 6, note 25 signale l'existence de telles règles à Florence.

<sup>1601</sup> Pensons aux tombeaux que Jules II a fait élever à Saint-Pierre de Rome pour son oncle Sixte IV et les cardinaux Ascanio Sforza et Girolamo Basso Della Rovere. Pour les anciens Pays-Bas, cf. Weersma 1988 (non consulté).

<sup>1602</sup> Panofsky 1995, p. 74-75 ; les contributions de Guillaume 2005.

de Chauldey, dit Caronde, né en 1201, l'ancêtre mythique, l'Énée des Carondelet<sup>1603</sup>. Rien n'est plus suspect que l'érection de cette tombe qui avait déjà disparu en 1631 et qui rappelle l'histoire d'une autre sépulture d'un ancêtre Chauldey, en l'église des Franciscains de Bourg-en-Bresse, et dont Pierre-Gilles Girault a montré récemment qu'elle n'avait jamais existé<sup>1604</sup>.

Il n'a pas fallu attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour que les Carondelet se jettent dans la recherche passionnée des origines chevaleresques de leur famille. Ainsi, les combattants nus ornant la frise du tombeau dolois font sans doute allusion à l'action politique du chancelier lors des troubles survenus en Flandre après la mort de Charles le Téméraire. Il faillit alors être exécuté par les rebelles gantois et qu'il ne dut la vie qu'à son prestige et à une promesse de représailles de Maximilien<sup>1605</sup>. Si, comme on l'a relevé, le médaillon du cavalier dans l'intrados de l'arc représente bien Marcus Curtius, alors cette iconographie aurait pu être choisie pour figurer métaphoriquement l'abnégation du chancelier dévoué à la sauvegarde de l'État. Le caractère chevaleresque de ces iconographies devait surtout revaloriser la noblesse de robe des Carondelet, naturellement moins prisée que l'ancienne noblesse d'épée<sup>1606</sup>. Dès le XV<sup>e</sup> siècle, les rejetons des familles anoblies par les ducs de Bourgogne s'efforçaient de copier le train de vie et les habitudes de la noblesse d'épée : guerre et chasse étaient parmi les signes extérieurs brandis dans ce but<sup>1607</sup>. Ainsi, dans son palais bisontin, Nicolas Perrenot de Granvelle (1486-1550) avait réuni tous les attributs d'une activité cynégétique aussi effrénée que fantasmée visant à lui conférer un statut tant envié : des trophées innombrables disposés sous les portiques de la cour, un loup empaillé d'une taille effrayante et un cerf de bois grandeur nature dans la grande salle<sup>1608</sup>. L'opulence de ces fondations est un autre signe extérieur utilisé par l'archevêque de Palerme, car tout grand seigneur se devait d'avoir une grande sépulture pour immortaliser sa gloire<sup>1609</sup>.

Le point culminant devait être atteint par le tombeau bisontin, avec son transi remarquable figurant le défunt lui-même, en cours de décomposition<sup>1610</sup>. À cette vue macabre, les vivants se rappellent qu'ils seront un jour ce qu'est actuellement le défunt et sont invités à prier pour la rémission de ses péchés et pour le raccourcissement de ses peines du Purgatoire<sup>1611</sup>. Le corps dévoré par les vers, symbole du péché, montre ainsi l'âme en cours de purification<sup>1612</sup>. Le mort est représenté comme le stipulent les contrats plusieurs jours après sa

---

<sup>1603</sup> Saint-Genois de Grand Breucq 1780\*, fol. 184r ; Précis généalogique 1784\*, p. 8 ; Girault 2017, p. 47, ill. p. 56.

<sup>1604</sup> Girault 2017, p. 43-48. Le dessin a d'abord été publié par Saint-Genois de Grand Breucq 1780\*, entre les p. 304 et 305 et par Blanchet 1956.

<sup>1605</sup> Cf. sa notice biographique en annexe 3.

<sup>1606</sup> Uytven 1986, p. 165.

<sup>1607</sup> De Clercq, Dumolyn et Haemers 2007. Cf. d'une façon générale notre première partie.

<sup>1608</sup> Claerr-Roussel 2013, p. 118-119.

<sup>1609</sup> Jean Second dans Sénéchal 1993.

<sup>1610</sup> Sur les transis, cf. Panofsky 1995, p. 75-78 et suivantes ; Cohen 1973 ; Binski 1996, p. 139-152 ; Belting 2002, p. 44-47 ; Oosterwijk 2005 ; Bass 2017 ; Đjordžević 2017.

<sup>1611</sup> Ariès 1977, p. 152-154, 215-219.

<sup>1612</sup> Cohen 1973, p. 62-77 ; Đorđević 2017, p. 2-6.

mort, peut-être deux ou trois semaines ici<sup>1613</sup>. Au Moyen Âge, le transi apparaît parfois seul, sculpté en bas-relief ou en ronde-bosse, parfois accompagné du gisant, celui-ci figurant souvent seul de son côté. La formule du gisant et du transi en ronde-bosse est la plus prestigieuse et c'est celle que s'arroge la haute noblesse<sup>1614</sup>. La liste de tombeaux à transi établie par Kathleen Cohen est éclairante, car les seuls à employer la formule gisant-transi en ronde-bosse sont soit les souverains eux-mêmes, soit des membres de la haute noblesse, en tout cas proches par des liens politiques ou familiaux des souverains<sup>1615</sup>.

Mais ce transi se situe dans une étonnante continuité de figuration médiévale et paraît ignorer les évolutions du modèle du tombeau à deux niveaux à l'œuvre à la charnière des années 1530 et 1540 aux Pays-Bas et que l'on peut catégoriser de quatre manières. Premièrement, dans les sépultures de seigneurs laïcs, le modèle médiéval n'est plus suivi à la lettre et comprend de multiples variations : ainsi, à Breda, les figures vivantes sont remplacées par la cuirasse du comte et à Vianen, un troisième transi s'adjoint à ceux du couple défunt. Dans les deux cas, des éléments extérieurs, comme un retable, venaient compléter le dispositif des sépultures pour représenter les défunts vivants<sup>1616</sup>. Deuxièmement, le transi n'est plus un corps mort dévoré par les vers. À Brou, les transis des époux ducaux sont des figures endormies attendant de ressusciter, en conformité avec le programme iconographique général du chœur centré autour de la vie après la mort<sup>1617</sup>. Cette figuration des transis comme des cadavres nus et tranquilles sera la plus suivie jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et encore au XVII<sup>e</sup>, en Angleterre notamment<sup>1618</sup>. Dans une troisième voie, le défunt est figuré mort, dans une attitude souffrante mais sans être dévoré par la vermine, comme aux transis de Saint-Omer, de Pepingen et celui de Boussu attribué à Du Broeucq. Une quatrième voie fait évoluer la signification du transi en image générique de la mort par la figuration d'un cadavre affreux et grouillant de vermine<sup>1619</sup>.

Il est donc clair que, tout en s'appropriant le modèle de tombeau de la plus haute noblesse des anciens Pays-Bas, Jean Carondelet se détourne des canons contemporains et poursuit une voie du XV<sup>e</sup> siècle. Il est vraisemblable que l'archevêque décida du degré de décomposition du transi et de la présence de la vermine d'après les contrats qui nous sont parvenus où ces éléments sont réfléchis par les payeurs. Il est d'ailleurs hautement improbable qu'une œuvre aussi grandiose n'ait pas été pensée dans ses détails par un archevêque soucieux de la gloire de sa famille, cultivé et disposant de tout son temps.

---

<sup>1613</sup> Le tombeau de Philibert de Chalon aux Cordeliers de Lons-le-Saunier devait comporter « *la portraiture d'un transsy et mort d'environ huit jours* » (Gauthier 1898, p. 274, l'ensemble du contrat est aux p. 272-277).

<sup>1614</sup> Les figurations en relief sont aussi assez nombreuses et certaines font preuve d'originalité et d'une grande qualité artistique pour des personnalités d'un haut rang : Colijn de Nole (attr.), tombeau de Joost van Sasbout (bourgmestre de Delft), vers 1546, Arnhem, Eusebiuskerk (Van Santen 1989, p. 70-72).

<sup>1615</sup> Cohen 1973, p. 191 ; liste complétée par Oosterwijk 2005, p. 62-63. Cf. aussi Jugie 2021, p. 187.

<sup>1616</sup> Scholten 2003a, p. 180-181.

<sup>1617</sup> Elles n'en sont pas moins des « *representacions de la mort* » pour l'archiduchesse (Cohen 1973, p. 120-125 ; Eichberger 2006, p. 47-51). Panofsky 1995, p. 93, note qu'on figure moins la vermine à partir de 1500.

<sup>1618</sup> Lawrence 1994. Belting 2002, p. 49-52 sur la beauté et l'idéal conférés aux transis de la Renaissance.

<sup>1619</sup> Bass 2017.

On s'aperçoit donc que Jean Carondelet a façonné à Besançon un tombeau qui combine des traditions différentes – enfeu et arc de triomphe, gisant et transi – et qui, pour conservatrices qu'elles pourraient être séparément, composent un ensemble très novateur.

Ce faisant, l'archevêque de Palerme se comporte assez différemment d'autres membres ecclésiastiques de la haute noblesse. Certains se permettaient d'opter pour des solutions radicalement plus déroutantes. Le premier est Érard de la Marck (1472-1538), cardinal, archevêque de Valence, prince-évêque de Liège, qui s'était fait élever un tombeau de laiton doré et de marbre, malheureusement disparu, dans la cathédrale Saint-Lambert de Liège autour de 1528. Il était profondément original, puisque le cardinal était représenté à genoux, priant, devant un sarcophage duquel émergeait la figure de la mort l'attirant d'un geste à elle (fig. 172)<sup>1620</sup>. Le second est Eustache de Croÿ à Saint-Omer, cité ci-dessus. Dans une composition assez similaire à celle de Liège, l'évêque d'Arras était en priant, accompagné de saint patron, devant un sarcophage sur lequel reposait son transi. Une statue de *La Foi terrassant l'Hérésie* accompagnait sur la droite cet ensemble hors norme. Ce tombeau avait été commandé par la mère du défunt et demeure aujourd'hui la seule œuvre signée de Jacques Du Broeucq. En cela, comme l'a montré Krista De Jonge, les prélats faisaient preuve de davantage d'inventivité que les grands seigneurs laïcs<sup>1621</sup>.

Pour autant, le tombeau de Bruges par Michel Scherrier, réalisé sur le modèle de celui de Besançon, reçut un excellent accueil critique à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, le maître-maçon Charles de Beste pouvait, dans un traité resté manuscrit, le désigner sans le nommer comme le modèle de tout tombeau d'ecclésiastique, jusqu'au détail des statues des saints Pierre et Paul qui surmontaient l'autel du déambulatoire de Saint-Donatien<sup>1622</sup>. Sans doute avait-il aussi en tête la sépulture de Jean de Witte, qui présentait une légère variante. Les relations entre commanditaires ecclésiastiques expliquent en partie la circulation des formes. Le tombeau de Bruges fut continuellement admiré dans les anciens Pays-Bas et servit certainement de modèle jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle pour plusieurs sépultures de prélats<sup>1623</sup>. Certains des exécuteurs testamentaires de Jean Carondelet appartenaient même à de grands chapitres du Cercle de Bourgogne, ceux de Besançon et de Bruges pour Claude Carondelet, Saint-Pierre de Lille pour Jacques du Res qui, sans être des exécuteurs, assista Claude. C'est potentiellement par leur intermédiaire que ces formes nouvelles allaient pouvoir poursuivre leur expansion. Ainsi, de notre point de vue, le tombeau de Heverlee, dans sa version simplifiée avec arc de triomphe et gisant *semi recumbente*, n'était pas la référence obligée des prélats autour de 1540, comme le montrent les sépultures d'Érard de la Marck et d'Eustache de Croÿ. Il est plus probable qu'il n'en devint une qu'après avoir été employé dans les

---

<sup>1620</sup> Cf. note 1491.

<sup>1621</sup> De Jonge 2005a, p. 136-139.

<sup>1622</sup> Heuvel 1994, p. 85-87.

<sup>1623</sup> Le tombeau de Jan van Vischerius, quatrième évêque d'Ypres, en est un exemple flagrant, puisque son gisant est une copie littérale de celui de Jean Carondelet (1613, marbre, Ypres, Sint-Maartenskerk, inv. KIK 45069). Cf. aussi Huysmans *et alii* 1996, p. 97-98.



réalisations de Besançon et de Bruges, soit à partir du milieu des années 1540 – une simple vue du tombeau disparu de Besançon nous aurait permis de préciser cette hypothèse.

Le tombeau bisontin combine des traits traditionnels, voire conservateurs, dont le transi, à des formes plus modernes, inspirées de grands modèles pontificaux comme le tombeau d'Adrien VI. L'archevêque emprunte à toutes les traditions pour revendiquer son frère comme membre d'un haut lignage et de la fine fleur de l'Église. D'ailleurs, si le tombeau de Ferry Carondelet était aussi ostentatoire dans ses intentions, à quoi devait bien pouvoir ressembler le tombeau que l'archevêque s'était commandé pour lui-même à Bruges ? On peut supposer qu'il aurait également dû comporter un gisant et un transi. Cette manière de s'arroger des modèles princiers de la part de presque parvenus trouve des parallèles en France. On peut penser à un conseiller fort influent en son temps, le cardinal Antoine Duprat (1463-1535), qui se fait élever dans la cathédrale de Sens un tombeau à étage avec priant et transi (fig. 214), à l'imitation du tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne à Saint-Denis (fig. 215)<sup>1624</sup>. La carrière de ce conseiller de François I<sup>er</sup> et de Louise de Savoie partage plusieurs points communs avec celle de Jean Carondelet. Lui non plus n'était pas de très noble naissance et il s'éleva jusque dans des honneurs et une faveur inouïs qui lui attirèrent bien des jalousies et des haines. En plus du priant et du transi, le tombeau de Sens comportait quatre reliefs figurant les hauts faits de la vie du cardinal défunt. Ainsi, ces deux ambitieux imitaient les modèles de la plus haute noblesse, voire des souverains.

Il est clair que Jean Carondelet maniait les codes funéraires de la haute noblesse dans le but de légitimer l'ascension sociale de sa famille, nobiliaire en particulier, mais aussi ecclésiastique, dans la mesure où aucun membre de la famille n'était monté aussi haut que lui et son frère. Bien sûr, il ne pouvait pas savoir que plus aucun après lui n'égalerait leur rang. Ainsi, l'arrivée de la sépulture à Besançon dut s'accompagner d'un peu de surprise. Comment un simple archidiacre pouvait-il prétendre à une sépulture aussi munificente, digne d'un archevêque ou d'un cardinal ? Qui plus est, dans la chapelle ornée du retable des maîtres florentins ? Cette réalisation démesurée rappelle la commande de Ferry, notamment de son portrait par Sebastiano, qui frôle les limites posées par des règles tacites de convenance.



Les trois monuments funéraires commandés par Jean Carondelet sont les pièces maîtresses de vastes dispositifs destinés à exalter la mémoire de la famille Carondelet. Ils sont à ce titre indissociables des fondations de messes et de chapelles d'une part, des cadeaux

---

<sup>1624</sup> Cohen 1973, p. 140-141, ill. 98 ; Reuss 2011 ; Bardati 2015a, p. 224-229, p. 129-132. Antonio et Giovanni Giusti et assistants, tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, 1515-1531, marbre de Carrare, Saint-Denis, cathédrale (Zerner 1996, p. 374 ; Bardati et Mozzati 2011).

destinés à l’embellissement du culte d’autre part. L’archevêque de Palerme a prévu de véritables mises en scène d’une ostentation et d’une richesse incroyables dans trois des plus importantes églises des anciens Pays-Bas et de la Franche-Comté.

Les formes et décors des tombeaux témoignent des prétentions de la famille au plus haut statut social possible, celui de la noblesse d’épée, l’égale des Lalaing, des Croÿ, etc. C’est à cette fin que Jean Carondelet mobilise toute une tradition du tombeau noble des anciens Pays-Bas, notamment l’enfeu et le dispositif double de gisant et transi, utilisé à Besançon d’une manière archaïque. Mais l’héritage du XV<sup>e</sup> siècle est contrebalancé par des formes actualisées dans d’autres réalisations contemporaines de la Renaissance<sup>1625</sup>. Par son voyage espagnol de 1517, Jean Carondelet connaissait l’architecture à l’antique et la forme du tombeau en arc de triomphe. Par ailleurs, le très probable modèle du tombeau d’Adrien VI montre qu’il employa les modèles pontificaux et cardinalices les plus modernes. Ce faisant, il exposait publiquement son appartenance à l’Église catholique des Pays-Bas. Ces deux tendances, médiévale et moderne, n’ont rien d’antinomiques : le modèle princier médiéval était toujours aussi prestigieux, tandis qu’un nouveau type de sépulture était seulement en train de se constituer pour les grands prélats. Leur symbiose parvint à la solution hautement originale du tombeau de Besançon, véritable justification d’une famille de parvenus.

Le faste des tombeaux se déploie par ailleurs dans les matériaux – albâtre, marbre, dorure – et dans la qualité de l’artiste chargé de leur réalisation par l’archevêque. Pieter Buyens apparaît comme une personnalité artistique de tout premier plan sur la scène anversoise et néerlandaise en général alors qu’il était jusqu’ici absolument inconnu. Il est manifeste que cet imagier au service de Ferry Carondelet chercha un puissant appui auprès du révérendissime archevêque et devint ainsi un artiste presque familial. À moins que Jean ne se le soit attaché à son service exclusif, il est tentant de penser que Buyens a pu travailler pour d’autres riches mécènes, voire pour la cour et Marie de Hongrie elle-même, ce que laissent deviner son grand talent et sa compréhension de la sculpture antique.

---

<sup>1625</sup> Notons rapidement à ce propos le tombeau de Jacques de Mâlain († 1527), dont un support de la dalle funéraire est conservé (fig. 216). Contre un pilier parfaitement de style Renaissance, le vieillard porteur d’armes paraît tout droit tiré du *Puits de Moïse*, sculpté par Sluter plus d’un siècle plus tôt (*Pleurant portant un écu armorié*, vers 1535-1540 [notre datation], calcaire, 78 x 31 x 26 cm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 1389). Sur cette sculpture, cf. Jugie 2021, p. 187. Sur le prestige persistant de la sculpture de Sluter en Bourgogne au XVI<sup>e</sup> siècle, cf. Chédeau 2012.

## **CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE**

Ferry et Jean Carondelet poursuivent des buts communs dans le mécénat qu'ils consacrent à leurs bénéfices, mais avec des moyens divergents. Jean s'occupe de ses établissements à la manière d'un prélat qui n'y réside jamais et qui pourrait les échanger en cas de besoin contre d'autres : il les administre sérieusement, fonde des messes partout, et entretient de bonnes relations avec chacun d'entre eux par des dons, essentiellement de la paramentique. Ferry procède autrement puisqu'il donne libre cours à son goût pour la construction, luxueux et ostentatoire (comme dans les deux panneaux qu'il commande en Italie), et pour les citations en latin adressées au visiteur cultivé. Tout souci de l'au-delà paraît l'avoir quitté puisqu'à notre connaissance, il ne rédige pas le testament qui lui assurerait une bonne place au Paradis par la fondation de messes et d'un lieu de sépulture. Par ailleurs, il délaisse l'important bénéfice non comtois qu'il possède (Furnes).

En revanche, l'objectif commun des deux frères est d'assurer l'immortalité de leur nom dans ces différents lieux par la magnificence des dons – les superbes mausolées commandés par Jean égalent bien le mécénat de Ferry à Montbenoît. Par ailleurs, le sentiment du prestige lignager est suffisamment fort chez Jean pour qu'il poursuive et achève les commandes de Ferry. À cet égard, on peut penser qu'il ne se serait pas engagé de lui-même dans le financement des stalles bisontines. D'une certaine manière, les Carondelet ne se distinguent guère de leurs contemporains. Mais ils cherchent clairement à dépasser le cadre où leur petite noblesse les assigne et s'emploient à imiter le mécénat des évêques et des cardinaux. On a vu que Jean Carondelet fut empêché de disposer comme il le souhaitait du chœur de Saint-Donatien, alors que Ferry Carondelet prit totalement possession de celui de Montbenoît. Les commandes que ce dernier ne put finalement satisfaire à Besançon auraient fait de lui un mécène presque égal à un archevêque. On peut même se demander s'il aurait eu les moyens de son ambition, au regard des sommes qu'il aurait dû déboursier. N'a-t-il pas promis monts et merveilles aux chanoines en sachant qu'il allait mourir ? En somme, les attitudes respectives des deux frères montrent une certaine cohérence avec nos conclusions des deux précédentes parties.

La commande artistique des frères Carondelet s'inscrit à une époque de profonds changements. Le style national gothique se développe et s'enrichit dans ce que l'on appelle parfois en français le Gothique de la Renaissance, tandis que les formes à l'antique venues d'Italie s'implantent avec davantage de force. Après ses achats et ses commandes de livres et de tableaux en Italie dans le style renaissant, Ferry Carondelet poursuit ce mouvement à Montbenoît où il fait réaliser très tôt pour son temps un ensemble adoptant exclusivement ces formes – à l'exception de la voûte, qui ne pouvait guère être réalisée autrement. Son goût pour ce style est évident : il est associé à Rome, à l'Église et aux commandes prestigieuses de la

cour. Au contraire, Jean Carondelet reste fidèle aussi longtemps qu'il le peut à la tradition gothique, comme on l'a vu dans les deux premières parties, mais adopte un style renaissant pompeux dans ses tombeaux, à une époque où ce choix était devenu le seul possible. Les connections avec les traditions seigneuriales médiévales, seules garantes de prestige familial, n'en restent pas moins patentées.

C'est dans leur mécénat ecclésiastique que l'on peut découvrir une certaine solidarité familiale chez les Carondelet. Non seulement, comme on vient de le rappeler, par la poursuite des commandes de Ferry par Jean, mais aussi par le probable échange d'artistes. Francesco de Toiria aurait pu bénéficier du soutien de la famille par une possible protection de Jean, puis de Ferry, avant qu'il décide de s'installer à Besançon, une ville gothique éloignée des centres artistiques dynamiques et dont les élites pouvaient désirer s'accaparer sa connaissance du langage à l'antique. La trajectoire de ce « menuisier et imageur » demanderait alors à être suivie entre 1526 et 1545 au moins dans la ville impériale. L'un des chantiers d'importance qui s'y ouvre en 1534 est celui du palais urbain élevé par Nicolas Perrenot de Granvelle<sup>1626</sup>. Les lucarnes ouvertes dans la Grande rue rappellent de bien des manières les ornements de Montbenoît : les portraits en médaillon, les pinacles et les spires végétales qui couronnent les fenêtres, les colonnes-candélabres bulbeuses qui les encadrent (fig. 217). Sculptées dix ans après Montbenoît, ces lucarnes placées dehors et à une grande distance du regard n'offrent pas de motifs absolument identiques avec l'abbaye. Mais étant donné la présence de Francisco de Toiria dans la ville et sa maîtrise des ornements de la Renaissance, on peut lui attribuer comme hypothèse de travail ces lucarnes et peut-être l'ornementation de la façade. Peut-être est-il aussi intervenu aux stalles de Notre-Dame de Gray, une église terminée vers 1534<sup>1627</sup>. Elles disposent d'un répertoire décoratif très similaire à celui de Montbenoît, même si, dans le détail, les ornements changent complètement (fig. 218)<sup>1628</sup>. Un écart de presque dix ans entre les deux ensembles pourrait expliquer un tel phénomène.

Des études complémentaires sur Pieter Buyens seraient également les bienvenues. Cet artiste formé dans le Brabant a peut-être commencé à travailler pour Jean Carondelet avant de se rendre en Franche-Comté pour travailler pour Ferry. Il retourna ensuite aux Pays-Bas où il dut s'affirmer comme un des sculpteurs les plus talentueux de sa génération<sup>1629</sup>. L'évolution de son style est remarquable : à la voûte gothique de Montbenoît s'oppose, quinze ans après, celle, en caissons de la Renaissance, du tombeau du chancelier Carondelet et de sa femme à Dole. Même s'il a plusieurs fois travaillé pour les Carondelet, il est impossible que Buyens n'ait compté qu'eux dans sa clientèle et il travailla nécessairement pour diverses grandes familles. Il serait intéressant dans cette mesure de sonder (une nouvelle fois) les archives du palais du Coudenberg, où le sculpteur aurait pu travailler pour la maison d'Autriche, ou dans

<sup>1626</sup> Cornillot 1966 ; Ducouret 1996 ; Jacquemart 2007, p. 25-36 ; Claerr-Roussel 2013, p. 110-123.

<sup>1627</sup> Pégeot 2016, vol. 1, p. 248.

<sup>1628</sup> Ces dernières datent de la fin des années 1520. Elles paraissent être inédites ou à peu près.

<sup>1629</sup> Pour les déplacements d'artistes au gré des commandes, cf. Scholten 2007 ; Ottenheim 2013a ; les contributions d'Ottenheim 2014a (dont Hurx 2014) ; Scholten *et alii* 2014.

les archives des églises et couvents d’Anvers. Mais comme nous l’avons expliqué, il est aussi fort possible que Buyens se soit installé longuement ou définitivement en Franche-Comté. La densité d’artistes de haut vol n’y était pas aussi élevée qu’aux Pays-Bas et il put rencontrer dans le comté moins de concurrence et davantage de contrats. Un Richard Buyans, « *masson* » et « *tailleur et graveur de pierres* », sculpte à l’hôtel de ville de Gray les armes de la commune en 1568<sup>1630</sup>. S’agirait-il d’un fils de Pieter Buyens ?

Les Carondelet furent pour ces maîtres davantage que des commanditaires ordinaires mais moins que des mécènes exclusifs. Ils auraient joué auprès d’eux le même rôle que certaines familles princières auprès de grands artistes, les Nassau auprès de Van Orley à partir de 1532 ou Jean de Hénin-Liétard auprès de Jacques Du Broeucq : des commanditaires prestigieux qui entretenaient avec un artiste une relation de confiance documentée par des commandes régulières<sup>1631</sup>. On reconnaît en Buyens et en Toiria des hommes travaillant en ville et multipliant les sources de revenus : établissements religieux, riches mécènes sécurisants et, pour Buyens, peut-être la cour. Il ne s’agit en aucun cas d’un mécénat au sens établi par Martin Warnke, la condition d’un artiste rémunéré régulièrement par une cour pour des tâches l’occupant à plein temps<sup>1632</sup>. Ni Jean Mone, ni Rombout II Keldermans (respectivement « artiste de l’empereur » et « *meester werckman van den keyser* ») ne furent des artistes régulièrement appointés par le prince et ne travaillant que pour lui ; et si Philippe de Bourgogne et les Nassau furent pour Gossart dans une certaine mesure de tels mécènes, de même que Marie de Hongrie pour Jacques Du Broeucq, une telle situation de mécénat à la cour ne se concrétisa pas aux Pays-Bas avant le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1633</sup>.



---

<sup>1630</sup> Jacquemart 2007, p. 183.

<sup>1631</sup> Bücken 2019b, p. 222 ; Mons 2005.

<sup>1632</sup> Warnke 1989.

<sup>1633</sup> Mensger 2002, p. 84-87, 197-200 pour Gossart ; De Jonge 2017, p. 139-140.



## CONCLUSION GÉNÉRALE

Sans prétendre à l'exhaustivité, cette thèse apporte de nouveaux éléments pour répondre aux quatre axes de recherche définis dans l'introduction : l'étude de l'ensemble de la commande artistique, ses motivations, l'identité des modèles suivis par les Carondelet et les goûts artistiques qui leur sont liés.

L'ensemble des commandes des deux frères ne réunit que trente-cinq numéros de catalogue, mais il se prête déjà à certaines conclusions. L'apport de nouvelles données sur des commanditaires néerlandais du début du XVI<sup>e</sup> siècle est déjà en soi une avancée. Il nous a été possible d'attribuer aux deux frères certains riches manuscrits flamands et d'apporter des éléments décisifs sur plusieurs œuvres, en particulier les tombeaux de Dole et de Besançon avec le nom de Pieter Buyens en clef de voûte. Il est maintenant sûr que cet imagier-architecte est intimement lié non seulement au chœur de Montbenoît, mais aussi aux tombeaux, ce qui nous a permis de tisser des liens inattendus entre les œuvres.

La diversité des intérêts artistiques des deux frères Carondelet est désormais évidente. Si on connaissait bien les portraits que Jean a laissés de lui, on était moins renseigné sur son activité de constructeur, ou sur sa multitude de commandes dans le domaine de la passementerie, dont il ne reste presque rien. Les deux frères eurent aussi des rapports très divergents avec leurs bénéficiaires ecclésiastiques, se situant, selon les cas, entre les commendataires épris d'argent, les bons gestionnaires restaurateurs, voire les fervents défenseurs du catholicisme. Jean Carondelet eut à leur égard une nette politique d'ensemble, désireux de les gratifier tous d'ornements liturgiques, sans doute selon leur importance. Ferry Carondelet ne fut certes jamais ordonné prêtre et on peut le soupçonner d'avoir profité du système de la commende pour s'enrichir, préférant deux établissements aux autres ; par ailleurs, il n'est pas anodin qu'il ait largement embelli son abbaye de Montbenoît alors que la menace luthérienne pesait sur le diocèse de Besançon.

Il nous a surtout été possible, peut-être pour la première fois, de tracer nettement les limites de la commande artistique des prélats et mécènes de la Renaissance. Il est des cas où on ne peut tout simplement pas savoir qui est à l'origine d'une œuvre – comme il arrive fréquemment pour d'innombrables artefacts des musées. Même un portrait n'est pas nécessairement exécuté sur la demande de la personne portraiturée. Par ailleurs, la commande ne se réduit pas aux contrats passés directement avec des artistes du vivant ou après la mort du prélat. Il existe aussi d'autres modalités permettant, parfois à moindre frais, de glorifier son nom en une place bien en vue ou de nouer de nouveaux et solides liens avec des personnalités importantes. La cour est le lieu idéal de ces formes détournées de mécénat où plusieurs

personnes deviennent commanditaires d'une œuvre à des degrés variables. Jean Carondelet a su pleinement en tirer profit par son implication dans les commandes du tombeau de Jean Le Sauvage et d'un vitrail pour le transept de Notre-Dame de Dole. Il se place en donateur de vitraux parmi les souverains et les membres les plus distingués de la cour à Mons, Scheut, Bruxelles et probablement encore ailleurs. Les hommes comme lui devaient être très sollicités de la part des établissements ecclésiastiques, qui devaient voir en eux de profitables sources de revenus. À l'inverse, Ferry Carondelet ne paraît pas avoir participé à ce genre de commandes pour deux raisons qui se fortifient mutuellement : un désintéret de sa part envers la cour et des établissements religieux envers lui, hormis à Besançon.

Nous avons en outre souligné l'importance parfois sous-estimée des exécuteurs testamentaires dans la perpétuation de la mémoire des défunts. Or, du point de vue des hommes du XVI<sup>e</sup> siècle, toutes ces formes de commandes, détournées ou directes, passées au cours de la vie ou par testament, voire par d'autres personnes, convergeaient vers un seul but : rendre présente pour l'éternité leur image et leur mémoire dans l'espace public.

La recherche de la mémoire et du Salut poussaient les hommes de la Renaissance à dépenser de folles sommes d'argent dans des commandes artistiques. Mais le cas des Carondelet montre que ces raisons ne s'imposaient pas à tous avec la même force.

Le train de vie luxueux conduit par les prélats de leur vivant se prolonge après leur mort par leurs fondations. Mais alors que Jean respecte toutes les étapes attendues d'un grand prélat de son temps vis-à-vis de sa mort, avec la rédaction d'un testament, la fondation de messes et d'anniversaires, la dotation des chapitres qui les célèbrent ou encore l'érection d'un tombeau, Ferry Carondelet n'en accomplit absolument aucune, puisqu'il n'a même pas fondé sa sépulture, alors qu'il paraît s'en être soucié pendant plusieurs années. À moins d'imaginer la subtilisation criminelle de son testament après sa mort, il reste difficile de comprendre pourquoi il s'occupait si peu de sa mémoire et de son Salut. Son éloignement de toute charge temporelle d'importance contribua peut-être à ce détachement. Et il se peut que cette attitude n'ait pas été aussi rare à son époque que ce que l'on croit.

Chacun des deux frères a sans surprise enrichi et embelli les établissements auxquels il désirait particulièrement lier sa mémoire : l'abbaye de Montbenoît et Saint-Jean et Saint-Étienne de Besançon pour Ferry, la prévôté de Saint-Donatien de Bruges pour Jean. L'exhibition permanente des armes familiales laisse aussi entendre que la mémoire du lignage était un des objectifs explicites de ces aménagements. Mais il existe une certaine divergence d'attitude entre les deux frères. Il semble que l'exil volontaire de Ferry Carondelet loin de la cour l'ait convié à s'engager pleinement en faveur de ses deux bénéficiaires comtois, tandis que Jean Carondelet favorisa globalement ses bénéficiaires. Il n'embellit Saint-Donatien qu'en tant que lieu de sa sépulture. Quant à Saint-Jean et Saint-Étienne de Besançon, ces églises ne bénéficièrent de ses largesses que parce qu'il désirait parfaire les volontés inaccomplies de son frère puiné. L'embellissement de ces établissements ne répondait pour lui qu'à une



logique de glorification de sa famille. Dans cette mesure, l'archevêque de Palerme alla même jusqu'à faire légitimer son neveu Paul.

Jean endossa donc volontairement la bonne mémoire du lignage dans divers établissements religieux. Mais il est probable que les membres laïques de la famille aient attendu des religieux qu'ils s'en occupent, et c'est bien ce que fit Jean, et ce qu'aurait dû faire Ferry, avec la fondation et la sépulture familiale de Dole. Encore une fois, on remarque le plein investissement de Jean Carondelet en faveur de sa famille et le désintéret complet de Ferry pour ce qui touchait à ces questions.

On l'a rappelé à plusieurs reprises, la cour est le contexte-clef qui autorise une bonne compréhension de la commande artistique des Carondelet. On est malheureusement trop peu renseigné sur les résidences et les collections des deux prélats, qui devaient être riches. Ce que l'on connaît le mieux, ce sont leurs portraits. Ceux que Jean a multipliés devaient être disposés en divers lieux que l'on ne peut que déduire des iconographies : une chapelle privée, la galerie ou le cabinet d'un hôtel ou d'un palais, la salle de réunion d'un Conseil collatéral, la salle du chapitre d'un établissement ecclésiastique, à proximité d'un tombeau. Tous ces lieux d'exposition trahissent la multiplicité des liens que Jean sut créer avec diverses personnes physiques ou morales, notamment à la cour. Si on connaît moins de portraits de Ferry Carondelet, ce n'est pas nécessairement qu'ils ont disparu, c'est aussi qu'en raison de son parcours de vie personnel éloigné de la cour, il ne créa pas ces liens qui rendaient possible, souhaitable ou nécessaire la création de portraits.

Nous avons montré que les Carondelet ont employé des artistes qui travaillent pour la cour, que ce soit directement à Malines ou à Bruxelles, ou même plus loin, à Bruges, pour les livres d'Heures. La plupart de ces artistes ont été actifs pour les régentes ou pour d'autres membres de la noblesse néerlandaise. Les goûts des régentes orientaient ceux des commanditaires qui les entouraient, à l'exemple des diptyques votifs, mais ces derniers avaient aussi des goûts personnels qui pouvaient ensuite envahir la cour (cf. l'exemple de Gossart). Les Carondelet ont pu participer à ces échanges. La vie de Buyens le montrerait peut-être si elle était mieux connue. Sans doute partiellement formé sur les grands chantiers malinois du début du siècle, il fut pour les Carondelet le maître d'œuvre idéal de leurs grandes réalisations. D'autres mécènes durent alors lui confier des tâches similaires. Mais il ne suffit pas de se limiter à la cour : chacun des deux frères Carondelet a dirigé ses intérêts dans des directions bien précises.

Les choix de Jean sont assez proches de personnages du plus haut rang. La typologie de son hôtel malinois, si on lui doit bien la phase n° 3, montre que les modèles sont ceux des Lalaing et des Nassau. Son hôtel bruxellois était implanté dans le quartier habité par les familles les plus distinguées. Ses goûts en matière de portraits le rapprochent de Philippe de Bourgogne et d'Henri de Nassau. Une partie importante de ses portraits témoignent de l'inclination de la cour pour les formes du passé, celles de Memling en particulier. Quant aux tombeaux, leur typologie et même les détails s'inspirent directement des sépultures

aristocratiques de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Dans tous les cas, Jean Carondelet se réservait les créations les plus modernes que les Pays-Bas pouvaient lui offrir. Au-delà du choix des artistes, on ne peut être sûr en l'état actuel qu'il pratiqua un mécénat semblable à celui de grands prélats qui entretenaient des maîtres directement chez eux et les pensionnaient, comme Philippe de Bourgogne avec Gossart ou, en France, le cardinal Charles de Bourbon avec Jean Hey<sup>1634</sup>. Il est toutefois possible qu'il ait entretenu une telle relation avec Pieter Buyens. Comme Van Orley avec les Nassau, Buyens voyait peut-être en Carondelet un client fidèle et régulier, à qui il ne s'attachait pas d'une manière exclusive. Ainsi, Jean Carondelet se conformait à la commande artistique pratiquée par les nobles qu'il côtoyait aux Conseils collatéraux et à la cour. À ce titre, sa commande artistique prend les allures de celles de nobles mondains, ce qui s'explique par le fait qu'il était davantage préoccupé par ses charges politiques que par ses relations avec d'autres ecclésiastiques. De plus, ses goûts en matière artistique paraissent fluctuer au gré des modes. L'art gothique flamboyant tenant encore une place importante à la cour jusqu'à la fin du gouvernement de Marguerite d'Autriche (1530), il ne serait pas étonnant que Jean Carondelet n'ait commandé des œuvres de style pleinement italien que relativement tard dans sa vie, avec ses tombeaux, sous Marie de Hongrie. Malheureusement, la perte de ses collections et de ses hôtels empêche toutefois d'en être absolument certain.

Le chemin de Ferry Carondelet est bien différent de celui de son frère. Nous avons déjà une trace de ses goûts opulents et raffinés dès 1500 environ, lorsqu'il acquit et fit modifier au moins deux livres richement enluminés, à moins qu'il ne les ait fait faire de bout en bout. À partir de son voyage italien, ses goûts ne divergent plus, puisqu'ils sont tout imprégnés d'art italien. Il paraît en cela être très influencé par ses études italiennes et par sa proximité avec Érasme et Jérôme de Busleyden, sur le modèle de qui il fonde probablement sa commande artistique. Le fait que son parcours politique soit relativement inabouti a conditionné son repli sur ses bénéfices ecclésiastiques. Comme il s'engage auprès du chapitre bisontin et qu'il restaure son abbaye de Montbenoît, il met en scène sa piété et son catholicisme par les formes renaissantes qui le rattachent dans le même temps à Rome et à l'orthodoxie religieuse. L'emploi de l'art *all'antica* est la preuve d'un intérêt généralisé pour le passé très ancien. Certaines des formes pseudo-romanes de l'abbaye de Montbenoît montrent qu'un art plus local, quoique descendant de l'art des Romains, peut être mobilisé dans un discours de légitimation par l'architecture. Ces références conscientes à une architecture non-classique, plus locale, est un champ de recherche très récent qui fait émerger une image plus complexe de la Renaissance nordique.

Ainsi, les commandes des Carondelet donnent corps à un discours sur le pouvoir. Jean inscrit sa lignée parmi les plus nobles et puissantes des anciens Pays-Bas par des recours réfléchis aux formes du passé. Son frère Ferry, qui a renoncé aux honneurs publics, se concentre sur son abbaye augustinienne. Là, il conforte sa position d'abbé commendataire

---

<sup>1634</sup> Wolff 2010, p. 160. Sur le cardinal, cf. Souvigny 2001, p. 62-65 ; Lévy 2017, p. 110-119.

difficilement acceptée. Il se met en scène comme un homme lettré, sage et pieux, tant à l'abbaye que dans ses portraits.

Les Carondelet vivent à une époque d'intenses transferts culturels. Si on pense avant tout à ceux qui se créent avec l'Italie, la France n'est pas à négliger et l'Espagne non plus, entrée récemment dans les possessions habsbourgeoises. Les Carondelet voyagent et ils emploient loin de chez eux certains des artistes les plus demandés de leur temps, comme Fra Bartolomeo et Sebastiano del Piombo, mais aussi indirectement Alonso Berruguete. Comme on le sait bien, il n'y a pas une assimilation passive des arts exogènes de leur part. Ferry Carondelet impose des schémas nordiques aux peintres italiens. Lorsque les deux commanditaires rentrent dans le Cercle de Bourgogne et emploient le langage nouveau renaissant, c'est largement par le prisme de l'Espagne avec Montbenoît ou des Pays-Bas au travers des portraits et des tombeaux de Jean. S'ils se déplacent, ils font aussi se déplacer les artistes, comme Buyens en Franche-Comté, participant de toutes les manières possibles aux transferts artistiques<sup>1635</sup>. À l'instar du cardinal de Granvelle, les Carondelet inscrivent donc leur commande artistique dans une dimension européenne.

Il est encore trop tôt pour savoir si la commande artistique des frères Jean et Ferry Carondelet est représentative ou non de celle des prélats de leur temps. Comme on l'a vu, il reste beaucoup à apprendre de ces derniers. Une étude complète similaire à la nôtre pourrait être engagée sur les frères François et Jérôme de Busleyden. L'hôtel malinois de Jérôme, récemment réévalué, constituerait une bonne base.

Dans un autre registre, les liens entre la Franche-Comté et les anciens Pays-Bas sont mieux connus d'un point de vue historique depuis déjà de nombreuses années. Mais beaucoup reste à faire dans le domaine artistique. Notre travail vient enrichir les connaissances déjà acquises de longue date sur des œuvres telles que le tombeau de Lons-le-Saunier par Meit ou le retable des *Sept douleurs de la Vierge* commandé par Nicolas Perrenot de Granvelle<sup>1636</sup>. Néanmoins, les questions ouvertes restent encore nombreuses, notamment sur le palais Granvelle de Besançon, qui mériterait enfin une monographie complète.

---

<sup>1635</sup> Le comté de Bourgogne appartient certes à la même entité politique que le Brabant ou la Flandre, tous réunis dans le Cercle de Bourgogne, mais il convient toutefois de distinguer « le déplacement domestique de la circulation artistique » (Dubois *et alii* 2014, p. 20).

<sup>1636</sup> Bernard van Orley, *Triptyque de la Vierge des sept douleurs*, vers 1530-1535, huile sur bois, 200 x 142,5 cm (panneau central), 200 x 62 cm (chacun des volets), Besançon, Musée du Temps, inv. D.799.1.17 (Bruxelles 2019, cat. n° 63, p. 232-235).



## INDEX

Cet index ne comprend que les noms de personnes (en romain) et de villes (en gras). Suivant l'usage, les souverains, de nombreux artistes italiens de la Renaissance et occasionnellement de grands nobles et princes (comme les ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire) sont classés par leur prénom.

Étant donné le nombre et la fréquence de leurs occurrences, on n'a pas indexé les noms de Jean et Ferry Carondelet, Marguerite d'Autriche et Charles Quint. On n'a pas non plus tenu compte des noms de saints ou de personnages fictifs, des noms contenus dans la notation américaine des références (« Castan 1889 ») et dans les nomenclatures d'œuvres (« Jan van Eyck, *Vierge au chancelier* Rolin, Paris, Musée du Louvre »).

Des noms de famille sont parfois partagés par des personnes n'entretenant aucun lien de parenté. Nous avons alors créé des entrées différentes.

- ,
- 'S Volders de Rethy, Mathieu · 232
- A**
- Aarschot** · 73  
 Achey, Claude d' · 240  
 Ackerman, Pauwels · 315  
 Adrien VI · 140, 192, 198, 320, 321, 325, 326  
 Aemsz van der Burch, Joost · 197, 210  
**Affligem** · 261  
 Ainsworth, Maryan W. · 177, 179  
 Albergati, Niccolò · 190  
 Albert (archiduc) · 13, 236  
 Albert de Trapani (saint) · 63  
 Alberti, Leon Battista · 168  
 Albertinelli, Mariotto · 101–42, 223, 224, 227  
 Albertoni, Antonio · 319  
 Albrecht (duc) · 317  
 Alciato, Andrea · 165  
 Aléandre, Jérôme · 273  
 Alexandre VI · 113, 114  
 Allaert, M. F. · 293
- Amboise, Georges d' · 25, 278, 280  
**Amiens** · 258  
**Amsterdam** · 144, 260  
**Ancône** · 118  
**Anderlecht** · 257, 296, 298, 305, 309, 319, 320  
     Scheut · 25, 38, 71, 73, 74, 75  
 Andrea del Sarto · 113  
 Androuet Du Cerceau, Jacques · 44, 312  
 Anne de Bretagne · 325  
 Antoine de Padoue (saint) · 64  
**Anvers** · 61, 79, 132, 144, 172, 208, 254, 256, 258, 263, 309, 311, 313, 315, 317, 329  
     Franciscains · 132  
     Hôtel de Liere · 34, 257, 263  
     Hôtel de ville · 256  
     Hôtel Heda · 266  
     Notre-Dame · 72, 257, 263, 315  
     Notre-Dame de la Grâce · 263  
     Saint-André · 257, 263  
     Saint-Jacques · 263, 266  
     Saint-Paul · 257, 263  
 Apers, Christiane · 28  
 Arenberg (famille) · 13  
 Argent, Pierre d' · 105, 106  
**Arras** · 62, 73, 192, 324  
 Arthaud, Jules · 107  
 Arundel  
     Alathea · 144

Thomas Howard · 144  
 Arvisenet, M. · 231  
 Asaria, Giovanni · 117  
 Assalbit, Pierre · 131, 139  
 Assendelft, Gerrit van · 299  
 Assonitis, Alessio · 113, 115  
 Aubert de la Chenaye-Desbois, François-Alexandre · 185  
**Audenarde** · 310  
 Avellaneda, Diego de · 261, 262  
**Averbode** · 232  
**Avesnes** · 261

## B

Baccio da Montelupo · 110  
 Baden, Cimburga de · 303  
 Badius · *Voir* Buyens  
**Bâle** · 50, 131, 285  
**Banbury** · 203  
 Barbieri, Costanza · 145, 146, 150, 162, 163, 165  
**Barcelone** · 68, 69, 70, 319  
 Bardati, Flaminia · 217  
 Barhelet, M. · 245  
 Bartalini, Roberto · 145, 149, 282  
 Barthelet, M. · 248, 251, 253  
 Basans (famille) · 307  
 Basso Della Rovere, Girolamo · 321  
 Baudoin, Jacques · 264  
 Baudoin, Pierre · 284, 285  
 Bauffremont, Charles-Emmanuel de · 88, 89  
**Baume-les-Messieurs** · 269, 270, 274, 318  
 Baverel (abbé) · 288, 300  
 Baverel, Jean-Pierre · 108  
 Bayonne, Ceslas · 102, 119  
 Beaugrant, Guyot de · 264, 303, 312, 315  
 Beauséjour, Paul de · 102, 107, 135  
 Beham, Barthel · 312  
**Belley** · 285  
 Bellini, Giovanni · 163  
 Belon d'Aligny (chanoine) · 298  
 Belting, Hans · 162  
 Benigno, Cornelio · 149  
 Bening  
   Sanders · 53  
   Simon · 183, 185, 195, 198  
 Bennet, Henri (comte d'Arlington) · 144

Benoît, ermite · 239, 272  
 Benson, Ambrosius · 132  
 Bercin, Antoine · 50  
**Bergen-op-Zoom** · 32, 257  
 Bergeyck, Jacop · 81  
**Berlin** · 53, 59, 99, 119, 143, 153, 157, 260  
 Bernard de Clairvaux · 101, 127, 128, 130, 136, 137  
 Bernardin de Sienne (saint) · 64  
 Bernardini, Giovanni · 115  
 Berruguete, Alonso · 69, 70, 92, 335  
 Bertrand, Alexandre · 90  
**Besançon** · 11, 13, 15, 17, 27, 44, 47, 50, 51, 52, 55, 58, 64, 71, 78, 89, 95, 101–42, 147, 184, 200, 217, 219–37, 239, 240, 256, 263, 265, 278, 279, 280, 281–329, 331, 332  
   Archevêché · 226  
   Archives départementales · 20, 86, 109  
   Archives diocésaines · 111, 288  
   Bibliothèque municipale · 103  
   Carmes · 221  
   Chapelle Sainte-Madeleine · 21, 105, 217–23, 234  
   Hôtel de Montmartin · 47  
   Maison de Jean Carondelet · 45, 46, 47, 61  
   Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie · 226, 282  
   Musée du Temps · 184, 185  
   Palais Granvelle · 31, 239, 328, 335  
   Rue des Martelots · 43  
   Rue Victor Hugo · 43  
   Sainte-Madeleine · 287  
   Saint-Étienne · 220  
   Saint-Étienne · 26, 45, 50, 67, 78, 86, 87, 88, 90, 102, 105, 106, 135, 206, 219, 222, 224, 227, 228, 229, 231, 235, 236, 237, 256, 259, 286, 287, 332  
   Saint-Jean · 21, 45, 86, 87, 88, 90, 101, 102, 105, 106, 107, 109, 217, 220, 226, 227, 228, 231, 232, 235, 236, 237, 287, 332  
   Saint-Paul · 287  
**Beure** · 47  
 Bigeot, Anthoine · 285  
 Billi, Salvatore · 115  
**Binche** · 13, 291  
**Birmingham** · 184  
 Bladelin, Pierre · 36  
 Bleyerveld, Yvonne · 277  
 Blondeel, Lancelot · 291, 317

- Boccaccio, Giovanni · 276  
 Boeswillwald, Émile · 240  
**Boetendael** · 79  
 Boeyens, Floriszoon · *Voir* Adrien VI  
 Boffrand, Germain · 107  
**Bois-le-Duc** · 13, 279  
 Boisset, Claude de · 73, 255  
**Bologne** · 117, 122, 125, 278  
 Bonasone, Giulio · 91  
 Borchman, Jan · 258  
 Borel, Antoine · 107  
 Borgo, Lodovico · 103, 112, 117, 139  
 Bos, Cornelis · 311  
 Botonti, Giovanni · 149  
 Botticelli, Sandro · 138, 155  
**Bouchain** · 144  
 Boudrillet, Jean · 87  
 Bourbon · 273  
   Charles de · 334  
   Jacques de · 288, 290, 293  
   Louis, de · 230  
   Marguerite de · 318  
 Bourdieu, Pierre · 150  
**Bourg-en-Bresse** · 322  
   Brou · 12, 221, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 269, 273, 299, 300, 302, 303, 308, 314, 318, 321, 323  
 Bourgogne  
   Adolphe de · 182, 192, 193  
   Charles de · 187, 188  
   Marie de · 13, 64  
   Philippe de († 1498) · 32  
   Philippe de († 1524) · 14, 15, 180, 181, 182, 183, 191, 192, 193, 198, 200, 205, 206, 207, 266, 278, 280, 329, 333  
 Bourgogne, Marie de · 12  
**Boussu** · 38, 296, 297, 298, 299, 302, 323  
 Bouts, Dirk · 152  
 Boy, Willem · 315  
 Bramante, Donato di · 139, 168, 309  
**Breda** · 140, 206, 299, 302, 303, 311, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 323  
 Briaerde, Lambert de · 78, 79  
 Briçonnet, Denis · 45  
 Brinkmann, Bodo · 53, 54, 55, 58, 64  
**Brou** · *Voir* Bourg-en-Bresse  
 Brown, David A. · 163  
 Bruchet, Max · 12, 254  
**Bruges** · 17, 62, 63, 64, 71, 72, 78, 82, 133, 139, 152, 169, 170, 175, 198, 200, 217, 222, 229, 234, 266, 270, 281–329, 333  
   Annonciades · 291  
   Archives diocésaines · 20  
   Bibliothèque municipale · 230, 281, 292  
   Dominicains · 319  
   Franc · 266, 267, 308, 312  
   Gruuthusemuseum · 293  
   Notre-Dame · 41, 81, 221  
   Prinsenhof · 34  
   Saint-Donatien · 44, 61, 67, 75, 81, 83, 179, 182, 183, 185, 186, 198, 200, 201, 202, 214, 229–37, 273, 281–329, 332  
   Saint-Sauveur · 217, 281, 293  
   Sint-Antoniusdal · 77  
   Val-de-Grâce (chartreuse) · 81  
 Brunet, Pascal · 250  
**Bruxelles** · 13, 27, 49, 62, 71, 76, 77, 78, 82, 88, 99, 133, 144, 170, 180, 186, 187, 189, 192, 194, 196, 200, 206, 234, 258, 275, 312, 315, 316, 332, 333  
   Archives générales du Royaume · 20  
   Bibliothèque royale · 81, 307  
   Chapelle du Saint-Sacrement · 37, 40  
   Clarisses · 79  
   Coudenberg · 13, 33, 37, 39, 40, 80, 81, 209, 257, 266, 308, 311, 316, 320, 328  
   Couvent Saint-Lazare · 39  
   Dominicains · 80, 81  
   Galerie Ravenstein · 39  
   Hôtel Carondelet · 40, 41, 47  
   Hôtel d’Auxy · 32  
   Hôtel de Hoogstraten · 29, 32, 34, 40, 41  
   Hôtel de Nassau · 29, 32, 34, 40  
   Hôtel de Salazar · *Voir* Bruxelles, hôtel Carondelet  
   Hôtel Transsylvanus · 31, 48, 266, 277  
   La Chapelle · 74  
   Maison du Pain · 80  
   Notre-Dame du Sablon · 74, 80, 82  
   Palais Granvelle · 29, 38, 47  
   Pénitentes de Sainte-Marie-Madeleine · 79  
   Quartier Isabelle · 37, 40  
   Refuge du Parc · 80  
   Rue des douze Apôtres · 37  
   Rue des sols · 37  
   Rue Inghelant · 32, 40  
   Saint-Géry · 74, 75, 95, 194  
   Saints-Michel-et-Gudule · 74, 82, 195, 247  
   Théâtre de la Monnaie · 80  
 Bruyn, Josua · 180, 197  
**Budapest** · 143, 166  
**Burgos** · 259

- Burk, Jens L. · 140  
 Burke, Peter · 14  
 Busleyden  
   François de · 36, 44, 335  
   Jérôme de · 29, 35, 57, 132, 276, 278, 334, 335  
 Buyans, Richard · 329  
 Buyens, Pieter · 36, 218, 225, 240, 241, 253, 254–68, 280, 284, 285, 293, 297, 303, 307–35
- C**
- Caimo, Jean-Robert · 293  
**Calke Abbey** · 147  
 Cambi, Piero di Niccolò · 115  
**Cambrai** · 72, 73, 200, 234, 286  
**Cambridge** · 64  
 Campin, Robert · 131, 139, 140  
 Candida, Giovanni · 16, 57, 58  
**Cantorbéry** · 157  
 Capriolo, Domenico · 153, 154, 165  
 Carondelet  
   Anne · 50  
   Catherine · 77  
   Charles · 16, 50, 57, 61, 62  
   Claude († 1486) · 43  
   Claude († 1518) · 16, 37, 50, 57, 58, 60, 83, 176, 182, 301  
   Claude († 1564) · 37, 38, 45, 46, 50, 60, 61, 77, 78, 79, 81, 82, 85, 89, 206, 220, 222, 223, 228, 235, 290, 324  
   Ferry († 1565) · 50, 60, 61  
   Georges · 144  
   Guillaume († 1526) · 57  
   Guillaume († 1620) · 301  
   Hugueline · 78  
   Isabeau · 79  
   Jacques · 77  
   Jean (?) · 83  
   Jean († 1502) · 15, 16, 28, 29, 30, 31, 33, 37, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 76, 77, 166, 182, 281, 283, 286, 295, 322, 328  
   Jean († 1562) · 50, 60, 61, 78, 80, 83, 85, 176  
   Jean-Louis de · 301  
   Jeanne · 50, 51  
   Marguerite · 50  
   Paul · 50, 78, 79, 176, 301, 333  
   Philippe · 16, 50, 51, 57, 78  
 Carpaccio, Vittore · 164, 165  
 Casio, Girolamo · 115, 122  
 Castan, Auguste · 103, 105, 106, 107, 109, 135, 150, 221  
 Castiglione, Baldassare · 271  
 Caulier, Jean · 194  
 Cavalcanti, Bartolomeo · 114  
 Cavalcaselle, Giovanni B. · 103, 112  
 Chalon · 252, 271, 278  
   Amé de · 270  
   Philibert de · 140, 252, 289, 318, 323  
**Chambornay-lès-Bellevaux** · 111  
**Champlitte** · 44  
**Champmol** · 140, 221, 292, 318  
**Charenton-le-Pont** · 244  
 Charles IV d'Anjou · 302  
 Charles le Téméraire · 12, 15, 28, 33, 54, 73, 140, 165, 166, 240, 274, 322  
 Charles VIII · 207  
 Charreton, Benoît · 39  
 Chartres, Claude de · 182  
 Chassey · 307  
   M. de · 286  
   Marguerite de · 33, 53, 76, 151, 185, 281, 286, 295, 328  
**Chassey-lez-Vesoul** · 185  
 Chastel, André · 103, 104, 121, 123, 124, 129, 130, 131  
 Chauldey, Guillaume de · 322  
 Chaulet, Rudy · 13  
 Chédeau, Catherine · 13  
 Chenevière, Guillemain · 87, 90, 91, 92, 236, 256  
 Chevroton, Renobert · 273  
 Chiéley · 307  
 Chielle · *Voir* Chiéley  
 Chifflet, Jean-Jacques · 224  
 Chigi, Agostino · 148, 149, 167  
 Christian II de Danemark · 172, 205  
 Ciavaldini Rivière, Laurence · 262  
 Cicéron · 53, 55, 59, 60, 189, 276  
**Civita Castellana** · 118  
 Claire d'Assise (sainte) · 64  
**Clausen** · 208  
 Clément VII · 116  
 Clerc, Édouard · 240, 243, 245, 251, 282  
 Clère, Henri · 111, 231, 232, 288  
 Cléron, Simon de · 240, 251, 252  
 Clerval  
   Jacques de · 240  
   Simon de · 240



Clèves, Philippe de · 13, 25, 64, 71, 73  
 Clotaire · 163  
 Clugny, Ferry de · 230  
 Cluysman, Joes · 38  
 Coecke van Aelst, Pieter · 81, 172, 266,  
 310, 313, 315, 320  
 Coëne, Jacques · 194, 274  
 Cohen, Kathleen · 323  
**Cologne** · 261, 267  
 Colombe, Michel · 207  
 Corrège (Antonio Allegri, dit) · 112, 146  
 Cortés, Hernán · 52  
 Cortesi, Paolo · 167, 168  
 Costa, Lorenzo · 123  
 Courrier, Romain · 285  
**Courtefontaine** · 251  
**Courtrai** · 52  
 Cousin, Gilbert · 274, 298, 299  
**Coussay** · 45  
 Covarrubias, Alonso de · 261, 264  
 Cromois, Jean de · 274  
 Crowe, Joseph A. · 103, 112  
 Croÿ · 13, 40, 70, 273, 318, 326  
     Eustache de · 302, 314, 324  
     Guillaume de (archevêque) · 140, 260,  
     266, 270, 295, 297, 299, 309, 313, 319  
     Guillaume de (seigneur de Chièvres) · 72,  
     73, 192, 265  
     Jacques de · 71, 72, 73  
**Cuba** · 319  
 Cugnier, Gilles · 89  
 Curie, Pierre · 105, 146

## D

D'Oggiono, Marco · 171  
 Da Brescia, Giovanni Antonio · 125  
 Da Sangallo, Giuliano · 139, 309  
 Daclin (collection) · 184  
 Damen, Mario · 82  
 Damien, Pierre · 128  
**Damparis** · 294  
 Dante · 127  
 David, Gérard · 132, 154, 191, 193, 198  
 De Beste, Charles · 324  
 De Drijvere, Rombout · 315  
 De Heere, Jan · 308  
 De Jonge, Krista · 28, 296, 309, 324  
 De Klerck, Bram · 115

De Molo, Pieter · 292  
 De Nole, Colijn · 314, 317, 323  
 De Potter, Frans · 75  
 De Wagemakere, Domien · 34, 257, 263  
 De Wasselair, Pieter · 84  
 De Witte, Jean · 309, 319, 324  
 De' Barbari, Jacopo · 156, 171, 207  
 De' Busti, Bernardino · 126, 128  
 De' Rossi, Luigi · 155  
 Del Bianco, Bernardo · 116, 120, 137  
 Del Maino, Giacomo · 110  
**Delft** · 323  
 Della Robbia, Luca · 170  
 Deponite, Étienne · 229  
 Desmet, Dirk · 293  
**Dijon** · 87  
**Dilbeek** · 261  
**Dinant** · 298, 304  
 Diodati, Alessandro · 115  
**Dole** · 29, 76, 78, 151, 229, 253, 270, 277,  
 280, 331  
     Archives municipales · 20, 43, 45, 77  
     Cordeliers · 59, 284  
     Notre-Dame · 52, 59, 75, 76, 77, 87, 217,  
     235, 281–329, 332  
     Parlement · 78  
     Rue de Besançon · 77  
     Rue Fripapet · 76  
     Université · 50  
 Doni (famille) · 129  
**Dordrecht** · 266, 310, 311, 312, 313  
 Dorn, Lydia · 154  
 Du Broeucq, Jacques · 13, 38, 266, 291,  
 302, 314, 323, 324, 329  
 Du Puys, Remy · 266  
 Du Res, Jacques · 324  
**Dublin** · 143  
 Dufay, Guillaume · 200  
**Dunham Massey** · 147  
 Dunod de Charnage, François-Ignace ·  
 102, 107, 112, 232, 288  
 Duprat, Antoine · 278, 325  
 Durand, Alphonse · 88  
 Dürer, Albrecht · 34, 52, 158  
 Dusillet, Léonard · 298  
**Duurstede** · 180, 181, 182, 192, 206, 207  
 Duverger, Jozef · 255, 282

**E**

**Écaussinnes** · 261  
 Echter von Mespelbrunn, Sebastian · 302  
**Écouen** · 92  
**Édinbourg** · 156, 171  
 Egas, Enrique · 264  
 Egmont · 40, 197  
   Charles d' (duc de Gueldre) · 151  
   Floris d' · 188  
   Georges d' · 73, 180, 186, 197, 208, 210, 303  
**Einsiedeln** · 251  
 Éléonore d'Autriche · 263  
 Elsheimer, Adam · 144  
 Elyot, Thomas · 56  
**Enghien** · 38, 62, 79, 298  
 Érasme de Rotterdam · 16, 50, 55, 56, 57, 62, 129, 160, 161, 166, 188, 189, 207, 211, 274, 276, 278, 334  
 Este, Isabelle d' · 190  
 Eugène IV · 156  
 Evelyn, John · 144

**F**

Fadrique de Portugal · 261  
**Faenza** · 117, 118, 122  
 Faider, Paul · 60  
 Falque, Ingrid · 136, 137  
 Fancelli, Domenico · 69  
 Fantoni, Matthieu · 226  
 Fantuzzi, Antonio · 91  
 Farel, Guillaume · 278  
 Faries, Molly · 180, 197, 210  
**Faverney** · 73  
 Ferdinand d'Aragon · 192  
 Ferdinand d'Autriche · 72  
**Ferrare** · 113  
 Ferreira-Lopes, Henri · 13  
 Fetti, Fra Mariano · 114, 122  
 Ffoulkes, Costanza J. · 145  
**Filain** · 44  
 Fillastre, Guillaume (évêque) · 170  
 Fischer, Chris · 103, 104, 118, 137, 138  
**Florence** · 12, 69, 110, 127, 130, 138, 152, 155, 156, 159, 162, 278  
   Badia fiorentina · 120  
   Bibliothèque laurentienne · 102, 114

Cabinet des Dessins et des Estampes · 104  
 Contemplatifs de saint Thomas · 116  
 Musée des Offices · 143, 149  
 San Marco · 102, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 121, 131, 134, 227  
 Santissima Annunziata · 115  
 Seigneurie · 119, 127  
 Floris  
   Claudius · 315  
   Cornelis · 91, 256, 313, 315, 317  
**Fontainebleau** · 90, 91, 161  
 Forment, Damián · 69  
 Foschi, Pier Francesco · 128  
 Fouquet, Jean · 156, 209  
 Fra Angelico (Guido di Pietro, dit) · 138, 155  
 Fra Bartolomeo · 11, 100, 101–42, 148, 158, 171, 219, 221, 222, 223, 224, 227, 229, 288, 301, 335  
 Fra Paolino · 104  
 Franceschini, Chiara · 105, 127, 129, 130  
 Francia, Francesco · 122, 123, 131  
 François d'Assise (saint) · 64  
 François I<sup>er</sup> · 161, 189, 312, 325  
**Frasne-le-Château** · 44, 106  
 Frediani, Vincenzo · 131  
 Freigang, Christian · 279  
 Fricx, George · 41  
 Friedländer, Max J. · 177, 184, 190, 196  
**Furnes** · 17, 50, 51, 64, 82, 151, 219, 220, 222, 229, 232, 233, 234, 327

**G**

**Gaillon** · 207, 273  
 Galezot, Jean-Pierre · 109, 110, 111  
**Gand** · 34, 53, 75, 76, 133, 257, 260, 266  
 Gardiner, Stephen · 185  
 Gattinara, Mercurio da · 73, 200, 277, 285  
 Gaulard, Bénédicte · 282  
 Gauricus, Pomponius · 19, 188, 209  
 Gauthier, Jules · 87, 224, 225, 226, 240, 242, 247, 250, 255, 282, 300  
**Gênes** · 260  
**Geneuille** · 234  
**Genève** · 119  
 Gheerolf · 76  
   Chrétien · 76  
   Jacob · 76  
 Ghirlandaio, Domenico · 124, 155

**Gilley** · 251  
 Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco, dit) · 153, 163  
 Girault, Pierre-Gilles · 322  
 Giusti, Antonio · 207  
 Givry (Claude de Longwy, cardinal de) · 273  
 Gleyres, Louis de · 255  
**Gobertange** · 258  
 Goedert, Valérie · 92  
 Goethe, Johann Wolfgang von · 108  
 Gonzague · 164  
   Éléonore de · 190  
 Goossens, Korneel · 181  
 Gorrevod  
   Charles Emmanuel de · 240  
   Laurent de · 263  
 Gossart, Jan · 11, 99, 100, 134, 169, 170, 171, 172, 173, 175–211, 260, 266, 308, 313, 316, 329, 333  
 Grafton (ducs) · 145  
 Grammont, François-Joseph de · 242, 244  
**Grand-Bigard** · 72  
 Grandjean, Marcel · 252  
 Grapheus, Cornelis · 209  
**Gray** · 285, 329  
**Grenade** · 320  
 Griboval, Florent · 37  
 Grieten, Stefaan · 99  
 Gros, Jean · 54  
 Gros Lambert, Jean · 229  
 Gruber, Jacques · 247  
 Gruuthuse, Louis de · 41, 221  
 Guehne, Jean · 253  
 Guépin, Jan Pieter · 181  
 Guérard, Guillaume · 50, 51  
 Guerzoni, Guido · 12  
 Guibard, Pierre-Charles · 86, 231  
 Guicciardini, Francesco · 144  
 Guillaume II (roi des Romains) · 297  
 Guillaume, Jean · 19  
 Guillo, dom Constance · 88, 89  
 Gurk · *Voir* Lang, Matthäus  
 Guy, Philippe · 46  
 Guyenod, Pierre · 247  
**Gy** · 44

**H**

**Haarlem** · 189, 197, 208  
 Haghenev, Georges · 38, 39  
 Hamal, Marie de · 265  
**Hambourg** · 54  
 Hamelin, Liliane · 243  
 Hammer, Hans · 262  
 Haneron, Antoine · 83, 84, 86, 230  
 Haneton  
   Marie · 201  
   Philippe · 194  
 Harrewijn, Jacques Gérard · 40  
 Heda, Willem · 266  
 Heemskerck, Maarten van · 309  
 Helbig, Jean · 72  
 Hénin-Liétard · 38, 39, 41  
   Anne de · 39  
   Jean de · 38, 296, 297, 302, 329  
   Pierre de · 38  
 Henri II · 14  
 Herbais, Pierre d' · 296, 305  
**Hérinnes** (Hérinnes-lez-Enghien) · 79  
 Hervev, Mary · 144  
 Herzelles, comtes de · 39  
 Herzog, Sadjia J. · 191  
**Heverlee** · *Voir* Louvain  
 Hey, Jean · 200, 334  
 Hirst, Michael · 145, 146, 151, 156, 173  
 Hojer, Anette · 108  
 Holbein, Hans (dit le Jeune) · 99, 144, 156, 157, 166, 171, 172, 173, 180  
**Hoogstraten** · 273, 298, 308, 318  
 Horenbout, Gerard · 53  
 Horn, Hendrik · 195, 196  
 Hornes  
   Arnoul de · 296, 298, 305  
   Maximilien de · 72  
 Howard, Thomas (duc de Norfolk) · 166  
 Howarth, David · 144  
 Hristova, Valentina · 125  
 Hulin de Loo, Georges · 177  
 Hurault, Jacques · 114, 121  
 Hurx, Merlijn · 11, 256

**I**

Innocent III · 231  
 Isabelle d'Autriche · 266, 308

Isabelle de Castille · 64  
Isabelle-Claire-Eugénie · 13, 236  
Isenbrant, Adriaen · 132  
Isocrate · 56

## J

Jacquemart, Bonnet · 247  
Jacquemart, Jean-Pierre · 282  
Jamet, Étienne · 92  
Jean de Lorraine (cardinal) · 61  
Jeanne la Folle · 320  
**Jougne** · 261  
Joux (famille de) · 239, 246, 248, 257, 261, 267, 270, 271, 277, 279  
    Amaury de · 239  
    Henri I<sup>er</sup> de · 246  
    Landri de · 239  
Juan de Flandes · 169  
Jules II · 60, 114, 117, 118, 146, 148, 160, 321  
Juni, Juan de · 92, 261

## K

**Kansas City** · 178, 186, 187, 193, 194, 197  
**Karlsruhe** · 103, 196  
Kavaler, Ethan M. · 70, 264, 266  
Keldermans · 36, 257  
    Andries · 256, 261  
    Anthonis · 261  
    Matthijs III · 256, 257  
    Rombout II · 34, 140, 257, 265, 329  
Knapp, Fritz · 112  
**Königsberg** · 317  
Kraft, Adam · 262  
Kren, Thomas · 53  
Krieger, Michaela · 53, 58  
Kronenburg Joannes · 133

## L

**La Calahorra** · 260  
**La Corogne** · 68  
**La Haye** · 147, 191, 299, 319, 320  
La Houe, Marguerite de · 78

La Marck, Érard de · 14, 73, 99, 178, 182, 187, 190, 192, 195, 196, 205, 213, 247, 266, 273, 274, 278, 318, 324  
La Palud  
    François de · 222  
    Jean de · 240  
**La Rivière-Drugeon** · 252  
La Tour · 283, 284  
    Guillaume de · 288  
Lagniaz, Antoine · 252, 253, 262, 268  
Lalaing · 40, 70, 326, 333  
    Antoine de · 35, 40, 72, 73, 192, 273, 308, 316, 318  
Lambardi da Montecatini, Sebastiano · 116  
Lambotte, Paul · 178  
Lammekens, Philippe · 315  
Lang, Matthäus · 150, 151, 167  
Langhe, Jean de · 78, 79, 84  
**Langres** · 273  
Laurana, Francesco · 302  
**Lausanne** · 240, 285  
Le Breton, Simon · 200  
**Le Mans** · 133, 302  
Le Sauvage, Jean · 17, 67, 68, 69, 70, 75, 319, 332  
Lefèvre d'Étaples, Jacques · 61  
Lefftz, Michel · 302, 314, 317  
Lehobroen, Jehan · 84  
Lemaire de Belges, Jean · 275  
**León** · 92  
Léon X · 114, 116, 122, 148, 271  
Léonard de Vinci · 112, 124, 171  
Leoni, Leone · 13  
Lermans · 144  
Lescot, Pierre · 90  
Lhermite, Denys · 51  
**Liège** · 14, 266, 272, 273, 274, 278, 280, 318, 324  
**Lierre** · 232, 250  
**Lille** · 20, 33, 34, 39, 78, 254, 324  
Lipińska, Aleksandra · 314  
**Londres** · 99, 112, 153, 167  
Longchamps, Pierre · 254  
Longo, Philippe · 42  
**Lons-le-Saunier** · 140, 289, 318, 321, 323, 335  
López de Carjaval, Bernardino · 167  
Lorentz, Philippe · 200  
**Lorette** · 118  
**Los Angeles** · 154, 156

Lotto, Lorenzo · 207  
 Louis de Toulouse (saint) · 64  
 Louis XI · 12, 14, 25, 41, 274  
 Louis XII · 114, 115, 122, 207, 325  
 Louis XIV · 106  
 Louis XVI · 244  
 Louise de Savoie · 325  
**Louvain** · 84, 88, 132, 198, 258, 276  
     Cattestraat · 83  
     Collège de théologie · 85  
     Franciscains · 59, 81  
     Heverlee · 140, 260, 265, 266, 270, 273,  
         280, 296, 299, 303, 306, 309, 313, 317,  
         318, 319, 321, 324  
     Rijksarchief · 83  
     Saint-Donat · 61, 75, 78, 81, 82, 83, 85  
     Saint-Pierre · 172  
     Université · 83  
**Lucques** · 116, 120  
**Lugano** · 145  
**Luttange** · 308  
 Luxembourg, Philiberte de · 140, 318, 321  
**Luxeuil-les-Bains** · 86, 88, 89, 92, 222  
**Lyon** · 127, 231, 263

## M

Machiavel · 56  
**Mâcon** · 133  
**Madrid** · 11, 47, 99, 143, 145, 147, 151,  
     153, 154, 156, 159, 162, 173, 214, 309  
 Maître de Jacques IV d'Écosse · 53, 54  
 Maître de l'Additional 15677 · 63, 64  
 Maître de la Bible de Lubeck · 53, 54, 64  
 Maître de Sir George Talbot · 63  
 Maître des Inscriptions blanches · 55  
 Maître des livres de Prières · 64  
 Maître du livre de prières de Dresde · 54,  
     63  
 Maître du premier livre d'Heures de  
     Maximilien · 53  
 Maître du Saint-Sang · 132, 276  
 Maître F · 311  
 Maîtres aux yeux sombres · 63  
 Mâlain, Jacques de · 326  
**Malines** · 12, 27, 37, 39, 47, 51, 52, 75,  
     77, 82, 132, 151, 160, 171, 181, 190,  
     192, 206, 222, 234, 258, 263, 267, 315,  
     333  
     Cathédrale Saint-Rombaut · 76, 265

Franciscains · 59, 81  
 Grand Conseil · 33, 37, 49, 60, 79, 135  
 Hôtel de Busleyden · 28, 34, 35, 36, 48  
 Hôtel de Cambrai · 32  
 Hôtel de Cortenbach · 32  
 Hôtel de Hoogstraten · 35, 36  
 Hôtel de Nassau · 34, 36, 257, 258  
 Hôtel de Palerme · 16, 20, 27–37, 38, 44,  
     61, 96  
 Hôtel de Savoye · 28, 29, 32, 34, 36, 159  
 Maison · 36  
 Maison du Saumon · 266, 310  
 Refuge de Tongerlo · 34  
 Rue du Bruel · 49  
 Sainte-Catherine · 261  
 Saint-Pierre · 41, 221  
 Zakstraat · 27, 31, 37, 49  
 Mansfeld, Pierre Ernest de · 208  
 Mantegna, Andrea · 164  
**Mantoue** · 164  
 Marchese, Vincenzo · 102, 107, 117, 119,  
     120  
**Marchiennes** · 274  
 Marguerite d'York · 41, 79  
 Mariás, Fernando · 264  
 Marie de Hongrie · 13, 15, 25, 39, 73, 96,  
     178, 195, 196, 205, 206, 291, 297, 308,  
     311, 315, 316, 320, 326, 329, 334  
 Mariotto, Jean-Baptiste · 140  
 Marmier, Hugues · 285  
 Marmion, Simon · 54  
 Marnix, Jean de · 40, 255  
 Massey (collection) · 184  
 Mast, Jan · 29  
 Mastiani, Michele · 116  
 Mathelier, Thiébaud · 45  
 Mathieu, Césaire · 107, 231, 232, 288,  
     300, 301, 302  
 Maximilien de Habsbourg (empereur) · 12,  
     13, 60, 117, 150, 151, 167, 211, 279,  
     322  
 Mazzoni, Guido · 207  
**Médicis** · 113, 164, 165  
     Jules de · 155  
     Julien de · 111  
     Laurent de · 12  
 Meit, Conrad · 140, 182, 193, 254, 255,  
     289, 308, 314, 315, 317, 335  
 Melozzo da Forlí · 154, 164

Memling, Hans · 134, 152, 153, 154, 156, 161, 163, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 179, 191, 203, 204, 205, 206, 333  
 Mena Marqués, Manuela · 152  
 Ménard, Quentin · 288  
 Mendoza, Mencía de · 195, 198, 205  
 Mensger, Ariane · 193, 203, 303  
 Mérimée, Prosper · 240  
 Mesnier, Parnette · 251, 253, 257, 261, 275, 276, 277  
 Metsys, Quentin · 126, 133, 134, 146, 152, 156, 163, 166, 171, 172, 173, 184, 185, 198, 207  
**Metz** · 70, 308  
 Micault, Jean · 27, 40, 52, 73, 195  
 Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, dit) · 69, 105, 112, 125, 129, 131, 170  
 Michiel, Giovanni · 319  
 Michiel, Marcantonio · 163  
 Michon, Cédric · 14, 16  
**Middelbourg** · 36, 191, 297  
 Middelbourg, Liévin de · 79  
**Mièges** · 252, 278  
**Miéry** · 285, 299  
 Mignon, Jean · 91  
**Milan** · 163  
 Mone, Jean · 70, 140, 260, 261, 264, 265, 266, 270, 281, 282, 303, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 329  
 Monogrammist IB · 312  
**Mons** · 71, 72, 73, 74, 75, 95, 96, 135, 175, 266, 332  
**Montbéliard** · 278  
**Montbenoît** · 16, 17, 18, 22, 36, 47, 50, 51, 52, 55, 57, 60, 70, 87, 92, 95, 111, 135, 151, 158, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 227, 229, 232, 233, 234, 235, 237, 255, 239–80, 284, 286, 308, 309, 311, 316, 318, 327, 328, 331, 332, 334, 335  
**Montdoré** · 231  
 Montecuto, Antoine de · 263  
**Mont-Sainte-Marie** · 87, 271  
 Moreel, Willem · 204  
 Morelli, Giovanni · 145  
 Moretto da Brescia · 167  
 Morrison, Elisabeth · 53  
 Mosca, Simone · 282  
**Moulins** · 132, 141

**Mouthe** · 87  
**Munich** · 177, 184, 186, 190, 201  
**Murano** · 116, 120

## N

Nájera, Andrés de · 259  
**Namur** · 53, 58, 59, 64, 298  
**Nancy** · 33  
**Naples** · 69  
**Narbonne** · 111  
 Nassau · 40, 318, 329, 333  
     Engelbert de · 35, 72, 140, 258, 303, 316  
     Henri de · 35, 188, 192, 194, 195, 197, 198, 206, 333  
 Nassau-Beverweert, Élisabeth de · 144  
 Natoire, Charles-Joseph · 107  
 Naturel, Philibert · 72  
**Neuchâtel** · 278  
 Neufchâtel (famille) · 61  
**New York** · 63, 99, 180, 184, 187, 190  
**Nieuport** · 235  
**Noyelles** · 144, 176  
**Nozeroy** · 44, 278  
**Nuremberg** · 262

## O

O'Malley, Michelle · 137  
 Obrecht (chanteur) · 163  
**Orbe** · 253, 262  
 Ordeaschi, Francesca · 149  
 Ordóñez, Bartolomé · 69, 70, 319, 320  
**Orgelet** · 107  
**Oudenaarde** · 62  
 Ovide · 148  
 Oysel, Jacques · 290

## P

Padilla, Juan de · 262  
 Padovani, Serena · 122  
 Painchaux, Francisque · 248  
 Palardin, Nicolas · 298  
**Palerme** · 16, 17, 20, 63, 65, 68, 71, 72, 78, 81, 177, 179, 186, 200, 229, 232, 233, 234  
 Pallu, Jean-Joseph · 284

- Paludanus (Willem Van den Broecke, dit) · 256, 315
- Pamele, Jacqueline de · 50, 61
- Panofsky, Erwin · 163
- Paris** · 11, 90, 91, 102, 103, 115, 116, 118, 119, 133, 153, 156, 163, 172, 175, 176, 177, 181, 184, 186, 187, 193, 200, 202, 203, 209, 311
- Parmentier, Remi A. · 281, 290, 291, 293
- Passavant, Johann D. · 102
- Pavie** · 38, 116, 118
- Pellegrino, Francesco di · 311
- Pepingen** · 296, 297, 298, 299, 302, 305, 306, 309, 317, 319, 323
- Perini, Domenico · 115, 119
- Perrenot de Granvelle · 40, 194
- Antoine · 13, 14, 27, 41, 47, 99, 175, 206, 213, 240, 247, 278, 335
- Nicolas · 181, 221, 322, 328, 335
- Pérugin (Pietro Vannucci, dit) · 124
- Peruzzi, Baldassarre · 148
- Pesmes** · 285
- Petit, Guillaume · 233
- Petitot, Pierre · 87, 90, 236
- Petrus Christus · 152, 163
- Philandrier, Guillaume · 146
- Philibert de Savoie · 300, 314
- Philippe II · 14, 38
- Philippe le Beau · 12, 15, 36, 69, 72, 320
- Philippe le Bon · 33, 34, 73, 165, 187, 201
- Pierozzi, Antonio (saint Antonin) · 129
- Pilgram, Anton · 262
- Pillot, Jean · 228
- Pirckheimer, Willibald · 207
- Pise** · 116, 118, 121, 167
- Plaine, Hubert de · 52
- Platter, Thomas · 293
- Plutarque · 56
- Poitiers
- Charles de · 51
- Jean de · 51
- Polesden Lacey** · 177
- Poligny** · 47
- Pommier, Édouard · 165
- Portinari, Tommaso · 170, 204
- Posidippe · 56, 160
- Potelle** · 20, 61, 83
- Poupet, Guillaume de · 274
- Prato** · 114, 139
- Précurseur (maître anonyme) · 303, 309, 310, 312, 320
- Prévost, Jacques · 285
- Primatice (Francesco Primaticcio, dit) · 90
- Provien, Jacques · 84
- Provost, Jan · 132, 169
- ## Q
- Quinnez, Joseph · 107
- Quintilien · 161, 189
- ## R
- Raimondi, Marcantonio · 91, 313
- Raphaël (Raffaello Sanzio, dit) · 99, 103, 113, 114, 125, 126, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 154, 156, 160, 164, 166, 170, 173, 209, 244, 271, 309, 313
- Ravenne** · 117, 122
- Ravenstein** · 71
- Reggio d'Émilie** · 112
- Regnauldin, André · 87
- Reignier, Fremy · 254
- Relegem** · 49, 51
- Rem, Lukas · 126
- Renesse, Frederik van · 299
- Riario, Raffaella · 167, 168
- Ridolfi, Enrico · 119
- Rimini** · 118
- Roggen, Domien · 281, 282, 307
- Rolin, Jean · 200, 223
- Rollin, Nicolas · 79
- Romain, Jules (Giulio Romano, dit) · 90, 91, 312
- Rombouts, Claes · 72, 73
- Rome** · 21, 38, 60, 69, 113, 114, 117, 118, 143, 146, 148, 149, 150, 153, 155, 156, 158, 160, 167, 168, 169, 171, 173, 191, 193, 194, 222, 263, 264, 276, 278, 320, 327, 334
- Arc de Constantin · 278
- Belvédère · 197, 309
- Chapelle Sixtine · 113, 124
- Palazzo Caprini · 139
- Saint-Pierre · 309, 321
- Santa Maria dell'Anima · 140
- Santa Maria in Aracoeli · 319
- Via Lungara · 167

Villa Farnésine · 145, 148, 149, 150, 168  
 Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo, dit) · 142, 312  
**Rotterdam** · 103, 137  
 Roy, Jehannot · 284  
 Rubens, Pierre Paul · 13, 146, 193  
 Ruffault, Jean · 38, 39, 73

## S

Sagredo, Diego de · 270  
**Saint-Amand** · 73  
**Saint-Amour** · 321  
**Saint-Denis** · 325  
 Saintenoy, Paul · 296  
**Saint-Josse** · 27  
**Saint-Julien-sur-Suran** · 277  
**Saint-Lothain** · 285, 317  
**Saint-Omer** · 170, 302, 314, 323, 324  
 Salins  
   Andrey de · 255  
   Thibaut Landry de · 255  
**Salins-les-Bains** · 51  
 Salvatori, Salvatore · 263  
 Salviati (famille) · 116  
 Sambin, Hugues · 87  
**Sampans** · 285, 294, 297  
 Sander, Jochen · 200, 201  
 Sandrart, Joachim · 144  
 Sansovino (Jacopo Tatti, dit) · 319  
 Sante Pagnini · 113, 114, 116, 117, 120, 121, 131  
**Saragosse** · 68, 69, 70, 96  
 Savoldo, Giovanni Gerolamo · 207  
 Savonarole, Girolamo · 113, 117, 129, 130  
 Scailliérez, Cécile · 177  
 Scapecchi, Piero · 115  
 Scherrier, Michel · 88, 281, 282, 289, 291, 307, 314, 316, 317, 324  
 Scheut · 72, 93, 332, *Voir Anderlecht*  
 Schmitt, Jean-Claude · 200  
 Scholten, Frits · 140, 313  
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani, dit) · 11, 22, 52, 55, 57, 99, 100, 111, 135, 142, 143–74, 186, 187, 335  
**Seclin** · 82, 229, 232, 234

Second, Jean · 181, 183, 185, 186, 191, 197, 198, 199, 200, 205, 206, 207, 208, 211, 276, 322  
 Second, Louis · 306  
 Segard, Achille · 181  
**Segromigno** · 110  
**Sens** · 325  
 Sergardi, Filippo · 149  
 Serlio, Sebastiano · 267, 310  
 Sforza, Ascanio · 319, 321  
 Siblot, Roger · 282  
 Siciliano, Antonio · 193  
 Signorelli, Luca · 131  
**Sigüenza** · 261, 264  
 Siloe  
   Diego de · 69, 227, 259  
   Gil de · 262  
 Simon (peintre) · 183, 185, 201, 292  
 Sire, Germain · 246  
 Sixte IV · 123, 124, 126, 132, 321  
 Sluter, Claus · 140, 326  
 Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, dit) · 148  
 Sogliani, Giovanni Antonio · 128  
**Soignes** (forêt) · 79  
 Solana, Guillermo · 157  
**Solre** · 78, 83  
 Souhait, Georges de · 243, 245, 248, 251, 253  
**Souvigny** · 273  
 Sperling, Jutta · 204  
 Steinberg, Leo · 203  
 Stercke, Jan · 83  
**Strasbourg** · 262  
**Strijtem** · 132  
**Stuttgart** · 101, 103, 108, 138

## T

Tagliente, Giovanni Antonio · 311  
 Taily, Martin de · 40  
 Taxis  
   François de · 194  
   Lamoral de · 144  
**Terni** · 118  
**Tervuren** · 250  
 Terwen, Jan · 313  
**Tessengerlo** · 250  
 Theurot, Jacky · 282



Thol, Gérard · 81, 82  
 Thomas d'Aquin · 128  
 Thyssen, Heinrich · 145  
 Tite-Live · 295  
 Titien (Tiziano Vecellio, dit) · 13  
 Titien (Tiziano Vecellio, dit) · 125  
 Titien (Tiziano Vecellio, dit) · 146  
 Titien (Tiziano Vecellio, dit) · 146  
 Titien (Tiziano Vecellio, dit) · 146  
 Titien (Tiziano Vecellio, dit) · 173  
 Titien (Tiziano Vecellio, dit) · 173  
 Titien (Tiziano Vecellio, dit) · 190  
 Titien (Tiziano Vecellio, dit) · 209  
 Toiria, Francisco de · 70, 87, 92, 218, 225, 227, 254–68, 280, 328, 329  
**Tolède** · 92, 140, 260, 264  
**Toledo (US)** · 100, 170, 176, 183, 186, 187, 190, 191, 193, 203, 205, 206, 214  
**Tolfa** · 148  
 Tollet, Thomas · 313  
**Tongerlo** · 315, 317  
**Tongres** · 311, 313  
**Torija** · 264  
 Torrigiani, Pietro · 171, 207  
**Torrijos** · 264  
**Tournai** · 53, 59, 60, 62, 63, 64, 75, 178, 179, 192, 193, 194, 197  
 Tourneur, Jan · 73  
 Travagliato, Giovanni · 20  
 Troy, François de · 107  
 Trumbull, William · 144

## U

**Úbeda** · 92  
 Ubl, Matthias · 197, 210  
**Utrecht** · 13, 28, 73, 180, 181, 182, 186, 189, 191, 197, 198, 208, 230, 266, 303, 315, 317

## V

**Valence** · 324  
**Valenciennes** · 176  
**Valladolid** · 68, 259, 262  
**Valö** · 132  
 Van Boghem, Lodewijk · 255, 256, 262, 320

Van Brederode, Reinoud · 302  
 Van Caukercken, Cornelis · 209  
 Van Cleve, Joos · 202, 209, 276  
 Van Coninxloo, Claes · 80, 81  
 Van den Berghe, Louis · 80  
 Van den Blocke, Willem · 314, 315  
 Van den Houte, Herman · 72  
 Van der Borcht, Willem · 315  
 Van der Goes, Hugo · 124, 131, 152  
 Van der Hoeve, Jan · 28  
 Van der Paele, Joris · 202  
 Van der Weyden, Rogier · 54, 111, 141, 152, 179, 204  
 Van Enckevoirt, Willem · 320  
 Van Eyck, Jan · 12, 134, 152, 163, 171, 190, 191, 193, 194, 202, 203, 204  
 Van Haecht, Willem · 146  
 Van Hamel, Anna · 314  
 Van Kessele, Pieter · 84  
 Van Mander, Karel · 197  
 Van Orley  
     Bernard · 19, 74, 86, 169, 170, 172, 173, 175–211, 220, 260, 274, 329, 334  
     Valentin · 72  
 Van Oyenbrugghe, Gilles · 29  
 Van Renesse, Frederik · 313, 319  
 Van Sasbout, Joost · 323  
 Van Scorel, Jan · 17, 100, 180, 181, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 197, 198, 200, 206, 207, 209, 210, 211, 274, 309, 317  
 Van Sint Jan, Pierre · 60  
 Van Vischerius, Jan · 324  
 Van Vlueten, Willem · 163  
 Van Werchtere, Willem · 266  
 Van Yeteghem, Frans · 232  
 Vanden Bemden, Yvette · 72  
 Vandenberghe, Gilles · 37  
 Vander Biest, Jan · 84  
 Vanloo, Carle · 107, 112  
 Vasari, Giorgio · 102, 116, 149, 165, 209  
**Vatican** · 131  
 Vauban (Sébastien Le Prestre, dit) · 45, 106, 287  
**Veere** · 182  
 Vélasco, Luis de (comte de Salazar) · 39  
 Veneziano, Agostino · 91  
**Venise** · 146, 152, 156, 165, 197, 207, 311  
 Verdelot (compositeur) · 163  
 Vermeersch, Valentin · 281, 290, 305

Vermeyen, Jan Cornelisz · 100, 178–214, 316  
Veronee-Verhaegen, Nicole · 179  
Viali · 106, 107  
**Vianen** · 302, 303, 323  
**Vieilley** · 27, 41, 43, 44, 46, 47, 61, 234  
**Vienne** · 262  
Vienze · *Voir* Buyens, Pieter  
Vigarny, Felipe · 69, 70, 92, 227, 259, 261, 262  
Vincidor, Tommaso · 170  
**Viterbe** · 103  
Viterbe, Gilles de · 69  
Vives, Juan Luis · 276  
Volpe, Carlo · 147  
Von Abel, Konradin · 108  
Von der Gabelentz, Hans · 112  
Von der Osten, Gert · 179  
Von Hallerstein, Wolf Haller · 40  
Vrancx, Gilles · 29, 30  
Vuenche · *Voir* Buyens, Pieter  
**Vuillafans** · 252, 253  
Vuillemot, Jean · 225  
Vyan, Odet de · 45

## W

**Walcourt** · 250

Wallot, Jean · 267  
Warham, William (archevêque) · 157  
Warnke, Martin · 12, 329  
Wauters, Alphonse · 177  
**Wenduine** · 235  
Wescher, Paul · 192  
Weyns, Jacob · 81  
Wijsman, Hanno · 54, 58  
Wilho, Jean · 308  
**Williamstown** · 196  
Wind, Edgar · 113  
Winghe, Jérôme de · 178  
Wölfflin, Heinrich · 103  
Wolsey, Thomas (archevêque) · 156  
**Wurtzbourg** · 302

## Y

**York** · 156  
**Ypres** · 324  
**Yuste** · 207

## Z

Zito, Mickaël · 184, 221, 295

## SOURCES

### SOURCES INÉDITES

#### ADB – Archives diocésaines de Besançon

*Temporel diocésain (série L)*

##### **Cathédrale de Besançon**

**6** – Liasse. Mobilier et œuvres d'art (1678-1959)

**9** – Liasse. Événements et photographies (1850-2000)

*Paroisses (série W)*

##### **Fabrique de Saint-Jean**

**1** – Liasse. Mobilier et ornements de la cathédrale (1890-1900)

##### **Fabrique de Saint-Pierre de Luxeuil**

**1464** – Trois liasses. Fabrique paroissiale de Luxeuil (1819-1955)

**1465** – Trois liasses. *Idem* (1870-1904)

*Chapitre métropolitain*

##### **Chanoine Clère**

**103-1** – Liasse. Recherches sur la cathédrale Saint-Jean (XX<sup>e</sup> siècle)

**104-24** – Liasse. Recherches d'histoire locale (XX<sup>e</sup> siècle)

**104 bis** – *Idem*

*Cardinal Mathieu*

**237** – Liasse. Immobilier et mobilier de la cathédrale Saint-Jean, restaurations (1837-1886)

#### ADD – Archives départementales du Doubs, Besançon

*Titres des familles*

**7 E 2755** – Famille Carondelet (1769)

**7 E 3657** – Famille Carondelet (1496-xviii<sup>e</sup> siècle)

*Archevêché de Besançon*

**G 68** – Liasse. Comptes de Vieilley : amendes et travaux (1711-1751)

*Chapitre métropolitain de Besançon*

**G 170** – Liasse. Titres généraux et juridiction du chapitre métropolitain de Besançon (1247-1737)

**G 175** – Liasse. Titres généraux du chapitre métropolitain de Besançon (1085-1775)

**G 186** – Registre. Délibérations du chapitre métropolitain de Besançon (1478-1483)

**G 187** – *Idem* (1483-1487)

**G 188** – *Idem* (1487-1495)

- G 189** – *Idem* (1495-1503)  
**G 190** – *Idem* (1503-1513)  
**G 191** – *Idem* (1513-1519)  
**G 192** – *Idem* (1519-1526)  
**G 193** – *Idem* (1526-1540)  
**G 194** – *Idem* (1540-1546)  
**G 195** – *Idem* (1546-1555)  
**G 197** – *Idem* (1566-1574)  
**G 200** – *Idem* (1593-1602)  
**G 201** – *Idem* (1602-1618)  
**G 202** – *Idem* (1618-1632)  
**G 207** – *Idem* (1663-1673)  
**G 208** – *Idem* (1673-1682)  
**G 209** – *Idem* (1680-1683)  
**G 210** – *Idem* (1682-1688)  
**G 212** – *Idem* (1687-1693)  
**G 215** – *Idem* (1701-1704)  
**G 217** – *Idem* (1709-1715)  
**G 219** – *Idem* (1725-1734)  
**G 220** – *Idem* (1734-1743)  
**G 225** – *Idem* (1760-1770)  
**G 230** – Cahier. « *Notabilia ex actis capituli Bisuntini* » (XVII<sup>e</sup> siècle)  
**G 231** – Registre. Sélection d'actes du chapitre métropolitain (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)  
**G 242** – Liasse. Fondations d'anniversaires (XVI<sup>e</sup> siècle)  
**G 245** – Registre. Fondations d'anniversaires (1328-1792)  
**G 250** – Cahier. Liste des chanoines de Besançon de 1494 à 1790 (XVIII<sup>e</sup> siècle)  
**G 254** – Liasse. Dessin. Galezot : Projet de retable non retenu pour le Saint-Suaire (XVIII<sup>e</sup> siècle)  
**G 255** – Liasse. *Idem* (1699-1778)  
**G 267** – Liasse. Chapelles de Saint-Jean et de Saint-Étienne (1416-1658)  
**G 268** – *Idem* (1191-1776)  
**G 396** – Liasse. Titres locaux : Mérey et Vieilley (1754-1775)  
**G 531** – Registre. Inventaire des titres généraux du chapitre (1744-1756)

*Grand séminaire*

- G 993** – Liasse. Succession de Grammont à Montbenoît (1649-1725)  
**G 1001** – *Idem* (1693-1695)  
**G 1002** – *Idem* (1696-1700)  
**G 1005** – *Idem* (1710-1723)  
**G 1037** – *Idem* (1725)

*Chapitre Notre-Dame de Dole*

- G 1688** – Liasse. Titre généraux (1304-1538)  
**G 1689** – Cahier. Compte du chapitre (1540-1541)

*Abbaye de Montbenoît*

- 69 H 2** – Registre. Cartulaire de l'abbaye (1657)  
**69 H 5** – Liasse. Administration de l'abbaye (1394-1687)  
**69 H 6** – Liasse. Suppression de la conventualité et de l'abbaye (1773-1792)  
**69 H 10** – Liasse. Accords entre les abbés et les religieux (1704-1706)  
**69 H 14** – Liasse. Visites de l'abbaye (1590-1634)

- 69 H 15** – Registre. Inventaire réalisé après la mort de l'abbé, M. le marquis de Marnay (1659)
- 69 H 16** – Liasse. Visites de l'abbaye (1654-1698)
- 69 H 17** – *Idem* (1701-1718)
- 69 H 18** – *Idem* (1761-1775)
- 69 H 19** – *Idem* (1786-1789)
- 69 H 20** – Liasse. Réparations à l'abbaye (1424-1470)
- 69 H 22** – *Idem* (1682-1782)
- 69 H 23** – *Idem* (1718-1720)
- 69 H 24** – *Idem* (1651-1779)
- 69 H 25** – Plans de l'abbaye (XVIII<sup>e</sup> siècle)
- 69 H 26** – Liasse. Donations et privilèges des archevêques de Besançon (1155-1189)
- 69 H 27** – Liasse. Donations des sires de Joux (1199-1480)

*Fonds Tournier*

- 120 J 34** – Liasse. Restaurations de Montbenoît (1956-1971)

*Administration communale*

- OAC 400-2** – Liasse. Restaurations de l'église de Montbenoît (1829-1929)

**ADHS – Archives départementales de la Haute-Saône, Vesoul**

*Abbaye de Luxeuil*

- H 620** – Procès verbal de la visite des bâtiments et annexes de l'abbaye de Luxeuil après la mort de l'abbé Charles-Emmanuel de Bauffremont (1733)

**ADN – Archives départementales du Nord, Lille**

*Chambre des comptes de Lille*

- B 437** – Mariages de Marguerite d'Autriche (1505-1507). N° 17959
- B 459** – Testaments (1511-1545). n° 17252
- B 872** – Institution du Conseil privé (1517)
- B 1462** – Trésor des Chartes. Affaires ecclésiastiques (1501-1642). N° 16524, 16764, 16876, 16921, 17127, 17278, 22212, 22213, 22214, 22215
- B 1533** – Minute de l'instruction donnée à Ferry Carondelet touchant l'abbaye de Saint-Claude (1510). N° 16617
- B 1536** – Diocèse de Besançon (1309-1527)
- B 1537** – Diocèse de Besançon. Conflits de juridiction entre Marguerite d'Autriche et l'archevêque de Besançon (1505-1608). N° 16626-1, 16626-2, 16626-3, 17266, 17520
- B 1540** – *Idem* (1485-1524). N° 16608-1, 16608-2, 16666
- B 1541** – *Idem* (1513-1517). N° 16839
- B 1545** – Matières généalogiques (1231-1658). N° 16959, 17189, 17219, 17366, 17566, 22244
- B 1759** – Lettres de légitimation de Paul Carondelet, fils illégitime de Ferry (1548)
- B 2210** – Recette générale des finances. Comptes et pièces comptables de Jean Micault (1509)
- B 2217** – *Idem* (1510)

- B 2242** – *Idem* (1515)  
**B 2251** – *Idem* (1515-1516)  
**B 2252** – Douaire de Marguerite d'Autriche. Registre des mandements (1516, 14 nov.-19 juil. 1518)  
**B 2267** – Recette générale des finances. Comptes et pièces comptables de Jean Micault (1517)  
**B 2276** – *Idem* (1517)  
**B 2277** – *Idem* (1518)  
**B 2294** – *Idem* (1520)  
**B 2301** – *Idem* (1521)  
**B 2308** – Douaire de Marguerite d'Autriche (1521-1524)  
**B 2309** – Recette générale des finances. Comptes et pièces comptables de Jean Micault (1522)  
**B 2315** – *Idem* (1523)  
**B 2320** – *Idem* (1524)  
**B 2328** – *Idem* (1525)  
**B 2333** – *Idem* (1526)  
**B 2338** – *Idem* (1526)  
**B 2345** – *Idem* (1528)  
**B 2350** – *Idem* (1528)  
**B 2351** – *Idem* (1529)  
**B 2357** – *Idem* (1530)  
**B 2367** – *Idem* (1531). N° 83127, 83135, 83136, 83140  
**B 2368** – *Idem* (1531). N° 83169  
**B 4128** – Recette générale de Flandre (1514)  
**B 4129** – *Idem* (1517)  
**B 4130** – *Idem* (1518)  
**B 4133** – *Idem* (1519)  
**B 4136** – *Idem* (1522)  
**B 16798** – Subsidés levés par le diocèse d'Arras et répartis par Jean Carondelet (1533)  
**B 18827** – Sixième registre des lettres missives (mars 1507-avril 1508). N° 24733  
**B 18829** – Huitième registre des lettres missives (avril 1507-septembre 1509). N° 35345  
**B 18833** – Douzième registre des lettres missives (septembre 1510-janvier 1511). N° 26787, 26816, 26866, 26899  
**B 18836** – Quinzième registre lettres missives (mai 1510-août 1511). N° 27776, 27809, 27879, 28072  
**B 18837** – Seizième registre de lettres missives (septembre 1510-janvier 1511). N° 28362  
**B 18838** – Dix-septième registre de lettres missives (août 1511-avril 1513). N° 28467, 28525, 28629, 28723  
**B 18839** – Dix-huitième registre de lettres missives (août 1511-juillet 1512). N° 28808, 28809, 28879, 28889, 28952  
**B 18840** – Dix-neuvième registre de lettres missives (août-décembre 1512). N° 29147, 29157, 29226, 29300  
**B 18850** – Lettres missives (1510). N° 29956, 29961, 29972  
**B 18851** – Lettres missives (1511, premier trimestre). N° 30009, 30010  
**B 18852** – Lettres missives (1511, deuxième trimestre). N° 30066, 30067, 30101-30103, 30111, 30112, 30117-30119, 30140, 30141  
**B 18853** – Lettres missives (1511, troisième trimestre). N° 30156  
**B 18854** – Lettres missives (1511, quatrième trimestre). N° 30247, 30273, 30282, 30306  
**B 18856** – Lettres missives (juillet-décembre 1512). N° 30476, 30525)  
**B 18857** – Lettres missives (janvier-avril 1513). N° 30546  
**B 18858** – Lettres missives (mai-juin 1513). N° 30639

- B 18859** – Lettres missives (juillet-août 1513). N° 30798, 30819  
**B 18865** – Lettres missives (mai-juin 1514). N° 31385, 31406, 31423  
**B 18866** – Lettres missives (juillet-septembre 1514). N° 31538, 31540  
**B 18870** – Lettres missives (mars-juin 1515). N° 31867  
**B 18871** – Lettres missives (juillet-décembre 1515). N° 31878, 31886, 31897, 31906, 31959  
**B 18872** – Lettres missives (janvier-juillet 1516). N° 31985, 31986  
**B 18882** – Lettres missives (1518). N° 32945  
**B 18895** – Lettres missives (juin-décembre 1521). N° 33960  
**B 18896** – Lettres missives (1522). N° 33976, 33977, 34101  
**B 18897** – Lettres missives (janvier-mars 1523). N° 34151  
**B 18898** – Lettres missives (avril-juin 1523). N° 34194, 34221, 34270  
**B 18899** – Lettres missives (avril-juin 1523). N° 34307  
**B 18901** – Lettres missives (octobre-décembre 1514). N° 34524  
**B 18903** – Lettres missives (1526). N° 34643  
**B 18905** – Lettres missives (janvier à août 1528). N° 34818, 34829  
**B 18906** – Lettres missives (septembre-décembre 1528). N° 34910  
**B 18961** – Lettres missives (s. d.). N° 37317-37325  
**B 19016** – Lettres missives (s. d.). N° 39483-39487  
**B 19045** – Lettres missives (s. d.). N° 40696-40700  
**B 19063** – Lettres missives (s. d.). N° 41393-41402  
**B 19182** – Correspondance et documents concernant l'église de Brou (1507-1530). N° 44560  
**B 19224** – Correspondances et documents concernant le douaire de Marguerite d'Autriche dans le comté de Bourgogne (1507-1530). N° 45642-45643  
**B 19239** – Correspondances et documents concernant le clergé du comté de Bourgogne pendant la période de Marguerite d'Autriche. Cathédrale de Besançon (1507-1530). N° 46044-46046, 46048-46051, 46054  
**B 19245** – *Idem* (1507-1530). N° 46127  
**B 19256** – Lettres missives de la période de Marguerite d'Autriche (copies du XVIII<sup>e</sup> siècle). N° 46358, 46340  
**B 19259** – Lettres missives (1531-1533). N° 46603-46604  
**B 19462** – Recueil de documents sur le clergé des Pays-Pas (1461-1652). N° 13-25, 37, 45, 49, 50

*Parlement de Flandre*

- 8 B 1 / 2469** – Arbre généalogique de la famille Carondelet (1687)  
**8 B 1 / 5547** – Titres de la famille Carondelet (XVI<sup>e</sup> siècle)  
**8 B 1 / 30 092** – Dossier de procédure du Parlement de Flandre. Succession de l'archevêque de Palerme (XVI<sup>e</sup> siècle)

*Familles*

- E 61** – Famille Carondelet : dossiers généalogiques (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)  
**E 62** – *Idem* : notes et extraits généalogiques (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)  
**E 63** – *Idem* (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

*Archives figurées*

- 60 Fi 16** – Arbre généalogique de la famille Carondelet (XVIII<sup>e</sup> siècle)

*Entrées extraordinaires*

- J 1244** – Papiers Fournier concernant les familles Carondelet du Sartel et la seigneurie de Potelles (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

## **AGR – Archives générales du Royaume de Belgique, Bruxelles**

### *Audience*

- 36** – Correspondance de Charles Quint avec Marguerite d'Autriche (1526-1531)
- 71** – Lettres diverses de et à Charles Quint (1519-1532)
- 866** – États de pensions annuelles depuis Philippe le Bon jusqu'à Charles Quint (1464-1530)
- 1249-a** – Liste des bénéfices ecclésiastiques à la collation du prince (1480-1526)
- 1453-10** – Relations avec le Saint-Siège (1515-1639)
- 1409-13** – Dossiers d'anoblissement (1603-1629)
- 1412-2-6-9-16a** – Brefs papaux, bulles et indults sur les bénéfices ecclésiastiques (1510-1616)
- 1413-6** – Cahier. « Les noms et revenu des abbayes et prioires au conté de Bourgogne et de ceux qui les tiennent en ceste annee 1591 » (1591)
- 1523** – Correspondance de Charles Quint avec divers personnages (1519-1555)
- 1538** – Correspondance de Charles Quint avec Marie de Hongrie (1537-1541)

### *Grand Conseil de Malines*

- 812** – Registre aux sentences (1512)
- 830** – *Idem* (1530)
- 831** – *Idem* (1531)
- 832** – *Idem* (1532)
- 834** – *Idem* (1534)
- 836** – *Idem* (1536)
- 837** – *Idem* (1537)
- 839** – *Idem* (1539)
- 840** – *Idem* (1540)
- 844** – *Idem* (1544)
- 847** – *Idem* (1547)
- 849** – *Idem* (1549)
- 850** – *Idem* (1550)
- 851** – *Idem* (1550)

### *Conseil privé, régimes espagnol et autrichien*

- 670** – Sentences du Conseil Privé (1536-1555)
- 765** – Histoire du Conseil Privé, liste de ses membres, vol. 1 (1517-1752)
- 766** – *Idem*, vol. 2 (1517-1752)
- 768** – Tableau historique du Conseil privé (généalogies) (1517-1707)

### *Chambre des comptes*

- 124** – « Mémoires et extraits des registres du Grand-Conseil et autres » n° 17 (XVII<sup>e</sup> siècle)
- 3096** – Pièce. Mandement (1528)
- 44832** – Registre censal de Bruxelles et des localités environnantes (1499)
- 44833** – *Idem* (1563)
- 44834** – *Idem* (1599)

## **AMD – Archives municipales de Dole**

### *Fonds ancien – organisation municipale*

- BB 7** – Registre. Délibérations municipales (1531-1539)
- BB 8** – *Idem* (1540-1549) [non folié]



*Fonds ancien – Église et culte*

- 1280** – Cahiers. Comptes des recettes et dépenses pour la construction de l'église (1508-1523)
- 1281** – Bulle du pape Jules II (1513)
- 1286** – Liasse. Recueils de marchés et conventions pour la peinture et l'entretien des verrières de l'église (1536-1637)
- 1355** – Liasses. Fondation de la famille Carondelet dans l'église Notre-Dame (1538-1773)
- 1359** – Liasses. Fondations (XVII<sup>e</sup> siècle)

**AML – Archives municipales de Lyon**

*Comptabilité communale*

- CC 24, 25, 37-41, 58** – Registres. Nommées des habitants de Lyon (1528-1545)
- CC 273** – Cahier. Taxes perçues au nom de la commune (1533)
- CC 838-840** – Portefeuille. Comptabilité du receveur Jacques Coulaud (1532-1533)

**BAB – Archives diocésaines de Bruges**

- Hs. 17** – Cahier. « Evêché de Bruges » par Gaillaert-Damhoudere (1562-1603)

*Fonds Saint-Donatien*

- A 58** – Registre. Actes du chapitre (1506-1522)
- A 59** – *Idem* (1522-1539)
- A 60** – *Idem* (1539-1552)
- A 103** – Liasse. Inventaires des ornements (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)
- A 104** – *Idem* (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)
- A 107** – Registre. Liste des chanoines (1330-1789)
- A 108** – Registre. Journal des nominations (1438-1539)
- A 110-114** – Liasses. Personalia (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)
- A 123** – Liasse. Bâtiments, œuvres, musique, etc. (XVIII<sup>e</sup> siècle)
- A 124** – Liasse. Inscriptions funéraires, extraits de chroniques, gestion temporelle, dignitaires, etc. (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)
- A 141** – Registre. Fondations (XV<sup>e</sup> siècle)
- A 142** – Registre. Description des services et des fondations (vers 1600)
- A 143** – Registre. Calendrier des fondations (1619)
- A 146** – Registre. Livre de fondations par Bloemaert (1699)
- A 147** – Registre. Livre de fondations par de Jaeger (1749)
- A 148** – Registre. Livre de fondations par Ledoulx (1777)
- A 150** – Liasse. Fondations, testaments (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)
- A 165** – Liasse. Biens de Saint-Donat (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)
- A 166** – *Idem*
- A 167** – *Idem*
- A 237** – Copies, quittances, fondations (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)
- D 44 bis** – Liasse. Testaments (XVI<sup>e</sup> siècle)
- G 9** – Liasse. Comptes de la fabrique (1511-1524)
- G 10** – *Idem* (1527-1557)
- N 26** – Cahier. Testaments et fondations (XIX<sup>e</sup> siècle)

**BMB – Bibliothèque municipale de Besançon**

**11601** – Recueil factice. Cariatides de Veneziano, 1535

**235725** – Heures à l'usage de Besançon, Paris, chez Simon Vostre, 134 fol. (1512)

**Ms. 102** – *Ordinacio divini officii, secundum usum ecclesie Bisuntinensis*, 59 feuillets (XV<sup>e</sup> siècle)

**Ms. 105** – *Ordinarium divini officii ad usum ecclesiae Bisuntinae Sancti Stephani*, 58 feuillets (1593)

**Ms. 109** – *Liber caeremoniarum et officiorum divinorum quae fint in ecclesia Sancti Stephani Bisuntini*, 446 pages (1629)

**Ms. 112** – *Ordre des offices de l'église métropolitaine de Saint-Jean de Besançon*, 200 feuillets (1683)

**Ms. 689** – Enquête de Claude Antoine Boquet de Courbouzon sur les bénéfices ecclésiastiques de Franche-Comté (1726)

**Ms. 714** – Rituel de saint Prothade, statuts réglementaires et extraits des délibérations du chapitre cathédral de Besançon (début du XVIII<sup>e</sup> siècle)

**Ms. 724** – Abbé Fleury, *Mémoire de ce qui s'est passé de plus remarquable dans l'illustre église métropolitaine de Besançon, dez l'an 1726 jusques à l'an [1754]*, 180 feuillets

**Ms. 982** – Registre. *Annales rectorum et matricula Universitatis Dolanae* (1498-1525)

**Ms. 1817** – Notes d'Auguste Castan sur l'histoire ecclésiastique de Besançon, 1030 p. (XIX<sup>e</sup> siècle)

**Ms. 1970** – Isaac Robelin, « Procès verbal de l'Église, maisons et héritages dépendants du chapitre ancien de Saint-Etienne » (1699)

**Ms. Z 607** – Heures à l'usage de Besançon, manuscrit, 62 fol. (vers 1490)

**Yc.Jura.Dole.5** – Jacques-François Lanchenu, plan du chœur de l'église Notre-Dame de Dole (1729)

**Yc.Jura.Dole.8d** – Liasse. Léonard Dusillet, note sur la statue de Roland au Mont-Roland et sur le tombeau des Carondelet à Dole (s. d., début du XIX<sup>e</sup> siècle)

*Collection Baverel*

**Ms. 15** – Mémoires et notes sur divers monuments antiques et médiévaux de Franche-Comté, par Jean-Pierre Baverel (1810)

**Ms. 30** – *Description des monumens du moyen âge qui ont existé ou qui existent encore dans la Franche-Comté, 1817*, par Jean-Pierre Baverel (1817)

**Ms. 31** – *Description des monumens du moyen âge qui ont existé ou qui existent encore dans la Franche-Comté, 1810*, par Jean-Pierre Baverel (1810)

**Ms. 47** – Jean-Pierre Baverel, *Histoire abrégée des abbayes et des prieurés de Franche-Comté*, t. 1, *Abbayes* (1817)

**Ms. 100** – *Notice sur les objets les plus remarquables de la ville de Besançon*, par Jean-Pierre Baverel (1811)

*Collection Chenot*

**Ms. 1791** – Liasse de correspondances reliées (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)

*Collection Dunand*

**Ms. 30** – Cahier. « Abbayes en Franche-Comté » (XVIII<sup>e</sup> siècle)

**Ms. 32** – Liasse de correspondances reliées. « Correspondance relative à la statistique des villes, bourgs, villages, etc. de la Franche-Comté » (XVIII<sup>e</sup> siècle)

### **BMD – Bibliothèque municipale de Dole**

- 18-MS-M-42** – Recueil. « Pièces et notes pour servir à l’histoire de l’église de Dole » (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)  
**19-MS-G-35** – Ferdinand Lampinet, *Recueil des noms des présidens, chevaliers d'honneur, conseillers-clercs, conseillers-laïques, etc., du parlement de Dôle* (1819)

### **BML – Bibliothèque médicéenne-laurentienne, Florence**

#### *Fonds San Marco*

- Ms. 370** – Registre. « *Chronicon conventus S. Marci* » (1434-1612)  
**Ms. 903** – Registre. « Ricordanze B » (1493-1532)  
**Ms. 920** – Registre. « Miscellanea 2 » (XVI<sup>e</sup> siècle)

### **KBR – Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles**

#### *Fonds Goethals*

- Ms. 1510** – Recueil de relevés de tombeaux et verrières (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)  
**Ms. 1511-1512** – Recueil *Inscriptions sépulcrales et verrières*, t. 1 et 2 (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)  
**Ms. 1515** – Recueil d’épithaphes (XVII<sup>e</sup> siècle)  
**Ms. 1525** – Recueil *Epitaphes des Pierres sepulchrales, Monuments et Mousolées de la Ville de Bruges, et quelques places voisines, recuilliés par M<sup>r</sup> Iean Francois Foppens licentié en Theologie et chanoine de St Donas de la dite Ville, et augmenté par E. A. Hellin* (XVIII<sup>e</sup> siècle)  
**Ms. 1596** – Recueil d’épithaphes et d’inscriptions de l’église du Sablon à Bruxelles (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)  
**Ms. 1639** – Recueil contenant des descriptions sommaires des tombes et épithaphes des églises, chapelles et couvents de Bruges (XVII<sup>e</sup> siècle)  
**Ms. 1641** – Recueil d’épithaphes et d’inscriptions (XVII<sup>e</sup> siècle)  
**Ms. 1648** – *Idem* (XVII<sup>e</sup> siècle)  
**Ms. 1654** – Recueil d’épithaphes et d’inscriptions d’églises et de couvents de Bruges (XVII<sup>e</sup> siècle)  
**Ms. 1657** – Recueil, *Grafschriften van Brugge* (XVIII<sup>e</sup> siècle)  
**Ms. 1660** – Recueil, *Grafschriften van de cath. kk. S. Donaes in Brugge* (XVIII<sup>e</sup> siècle)  
**Ms. 1661** – Recueil *Autaeren en grafschriften in O. L. Vrouwe en St Donaskerk te Brugge* (XVIII<sup>e</sup> siècle)

### **MAP – Médiathèque de l’architecture et du Patrimoine, Charenton-le-Pont**

#### *Objets mobiliers*

- 0080/007/0003** – Récolement et inventaire des cathédrale réalisés en application de la loi de 1905

*Restauration d'édifices du Doubs*

**0081/025/0033** – Montbenoît. Correspondances : travaux, financements (1842-1984)

**0081/025/0034** – Montbenoît. Restaurations (1904-1991)

**0081/025/2201** – Montbenoît. Restaurations (1898-1899)

*Plans d'édifices du Doubs*

**0082/025/2007** – Ancienne abbaye de Montbenoît (1922-1980)

*Plans d'édifices du Jura*

**0082/039/2002** – Collégiale de Dole (1852)

*Photographies de monuments du Doubs*

**0084/025/1001** – Abbaye de Montbenoît (1896-xx<sup>e</sup> siècle)

*Plans d'édifices de la Haute-Saône*

**0082/070/1006** – Église de Luxeuil (1843)

*Casier archéologique*

**1996/025/0312** – Montbenoît. Bibliographie (xx<sup>e</sup> siècle)

*Objet, archives*

**1997/039/0168** – La Vierge aux saints, Fra Bartolomeo (1999)

**1997/039/0181** – Tombeau de monseigneur Ferri Carrondelet (1996)

*Objets et édifices d'Alsace, Franche-Comté et Bourgogne*

**2000/016/0013** – Restauration du retable de Fra Bartolomeo (1995)

**2000/016/0015** – Restaurations à l'abbaye de Montbenoît (1992)

**2000/016/0018** – Restaurations à l'église de Luxeuil (1974)

*Dossiers documentaires des ouvrages exécutés pour la restauration de monuments*

**2011/03/21** – Restauration des intérieurs de la collégiale (2011)

## **RAB – Archives de l'État à Bruges**

*Franc de Bruges*

**11044** – Registre. Comptes de la seigneurie de Saint-Donatien (1514-1527)

**11045** – *Idem* (1527-1548)

*Prévôté de Saint-Donatien*

**9** – Liasse. Droits et libertés du prévôt, de l'orateur et des chanoines (1089-1785)

**34** – Charte. Accord sur la nomination de Jean Carondelet comme prévôt (1520)

## **RAL – Archives de l'État à Louvain**

*Université. Collège Saint-Donat*

**2001** – Liasse. Statuts du collège (xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)

**2002** – Liasse. État des bâtiments (1549-1757)

**2003** – Liasse. État du collège et de ses fondations ; inventaires (1727-1797)

**2008** – Liasse. Comptes du collège (1595-1727)

**2017** – Liasse. Comptes des fondations du collège (xviii<sup>e</sup> siècle)

**2019** – Liasse. Rentes, collations, fondation de bourses par Jean Carondelet (1547-1720)

### **SAV – Archives municipales de Furnes**

*Église collégiale Sainte-Walburge de Furnes*

**14** – Registre. Comptes du chapitre et de la fabrique (1510-1560)

**23** – Registre. Rentes (1513 et 1529)

**24** – *Idem* (1549)

**487** – Liasse. Inventaire des biens mobiliers de l'église (1884)

**488** – *Idem* (XIX<sup>e</sup> siècle)

**489** – Liasse. Inventaire du mobilier en bois (vers 1920)

**490** – Pièce. Inventaire du mobilier liturgique (vers 1930)

**491** – Liasse. Inventaire du mobilier de l'église (vers 1935)

**492** – Liasse. Inventaire des peintures (vers 1935)

**493** – Liasse. Inventaire du mobilier de l'église (vers 1935)

**494** – *Idem* (1945)

### **Archives nationales de France**

**93AJ/316/29** – Jules QUICHERAT (1814-1882), *Carnets de voyage*, n° 39, *Voyage dans la Manche, en Lorraine, Champagne, Alsace et Franche-Comté*, 1866, 91 fol.

### **SBB – Bibliothèque municipale de Bruges**

**Ms. 449** – *Versaemelinghe van alle de sepulturen, epitaphien, besetten, wapens ende blasoenen, die gevonden worden in alle de kercken, kloosters, abdyen, capellen ende godshuysen, binnen de stad van Brugge*, par Ignace-Michel de Hooghe (?), 6 volumes (vers 1700)

**Ms. 458** – *Superscription en de wapenen van alle de tomben, epitaphen en de sepulturen, die jeghenwoordigh bewinden syn in de cathedrale kercke van S. Donaes in Brugghe...* (1690)

**Ms. 459** – *Recueil des superscriptions et armoiries de toutes les tombes, epitaphes, sepultures et memoires qui se trouvent encore l'an 1691 dans l'église cathedrale de saint Donas a Bruges...*, traduction française du précédent (1691)

**Ms. 595** – Livre illustré des inscriptions funéraires et collection de blasons de l'église Saint-Donat de Bruges et d'autres églises ou chapelles de Flandre, par M. Pierre de Molo, 2 volumes (vers 1786)

## SOURCES ÉDITÉES

Dans le texte, les entrées suivies d'une astérisque (\*) font référence aux sources éditées.

**Alberti 2004** – ALBERTI Leon-Batista [auteur], GOLSENNE Thomas, PRÉVOST Bertrand et HERSANT Yves [éd.], *La peinture*, Paris : Seuil, 2004, 373 p. (Sources du savoir)

**Andreas 1628** – ANDREAS Valerius, *Fasti doctorales facultatum iuris utriusque*, Louvain : Typis Philippi Dormalii, 1628, 18 fol.

**Anonyme bisontin 1499** – « L'élection de monseigneur et révérend père en Dieu maistre François de Busleyden prévost de Liège a l'archevesché de Besançon. 1499, par un anonyme bisontin », dans *Mémoires et documents inédits pour servir à l'histoire de la Franche-Comté*, t. 7, Besançon : Imprimerie et lithographie Dodivers, 1876, p. 389-392

**Aubert de la Chenaye-Desbois 1876** – AUBERT DE LA CHENAYE-DESBOIS François, *Dictionnaire de la noblesse*, t. 2, Paris : Berger-Levrault, 1980 [1<sup>ère</sup> éd. : 1757-1765 ; fac simile de la 3<sup>e</sup> édition de Paris, 1863-1876], 992 col.

**Baelde 1965c** – BAELDE Michel, « Onuitgegeven dokumenten betreffende de zestiendeeeuwse Collaterale Raden (1533-1577) », *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, t. 131, 1965, p. 129-192

**Beaucourt de Noortvelde 1773** – BEAUCOURT DE NOORTVELDE Patrice, *Description historique de l'église collégiale et paroissiale de Nôtre Dame a Bruges avec une histoire chronologique de tous les prévôts*, Bruges : chez Joseph de Busscher, 1773, 343 p.

**Belle 2017** – BELLE Jean-Louis van [éd.], *Recensement des édifices et maisons de Bruxelles par le Sieur de Chassey en 1597-1598*, Bruxelles : Safran, 2017, 491 p. (Témoins d'histoire, n° 4)

**Bernard 1865-1867** – BERNARD DE CLAIRVAUX [auteur], CHARPENTIER (abbé) [traduction et éd.], *Œuvres complètes de saint Bernard*, Paris : Vivès, 1865-1867, 8 vol.

**Boccace 1993 et 1995** – BOCCACE (Giovanni BOCCACCIO, dit) [auteur], BAROIN Jeanne et HAFFEN Josiane [éd.], *Boccace "Des cleres et nobles femmes"*, Besançon : Annales littéraires de l'Université de Besançon, vol. 1, 1993, 176 p. ; vol. 2, 1995, 198 p. (Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 556)

**Bos 1540** – BOS Cornelis, *Een boeck van menigherley trecken op die maniere van de Moresken*, s. l. [Anvers], s. d. [vers 1540], 16 fol. (exemplaire consulté : Stockholm, Bibliothèque nationale de Suède, RAR: 161 Eb)

**Castiglione et Raphaël 2005** – RAPHAËL et CASTIGLIONE Baldassare [auteurs], DI TEODORO Francesco P., CHOAY Françoise et PAOLI Michel [éd.], *La lettre à Léon X. Raphaël et Baldassar Castiglione*, Paris et Besançon : Les éditions de l'imprimeur, 2005, 65 p. (Tranches de villes)

**Chagny 1913** – CHAGNY André, *Correspondance politique et administrative de Laurent de Gorrevod, conseiller de Marguerite d'Autriche et Gouverneur de Bresse*, thèse de doctorat de l'Université de Dijon. Mâcon : Protat frères, 1913, vol. 1, 594 p.

- Chevalier 1769** – CHEVALIER François-Félix, *Mémoire historique sur la ville et seigneurie de Poligny, avec des recherches relatives [sic] à l'Histoire du Comté de Bourgogne & ses anciens Souverains, et une collection de chartes intéressantes*, t. 2, Lons-le-Saunier : Imprimerie de Pierre Delhorme, 1769, 710 p.
- Chifflet 1618** – CHIFFLET Jean-Jacques, *Vesontio civitas imperialis libera*, Lyon : imprimé chez Claude Cayne, 1618, 2 vol.
- Coecke van Aelst 1539a** – COECKE VAN AELST Pieter, *Inventie der colommen met haren coronementen ende maten*, Anvers : Coecke, 1539, 31 fol. (exemplaire consulté : Universiteit Gent)
- Coecke van Aelst 1539b** – COECKE VAN AELST Pieter, *Generale Reglen der architecturen op de vyve manieren van edificien*, Anvers : Coecke, 1539, 72 fol.
- Comptes de l'argentier 2001-2014** – BESSEY Valérie, FLAMMANG Véronique, GREVE Anke, HAMEL Sébastien, LEBAILLY Émilie, PARAVICINI Werner [éd.], *Comptes de l'argentier de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne*, vol. 1 : *Année 1468*, 2001, 612 p. ; vol. 2 : *Année 1469*, 2002, 549 p. ; vol. 3 : *Année 1470*, 2008, 1115 p. ; vol. 4 : *Rôles mensuels et fragments des années 1471-1475 conservés aux Archives départementales du Nord*, Lille, 2009, 340 p. ; vol. 5 : *Index général des matières, des personnes et des lieux*, 2014, 340 p., Paris : Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Recueil des historiens de la France, Documents financiers et administratifs)
- Correspondance d'Érasme 1967-1984** – Institut universitaire pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme [éd.], *La correspondance d'Érasme. Traduite et annotée d'après le texte latin de l'Opus epistolarum de P. S. Allen, H. M. Allen et H. W. Garrod*, Bruxelles : University Press, 12 vol., vol. 1 : *1484-1514*, 1967, 571 p. ; vol. 2 : *1514-1517*, 1974, 773 p. ; vol. 3 : *1517-1519*, 1975, 680 p. ; vol. 4 : *1519-1521*, 1970, 742 p. ; vol. 5 : *1522-1524*, 1976, 811 p. ; vol. 6 : *1525-1527*, 1977, 613 p. ; vol. 7 : *1527-1528*, 1978, 681 p. ; vol. 8 : *1529-1530*, 1979, 670 p. ; vol. 9 : *1530-1532*, 1980, 671 p. ; vol. 10 : *1532-1534*, 1981, 549 p. ; vol. 11 : *1534-1536*, 1982, 492 p. ; vol. 12 : *Tables générales*, 1984, 181 p.
- Cousin 1562** – COUSIN Gilbert, *Gilberti cognati nozereni opera multifarii argumenti*, Bâle : chez Henri Pierre, 1562, 3 vol. en 1
- De' Busti 1480** – DE' BUSTI Bernardino, *Officium Immaculatae Conceptionis* (précédé de la bulle *Cum præexcelsa*), Bâle, vers 1485, 12 fol. (exemplaire consulté : Universitätsbibliothek Basel, UBH AN VI 54:2)
- De l'Orme 1567** – DE L'ORME Philibert, *Le premier tome de l'architecture...*, Paris : F. Morel, 1567, 285 fol.
- De Pins 2007** – DE PINS Jean [auteur], PENDERGRASS Jan [éditeur], *Letters and Letter Fragments. Jean de Pins*, Genève : Droz, 2007, 392 p. (Travaux d'humanisme et Renaissance, n° 433)
- De Vocht 1928** – DE VOCHT Henry, *Literae virorum eruditorum ad Franciscum Craneveldium, 1522-1528. A Collection of Original Letters Edited from the Manuscripts and Illustrated with Notes and Commentaries*, Londres : Milford, 1928, 775 p. (Humanistica Lovaniensia, n° 1)
- D'Hondt 1989** – D'HONDT Eddy [éd.], *Extraits des comptes du domaine de Bruxelles des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles concernant les artistes de la cour*, Bruxelles : Archives générales du Royaume, 1989, 117 p. (Miscellanea archivistica, n° 4)

- Dierickx 1960-1962** – DIERICKX Michel, *Documents inédits sur l'érection des nouveaux diocèses aux Pays-Bas (1521-1570)*, Bruxelles : Palais des académies, 3 vol. (Académie royale de Belgique)
- Dunod de Charnage 1735** – DUNOD DE CHARNAGE François-Ignace, *Histoire des Séquanois et de la province séquanoise, des Bourguignons et du premier royaume de Bourgogne*, Besançon : chez Charmet, 1735, t. 1, 298 p.
- Dunod de Charnage 1740** – DUNOD DE CHARNAGE François-Ignace, *Mémoires pour servir à l'histoire du Comté de Bourgogne*, Besançon : Jean-Baptiste Charmet, 1740, 783 p.
- Dunod de Charnage 1750** – DUNOD DE CHARNAGE François-Ignace, *Histoire de l'église, ville et diocèse de Besançon*, Besançon : chez Claude-Joseph Daclin, 1750, 2 vol.
- Du Plaix 1533** – DU PLAIX Gilbert, *Lentree de la royne faicte en lantique et noble cite de Lyo[n] lan mil cinq cens trente et troys le xxvij. de may*, 1533. En ligne sur Numelyo [en ligne], cote : Rés 355890 [consulté le 4 novembre 2020]
- Du Puys 1515** – DU PUYs Remy, *La tryumphant et solemnelle entree faicte sur le nouvel et ioyeux advenement de treshault trespuissant et tresexcellent prince monsieur Charles prince des Hespaignes... en sa ville de Bruges...*, Paris : Gilles de gourmont, 1515, 78 p.
- Dürer 2009** – DÜRER Albrecht [auteur], HEWAK Muriel [introduction], HUGUE Stan [traduction et notes], *Journal de voyage aux Pays-Bas. 1520-1521*, Paris : Les éditions de l'Armateur, 2009, 148 p.
- Érasme 1993** – ÉRASME DE ROTTERDAM [auteur] et POLL-VAN DE LISDONK M. L. van et MANN PHILLIPS M. [éd.], *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, vol. 2, t. 1, *Prolegomena • Adagiorum chlias I, centuriae I-V*, Amsterdam et alii : North-Holland, 1993, 620 p.
- Érasme 2005** – ÉRASME DE ROTTERDAM [auteur] et SZYMAŃSKI Mikołaj [éd.], *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, vol. 2, t. 3, *Adagiorum chlias II*, Amsterdam et alii : Elsevier, 2005, 528 p.
- Érasme 2011** – ÉRASME DE ROTTERDAM [auteur] et SALADIN Jean-Christophe [éd.], *Les Adages*, Paris : Les Belles-Lettres, 2011, 5 vol. (Le miroir des humanistes)
- Evelyn 1908** – DOBSON Austin [éd.], *The diary of John Evelyn*, Londres : Macmillan and co, 1908, 540 p.
- Foppens 1739** – FOPPENS Jean-François, « Joannes Carondelet », dans *Id.*, *Bibliotheca Belgica, sive virorum in Belgico, vita, scriptisque illustrium catalogus, lobrorumque nomenclatura*, vol. 2, Bruxelles : chez Pierre Foppens, 1739, p. 604-605
- Fricx 1743** – FRICX George, *Description de la ville de Bruxelles*, Bruxelles : chez George Fricx, 1743, 232 p.
- Gachard 1874** – GACHARD Louis P. [éd.], *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, t. 2, Bruxelles : Hayez, 1874, 600 p.
- Gauricus 1969** – GAURICUS Pomponius [auteur], CHASTEL André et KLEIN Robert [éd.], *Pomponius Gauricus. De sculptura (1504)*, Paris et Genève : Droz, 1969, 288 p. (Publications du Centre de Recherches d'Histoire et de Philologie de la IV<sup>e</sup> section de l'École Pratique des Hautes Études, Paris, n<sup>o</sup> V, 5)



- Godefroy 1712** – GODEFROY Jean [éd.], *Lettres du roi Louis XII, avec plusieurs autres lettres, memoires & instructions écrites depuis 1504 jusques & compris 1514*, Bruxelles : Foppens, 1712, 4 t.
- Goethe 1797** – GOETHE Johann W. von, *Aus einer Reise in die Schweiz*, dans *Goethes sämtliche Werke*, 5<sup>e</sup> vol., Paris : Tétot Frères, 1836 [1<sup>ère</sup> éd. : 1797], 652 p.
- Gorter-van Royen et Hoyois 2009 et 2018** – GORTER-VAN ROYEN Laetitia et HOYOIS Jean-Paul, *Correspondance de Marie de Hongrie avec Charles Quint et Nicolas de Granvelle*, Turnhout : Brepols, t. 1 : *1532 et années antérieures*, 2009, 641 p. ; t. 2 : *1533*, 2018, 427 p.
- Guicciardini 1567** – GUICCIARDINI Lodovico, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Anvers : Guglielmo Siulio, 1567, 305 p.
- Guillo 1725** – GUILLO Constance (dom), *Histoire de l'illustre abbaye de Luxeuil*, transcription dactylographie d'après l'original, 178 p.
- Holanda 2008** – HOLANDA Francisco de [auteur], DENIS Manuel [traduction], BURY John B. [éd.], *Del sacar por el natural*, Madrid : Akal, 2008, 111 p.
- Labbey-de-Billy 1814** – LABBEY-DE-BILLY Nicolas-Antoine, *Histoire de l'Université du Comté de Bourgogne et des différents sujets qui l'ont honorée ; pour faire suite aux Ouvrages historiques de M. Dunod*, Besançon : Claude-François Mourgeon, 1814, 2 t.
- La Brière 1895** – LA BRIÈRE Léon de [éd.], « Dépêches de Ferry Carondelet. 1510-1513 », *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1895 (n<sup>o</sup> 1 et 2), p. 98-134
- Lameere 1902** – LAMEERE M. J. [éd.], *Recueil des ordonnances des Pays-Bas. Deuxième série, 1506-1700*, t. 3, *Contenant les ordonnances du 8 janvier 1529 (1530, n. st.) au 11 décembre 1536*, Bruxelles : J. Goemaere, 1902, 604 p.
- Le Glay 1839** – LE GLAY André-Joseph-Ghislain [éd.], *Correspondance de l'empereur Maximilien I<sup>er</sup> et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas, de 1507 à 1519*, Paris : chez Jules Renouard, 2 t., 1839, 508 et 540 p.
- Le Glay 1845** – LE GLAY André-Joseph-Ghislain, *Négociations diplomatiques entre la France et l'Autriche durant les trente premières années du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Imprimerie royale, 2 t., 1845, 68 p.
- Lemaire de Belges 2001** – LEMAIRE DE BELGES Jean [auteur] et FONTAINE Marie-Madeleine [éd.], *Des anciennes pompes funérales*, Paris : Société des textes français modernes, 2001, 186 p.
- Lesbroussart 1786** – LESBROUSSART Jean-Baptiste, *Éloge de Jean de Carondelet, seigneur de Solre sur Sambre & chancelier de Marie de Bourgogne, de Maximilien d'Autriche & de Philippe-premier, suivi de notes historiques*, Liège : [s. n.], 1786, 38 p.
- Liber confraternitatis 1875** – *Liber confraternitatis B. Mariae de Anima teutonicorum de Urbe quem rerum germanicarum cultoribus offerunt sacerdotes aedis teutonicae B. M. de Anima Urbis in anni sacri exeuntis memoriam*, Rome : ex typographia polyglotta, 1875, 303 p.
- Loovens 1745** – LOOVENS Joannes E., *Practycke stiel ende maniere van procederen in haere majesteyts souvereynen raede van Brabant, vermengelt met den stiel generael van subalterne bancken ende gerichtten*, vol. 3, Bruxelles : Lemmens, 1745, 487 p.

- Mainardi 1993** – VERDE Armando F. et GIACONI Elettra [éd.], *Epistolario di Fra Vincenzo Mainardi da San Gimignano domenicano 1481-1527*, Pistoia : Centro riviste della provincia romana, 1993, 2 t., 841 p. (Memorie domenicane ; N. S. n° 23)
- Mander 2002** – MANDER Karel van [auteur], GERARD-POWELL Véronique [éd.], *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, t. 1, Paris : Les Belles lettres, 2002, 288 p.
- Michelant 1871** – MICHELANT M., « Inventaire des vaiselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc. de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523 », dans *Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire*, 3<sup>e</sup> série, n° 12, 1871, p. 5-78, 83-136
- Murray 1786** – MURRAY Marie-Caroline, *Éloge et mémoire historique et politique sur la vie de Jean de Carondelet, chevalier, Seigneur de Champvans, Solre-sur-Sambre ; chancelier de Bourgogne*, Bruxelles : Antoine d'Ours imprimeur, 1786, 64 p.
- Ordonnances 1893** – LAURENT Ch. [éd.], *Recueil des ordonnances des Pays-Bas*, 2<sup>e</sup> série, 1506-1700, t. 1, *Ordonnances du 7 octobre 1506 au 16 décembre 1519*, Bruxelles : J. Goemaere, 1893, 762 p.
- Ordonnances 1902** – LAMEERE J., *Recueil des ordonnances des Pays-Bas*, 2<sup>e</sup> série, t. 3, Bruxelles : J. Goemaere, 1902, 604 p.
- Pirri 1733** – PIRRI Rocco, *Sicilia sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, Palerme : Petrus Coppula, 1733, vol. 1, 765 p.
- Platter 2006** – PLATTER Thomas [auteur], LE ROY-LADURIE Emmanuel [éd.], *L'Europe de Thomas Platter. France, Angleterre, Pays-Bas, 1599-1600*, Paris : Fayard, 2006, 636 p.
- Précis généalogique 1784** – *Précis généalogique et historique de la maison de Carondelet, connue anciennement sous le nom des barons de Chauldey en Bresse*, s. l., s. d. [1784], 95 p. (exemplaire consulté : ADN, E 63)
- Reusens 1893** – REUSENS Edmond H. J., *Documents relatifs à l'Histoire de l'Université de Louvain (1425-1797). Collèges ou maisons d'études des ordres religieux*, t. 1, *Université en général*, Bruxelles : Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les Provinces, 1999, 1712 p. (n° 149) [1<sup>ère</sup> éd. : Louvain : Université catholique, 1893, 758 p.]
- Reusens et alii 1958 et 1966** – REUSENS Edmond H. J., SCHILLINGS Arnold et WILS Joseph [éd.], *Matricule de l'Université de Louvain*, Bruxelles : Palais des académies, vol. 3 : 31 août 1485-31 août 1527, 1958, 784 p. ; vol. 4 : 1<sup>er</sup> février 1528-février 1569, 1966, 756 p. (Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique)
- Rombouts et Lerijs 1876** – ROMBOUTS Philips F. et LERIJS Theodor van [éd.], *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lukasgilde = Les liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de saint Luc*, La Haye : M. Nijhoff, 1872-1876, 792 p.
- Sagredo 1526** – SAGREDO Diego de, *Medidas del Romano*, Tolède : chez Pierre Acabose, 1526, 38 fol.
- Saint-Genois de Grand-Breucq 1780** – SAINT-GENOIS DE GRAND-BREUCQ François-Joseph de, *Mémoires généalogiques pour servir à l'histoire des familles des Pays-Bas*, Amsterdam, 1780, vol. 1, 416 p.

- Second 2000** – SECOND Jean [auteur] et GUÉPIN Jan Pieter [éd.], *De drie dichtende broers. Grundius, Marius, Secundus in brieven, reisverslagen en gedichten*, 2 vol., Groningen : Styx Publications
- Second 2007** – SECOND Jean [auteur] et GUILLOT Roland [éd.], *Jean Second. Œuvres complètes*, t. V, *Itinera (carnets de voyage), correspondance*, Paris : H. Champion, 2007, 428 p. (Textes de la Renaissance, n° 134)
- Serlio 1537** – SERLIO Sebastiano, *Regole generali di architettura...*, Venise : Francesco Marcolini Da Forlì, 1537, 76 fol.
- Théâtre sacré 1729** – *Le Théâtre sacré du Duché de Brabant*, t. 1, part. 2, La Haye : chez Chrétien van Lom, 1729, 328 p.
- Vandenesse 1874** – VANDENESSE Jean de [auteur], « Journal de voyages de Charles Quint », dans Gachard 1874, p. 53-464
- Vasari 1568** – VASARI Giorgio [auteur] et CHASTEL André [éd.], *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris : Berger-Levrault, 1983-1989, 12 vol.
- Vital 1519** – VITAL Laurent [auteur], « Premier voyage de Charles Quint en Espagne, de 1517 à 1518 », dans GACHARD Louis P. et PIOT Charles [éd.], *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, t. 3, Bruxelles : Hayez, 1881, p. 1-303
- Vitruve 1511** – VITRUVÉ [auteur], GIOCONDO Giovanni fra [éd.], *M. Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut jam legi et intelligi possit*, Venise : chez G. da Tridentino, 1511, 124 fol.
- Voragine 1967** – VORAGINE Jacques de [auteur], SAVON Hervé [éd.], *La Légende dorée*, Paris : Flammarion, 1967, t. 1 : 507 p. ; t. 2 : 508 p.



## BIBLIOGRAPHIE

Dans le texte, les entrées suivies d'une astérisque (\*) font référence aux sources éditées.

- Aber 1979** – ABER Sarajane S., *A study : Gossaert's Carondelet in Kansas City*, [s. l.], 18 p. notes et bibliographie, Paris, Musée du Louvre, SED
- Acker 2011** – ACKER Jan van, « Geestelijke leden van de H. Kruisbroederschap van Veurne vóór 1560 », *Westhoek-Info (Ieper)*, n° 27, 2011, p. 3-46
- Adrian 2006** – ADRIAN Anne, « Anne de Beaujeu et le mécénat féminin en France à l'aube de la Renaissance », dans Brou, un monument européen 2006, p. 19-26
- Aerts, Baelde et Coppens 1995** – AERTS E., BAELE Michael et COPPENS H., *Les institutions du gouvernement central des Pays-Bas habsbourgeois. 1482-1795*, Bruxelles : Archives générales du Royaume, 1995, 2 vol., 980 p.
- Agati 2009** – AGATI Salvatore, *Carlo V e la Sicilia. Tra guerra, rivolte, fede e ragion di Stato*, Catane : Giuseppe Maione Editore, 2009, 325 p.
- Agosti, Farinella et Settis 1987** – AGOSTI Giovanni, FARINELLA Vincenzo et SETTIS Salvatore, « Passione e gusto per l'antico nei pittori del Quattrocento », *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, S. III, vol. XVII, fasc. 4, 1987, p. 1061-1107
- Ainsworth 2002** – AINSWORTH Maryan W., « Was Simon Bening a Panel Painter? », dans CARDON Bert, STOCK Jan van der et VANWIJNSBERGHE Dominique [éd.], « *Als ich can* ». *Liber Amicorum in Memory of professor Dr. Maurits Smeyers*, Paris, Louvain et Dudley : Peeters, 2002, vol. 1, p. 1-25
- Ainsworth 2010** – AINSWORTH Maryan W. [dir.], *L'homme, le mythe et la sensualité : La Renaissance de Jan Gossart. L'œuvre complet*, ouvrage paru dans le cadre de l'exposition *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance* du Metropolitan Museum of Art de New York, du 5 octobre 2010 au 17 janvier 2011 et de la National Gallery de Londres, du 23 février au 30 mai 2011. Bruxelles : Fonds Mercator, 2010, 484 p.
- Ainsworth 2010a** – AINSWORTH Maryan W., « Le peintre Gossart et son milieu artistique », dans Ainsworth 2010, p. 9-29
- Ainsworth 2010b** – AINSWORTH Maryan W., « Observations concernant les méthodes de travail de Gossart », dans Ainsworth 2010, p. 69-87
- Ainsworth 2014** – AINSWORTH Maryan W., *Jan Gossart's Trip to Rome and his Route to Paragone*, La Haye : Netherlands Institute for Art History, 2014, 31 p. (Hofstede de groot lezing, n° 3)
- Ainsworth et Vandivere 2014** – AINSWORTH Maryan W. et VANDIVERE Abbie, « Judith with the Head of Holofernes : Jan Cornelisz Vermeyen's Earliest Signed Painting », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 6/2, été 2014, 18 p.

- Ainsworth 2017** – AINSWORTH Maryan W. [éd.], *Workshop Practice in Early Netherlandish Painting. Case Studies from Van Eyck through Gossart*, Turnhout : Brepols, 2017, 135 p. (Me fecit, n° 10)
- Ajmar-Wollheim 2006** – AJMAR-WOLLHEIM Marta, « Sociability », dans Londres 2006, p. 206-221
- Alexander-Skipnes 2007** – ALEXANDER-SKIPNES Ingrid [éd.], *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy*, Turnhout : Brepols, 2007, 292 p. (Museums at the Crossroads, n° 18)
- Alexandre 1895** – ALEXANDRE P., *Histoire du Conseil privé dans les anciens Pays-Bas*, Bruxelles : F. Hayez, 1895, 720 p.
- Allart 2008** – ALLART Dominique, « Les portraits d'Érard de la Marck, prince-évêque de Liège », dans DE RUYT Claire [dir.], *Lumières, formes et couleurs*, Namur : Presses universitaires de Namur, 2008, p. 27-40 (Histoire, art et archéologie, n° 10)
- Allart et alii 2016** – ALLART Dominique, PIAVAUX Mathieu, BOSSCHE Benoît van den et WILKIN Alexis [dir.], *L'église Saint-Jacques à Liège. Templum pulcherrimum : une histoire, un patrimoine*, Namur : Institut du patrimoine Wallon, 2016, 346 p.
- Allart et Joly 2016** – ALLART Dominique et JOLY Emmanuel, « La question des styles à Saint-Jacques », dans Allart et alii 2016, p. 167-173
- Alsteens 2014** – ALSTEENS Stijn, « The Drawings of Pieter Coecke van Aelst », *Master Drawings*, n° 52/3, 2014, p. 275-362
- Amsterdam 1954** – *Het eerste manierisme in Italië 1500-1540. Catalogus van de tentoonstelling van tekeningen uit het bezit der Musea te Florence, Rome en Venetië*, catalogue de l'exposition du Rijksmuseum d'Amsterdam, du 30 avril au 4 juillet 1954. Amsterdam, 1954, 93 p.
- Amsterdam 1986** – KLOEK Wouter Th., HALSEMA-KUBES Willy et BAARSEN Reiner J. [dir.], *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst, 1525-1580*, catalogue de l'exposition du Rijksmuseum d'Amsterdam, du 13 septembre au 23 novembre 1986. La Haye : Staatsuitgeverij, 1986, 191 p.
- Anderson 1996** – ANDERSON Jaynie, *Giorgione, peintre de la brièveté poétique: catalogue raisonné*, Paris: Lagune, 1996, 390 p.
- Antony 2006** – ANTONY Daniel, *Nicolas Perrenot de Granvelle : premier conseiller de Charles Quint*, Besançon : éditions du Sekoya, 2006, 641 p.
- Anvers 2000** – HEE Robrecht van [éd.], *Ziek of gezond ten tijde van Keizer Karel: Vesalius en de gezondheidszorg in de 16<sup>de</sup> eeuw*, catalogue de l'exposition du Centrum Elzenveld d'Anvers, du 18 novembre 2000 au 4 février 2001. Gand : Academia Press, 2000, 336 p.
- Apers 2016** – APERS Christiane, « Het hof van Palermo aan de Zakbrug », *Handelingen van de koninklijke kring voor oudheidkunde, letteren en kunst van Mechelen*, n° 120, 2016, tiré à part [4 p.]
- Apers 2020** – APERS Christiane, « De bouwgeschiedenis van het Hof van Busleyden. Een valstrik voor geschiedschrijvers », *Handelingen van de koninklijke kring voor oudheidkunde, letteren en kunst van Mechelen*, n° 124, 2020, tiré à part [38 p.]

- Arbaumont 1866** – ARBAUMONT J., « Des anoblissements en Bourgogne », *Revue nobiliaire*, N. S., t. 2, 1866
- Arias Martinez 2011** – ARIAS MARTINEZ Manuel, *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura*, [s. l.] : Diputación de Palencia, 2011, 285 p.
- Ariès 1977** – ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort*, vol. 1, *Le temps des gisants*, Paris : Seuil, 1977, 304 p. (Histoires)
- Assonitis 2003** – ASSONITIS Alessio G. M., *Art and Savonarolism in Florence and Rome*, thèse de doctorat de l'Université de Columbia, 2003, 359 p.
- Assonitis 2011** – ASSONITIS Alessio G. M., « Fra Bartolomeo della Porta : Patronage and Clientelism at San Marco in the Early Cinquecento », *Memorie dominicane*, N. S. 42, 2011, p. 433-447
- Assonitis et alii 2019** – ASSONITIS Alessio, CINELLI Luciano et TAMASSIA Marilena [éd.], *Fra Bartolomeo 1517*, actes du colloque du couvent San Marco de Florence, du 26 au 28 octobre 2017. Florence : Nerbini, 2019, 292 p.
- As-Vijvers 2007** – AS-VIJVERS Anne Margreet W., « Weaving Mary's Chaplet: the Representation of the Rosary in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination », dans RUDY Kathryn M. et BAERT Barbara [éd.], *Weaving, Veiling and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout : Brepols, 2007, p. 41-79 (Medieval Church Studies, n° 12)
- Audin et Vial 1918** – AUDIN Marius et VIAL Eugène, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, Paris : Les éditions provinciales, 1992 [1<sup>ère</sup> éd. : 1918], 521 et 370 p.
- Aurigemma 1983** – AURIGEMMA Maria G., « “Qualis esse debeat domus cardinalis” : il tipo della residenza privata cardinalizia nella cultura antiquaria romana del secondo ‘400 », dans LO BIANCA Anna [dir.], *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, actes du colloque de Rome, du 14 au 17 novembre 1979. Rome : Multigrafica, 1983, p. 53-67
- Aurigemma 1996** – AURIGEMMA Maria G., « Il fiammingo Adriano VI, le arti e la cultura », *Storia dell'arte*, n° 88, 1996, p. 321-333
- Autun et Chalon-sur-Saône 2021** – MAURICE-CHABARD Brigitte, JUGIE Sophie et PAVIOT Jacques [dir.], *Miroir du prince, 1425-1510. La commande artistique des hauts fonctionnaires à la cour de Bourgogne*, catalogue de l'exposition du musée Rolin d'Autun et du musée Vivant-Denon à Chalon-sur-Saône, du 5 juin au 19 septembre 2021. Gand : Snoeck, 2021, 287 p.
- Babelon 1927** – BABELON Jean, *La médaille et les médailleurs*, Paris : Payot, 1927, 234 p. (L'art et le goût)
- Baelde 1965a** – BAELE Michel, « De kerkelijke subsidies in de Nederlanden onder Karel V (1532-1555) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1965, n° 43/4, p. 1243-1271
- Baelde 1965b** – BAELE Michel, *De collaterale raden onder Karel V en Filips II (1531-1578). Bijdrage tot de geschiedenis van de centrale instellingen in de zestiende eeuw*, Bruxelles : Paleis der Academiën, 1965, 353 p. (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, n° 27)

- Baelde 1967** – BAELE Michel, « Edellieden en juristen in het centrale bestuur de zestiende-eeuwse Nederlanden (1531-1578) », *Tijdschrift voor Geschiedenis*, n° 80, 1967, p. 39-51
- Baelde 1968** – BAELE Michel, « Les conseils collatéraux des anciens Pays-Bas. Résultats et problèmes (1531-1794) », *Revue du Nord*, n° 1, 1968, p. 203-212
- Bagley-Young 2008** – BAGLEY-YOUNG Abigail, « Jan Cornelisz Vermeyen's "Cardinal Erard de la Marck" and "Holy family": a Diptych Reunited », *The Burlington Magazine*, n° 150, 2008, p. 76-82
- Baldass 1930** – BALDASS Ludwig, « Drei Jahrhunderte flämische Malerei », *Pantheon*, n° 5, mars 1930, p. 130-136
- Baldass 1944** – BALDASS Ludwig, « Die Entwicklung des Bernart van Orley », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. S. XIII, 1944, p. 141-191
- Bangs 1985** – BANGS J. D., « Netherlandish Renaissance Choir Screens », dans *Rencontres de Fribourg*, Bruxelles : Centre européen d'études bourguignonnes, 1985, p. 119-129
- Banz 2000** – BANZ Claudia, *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559-1621) und Isabella (1566-1633)*, Berlin : Mann, 2000, 220 p. (Berliner Schriften zur Kunst, n° 12)
- Barbiche et Chatenet 1993** – BARBICHE Bernard et CHATENET Monique [dir.], *L'édition des textes anciens : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1993 [1<sup>ère</sup> éd. : 1990], 117 p. (Documents et méthodes, n° 1)
- Barbieri 2008a** – BARBIERI Costanza, « Sebastiano a Roma e il ritratto "Virtuoso" : prolegomeni allo studio dei ritratti del pittore veneziano alla corte pontificia », dans PROCACCILOLO Paolo [dir.], *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo : in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, actes du colloque d'Arezzo, 21 octobre 2006. Rome : Salerno editrice, 2008, p. 183-205
- Barbieri 2008b** – BARBIERI Costanza, « I ritratti di Sebastiano a paragone : pitture scolpite, elogi per immagini », dans Rome et Berlin 2008, p. 53-58
- Barbieri 2012** – BARBIERI Costanza, *Sebastiano del Piombo, i ritratti. Committenti, artisti e letterati nella Roma del Cinquecento*, San Gabriele Isola del Gran Sasso : éditions Stauros, 2012, 174 p.
- Bardati 2013** – BARDATI Flaminia, « Flamboyant e première Renaissance. Due modernità a confronto », dans ISRAËLS Machtelt et WALDMAN Louis A. [éd.], *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, t. 1, *Art History*, Florence : Villa I Tatti, 2013, p. 514-519
- Bardati 2015a** – BARDATI Flaminia, *Hommes du roi et princes de l'Église romaine : les cardinaux français et l'art italien (1495-1560)*, Rome : École française de Rome, 2015, 447 p. (Collection de l'École française de Rome, n° 506)
- Bardati 2015b** – BARDATI Flaminia, « Reflets et citations de la culture romaine dans les commandes d'architecture des cardinaux français (1530-1560) », *Seizième siècle*, n° 11, 2015, p. 175-196
- Bardati et Mozzati 2011** – BARDATI Flaminia et MOZZATI Tommaso, « Des collines florentines à Tours : Antoine Juste et sa famille », dans Leproux *et alii* 2011, p. 166-181



- Bartalini 1992** – BARTALINI Roberto, « Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina », *Prospettiva*, n° 67, juillet 1992, p. 17-38
- Bartalini 1993** – BARTALINI Roberto, « Su Simone Mosca, Jean Mone e la tomba di Ferry Carondelet », *Prospettiva*, n° 71, juillet 1993, p. 53-58
- Bartalini 1996** – BARTALINI Roberto, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Rome : Donzelli editore, 1996, 165 p.
- Barthelet 1853** – BARTHELET M., *Histoire de l'abbaye de Montbenoît, du val du Saugeois, et des anciennes seigneuries d'Arçon et de Liévremont, suivie d'un coup d'œil sur le patois du saugeois*, Besançon : J. Jacquin imprimeur-libraire, 1853, 214 p.
- Bartier 1955** – BARTIER John, *Légistes et gens de finances au XV<sup>e</sup> siècle. Les conseillers des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Bruxelles : Palais des académies, 1955, 451 p. (Académie Royale de Belgique. Classe des lettres et des sciences morales et politiques ; 2<sup>e</sup> série, t. L/2)
- Bartsch 2019** – BARTSCH Tatjana, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, Munich : Hirmer, 2019, 620 p. (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana)
- Bass 2016** – BASS Marisa A., *Jan Gossart and the Invention of Netherlandish Antiquity*, Princeton : Princeton University Press, 2016, 211 p.
- Bass 2017** – BASS Marisa A., « The Transi Tomb and the “Genius” of Sixteenth-Century Netherlandish Funerary Sculpture », dans Kavalier, Scholten et Woodall 2017, p. 161-187
- Baudoin 1996** – BAUDOIN Jacques, *La sculpture flamboyante en Bourgogne et Franche-Comté*, Paris : Créer, 1996, 384 p. (La sculpture flamboyante, n° 4)
- Bayonne 1875-1876** – BAYONNE El. Ceslas, « Comment j'ai retrouvé le *Saint Sébastien* de Fra Bartolommeo », *Année dominicaine*, t. 14, décembre 1875 ; t. 15, 1876, p. 25-35
- Bayonne 1876** – BAYONNE El. Ceslas, « La Vierge de Ferry Carondelet », *Année dominicaine*, t. 15, 1876, p. 326-338, 372-382
- Beaune 2000** – DELVA An [éd.], *Bruges à Beaune. Marie, l'héritage de Bourgogne*, ouvrage paru dans le cadre de l'exposition des Hospices civils de Beaune, du 18 novembre 2000 au 28 février 2001. Paris : Somogy, 2000, 227 p.
- Beauséjour 1869** – BEAUSÉJOUR Abbé de, « La Vierge de Carondelet dans la cathédrale de Besançon », *Annales Franc-comtoises*, n° 12, 1869, p. 44-55, 132-142
- Beauséjour 1891** – BEAUSÉJOUR Abbé de, *Le monastère de Luxeuil. L'église abbatiale : étude historique et archéologique*, Besançon : P. Jacquin, 1891, 104 p.
- Beelaerts van Blokland 1981** – BEELAERTS VAN BLOKLAND Jonkheer, « Les alliances de la France avec le duché de Gueldre contre la Bourgogne », dans *Publication du Centre européen d'études burgondo-médianes*, actes des rencontres de Dijon, du 19 au 20 septembre 1980. Bâle : Centre européen d'études burgondo-médianes, 1981, p. 71-77 (Publication du centre européen d'études bourguignonnes, n° 21)
- Belgische Kunstdenkmäler 1923** – CLEMEN Paul [dir.], *Die belgische Kunstdenkmäler*, vol. 2, *Vom Anfang des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Munich : F. Bruckmann, 1923, 327 p.

- Belkin 2010** – BELKIN Kristin L., *Rubens: Copies and Adaptation from Renaissance and Later Artists. German and Netherlandish Artists*, Turnhout : Brepols, 2 vol., 2010, 680 p. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, n° 26/1)
- Bellosi 1989** – BELLOSI Luciano, « La Rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento », dans *idem* et CIAMMITTI Luisa [éd.], *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, actes du colloque de Bologne, du 26 au 27 mai 1987. Bologne : Nuova Alfa, 1989, p. 3-23
- Belting 1994** – BELTING Hans, *Miroir du monde. L'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris : Hazan, 2014 [1<sup>ère</sup> éd. allemande : 1994], 255 p.
- Belting 1998** – BELTING Hans, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris : Cerf, 1998, 790 p. (Histoire)
- Belting 2002** – BELTING Hans, « Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit », dans *idem*, KAMPER Dietmar et SCHULZ Martin [éd.], *Quel corps ? Eine Frage der Repräsentation*, actes des colloques de Potsdam, en novembre 2000 et de Karlsruhe en février 2001. Munich : Fink, 2002, 510 p.
- Benesch 1929** – BENESCH Otto, « Jan Vermeyen als Bildnismaler », *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, N. S. 4, 1929, p. 204-215
- Bénévent 2006** – BÉNÉVENT Christine, « La correspondance d'Érasme : fonctionnement, fonctions et fictions d'un réseau épistolaire », dans BEAUREPAIRE Pierre-Yves, HÄSELER Jens et MCKENNA Antony [dir.], *Les réseaux de correspondance en Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) : matérialité et représentations*, actes du colloque de l'ENS de Lyon, du 16 au 18 janvier 2003. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 17-32
- Bentivoglio 2017** – BENTIVOGLIO Enzo, « Raffaele Riario tra i pontificati di Sisto IV e Leone X. Ascesa, apogeo e tramonto », dans PEZZUTO Luca [dir.], *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo. Cultura antiquaria e cantieri decorativi*, actes du colloque de Rome, du 2 février 2016. *Horti Hesperidum*, 2017/1, p. 35-53
- Berenson 1932** – BERENSON Bernhard, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford : Clarendon Press, 1932, 723 p.
- Berenson 1936** – BERENSON Bernhard, *Pittore italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milan : Ulrico Hoepli, 1936, 608 p.
- Berenson 1938** – BERENSON Bernhard, *The Drawings of the Florentine Painters. Amplified Edition*, Chicago : The University of Chicago Press, 1938 [1<sup>ère</sup> éd. : 1903], 3 vol.
- Berenson 1961** – BERENSON Bernard, *I disegni dei pittori fiorentini*, Milan : Electa editrice, 1961, 3 vol.
- Berg 1987** – BERG Bianca van den, « Kerkelijke bouwprojecten van de bouwmeesters uit de Keldermans-familie », dans Janse *et alii* 1987, p. 61-85
- Bergen-Pantens 1973** – BERGEN-PANTENS Christiane van den, « Le "Triptyque Micault" de J. C. Vermeyen. Étude historique », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n° 22, 1973, p. 33-55

- Berghmans 2017** – BERGHMANS Piet, *Digitale reconstructie van het Hof van Busleyden te Mechelen*, mémoire de master de la KU Leuven, sous la direction de Krista DE JONGE, 2017, 241 p.
- Bergmans 2016** – BERGMANS Anna, « Les peintures des voûtes », dans Allart *et alii* 2016, p. 206-215
- Berlin 1978** – BRANDIS Tilo et Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz [éd.], *Kostbare Handschriften und Drucke. Ausstellung zur Eröffnung des Neubaus in Berlin*, catalogue de l'exposition de la Staatsbibliothek de Berlin, du 15 décembre 1978 au 9 juin 1979. Wiesbaden : Doktor L. Reichert, 1978, 208 p. (Ausstellungskataloge, n° 9)
- Berlin et New York 2011** – KEITH Christiansen et WEPPELMANN Stefan [éd.], *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogue de l'exposition du Bode-Museum de Berlin, du 25 août au 21 novembre 2011 et du Metropolitan Museum of Art de New York, du 21 décembre 2011 au 18 mars 2012. New York : Metropolitan Museum of Art, 2011, 420 p.
- Bernardini 1908** – BERNARDINI Giorgio, *Sebastiano del Piombo*, Bergame : Istituto italiano d'arti grafiche, 1908, 142 p. (Serie Pittori, scultori, architetti, n° 5)
- Besançon 2017** – REIBEL Laurence et MUCCIARELLI-RÉGNIER Lisa [dir.], *Antoine de Granvelle. L'Éminence pourpre. Images d'un homme de pouvoir de la Renaissance*, catalogue de l'exposition du Musée du Temps de Besançon, du 18 novembre 2017 au 18 mars 2018. Milan : Silvana Editoriale, 2017, 245 p.
- Bietenholz et Deutscher 1985-1987** – BIETENHOLZ Peter G. et DEUTSCHER Thomas B. [éd.], *Contemporaries of Erasmus*, Toronto : University of Toronto Press, 1985, t. 1: A-E, 1985, 462 p. ; t. 2 : F-M, 1986, 490 p. ; t. 3 : N-Z, 1987, 500 p.
- Bilbao, Valence et Saragosse 2009** – MORTE GARCÍA Carmen [éd.], *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, catalogue de l'exposition du Museo de Bellas Artes de Bilbao, du 15 juin au 20 septembre 2009, du Museo de Bellas Artes de Valence, du 22 octobre 2009 au 10 janvier 2010 et du Musée de Saragosse, de février à avril 2010. Saragosse : Gobierno de Aragón et Museo de Zaragoza, 2010, 332 p.
- Binski 1996** – BINSKI Paul, *Medieval Death: Ritual and Representation*, Londres : British Museum Press, 1996, 224 p.
- Biow 2002** – BIEW Douglas, *Doctors, Ambassadors, Secretaries. Humanism and Professions in Renaissance Italy*, Chicago et Londres : University of Chicago Press, 2002, 224 p.
- Blanchet 1956** – BLANCHET Adrien, « Les cénotaphes de la famille de Jean de Carondelet », *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1953, Paris : imprimerie nationale, 1956, p. 309-314
- Bled 1898** – BLED abbé O., « Les évêques de Saint-Omer depuis la chute de Théroutane. 1553-1619 », *Mémoire de la société des antiquaires de la Morinie*, t. 26, 1898, p. 1-432
- Bleyerveld 2005** – BLEYERVELD Yvonne, « Powerful Women, Foolish Men. The Popularity of the "Power of the Women" Topos in Art », dans Malines 2005, p. 167-175
- Block 2003** – BLOCK Elaine C., *Corpus of Medieval Miscellanies in France: XIII-XVI Century*, Turnhout : Brepols, 2003, 444 p.
- Blockmans 1999** – BLOCKMANS Wim, « The Feeling of Being Oneself », dans Blockmans et Janse 1999, p. 1-16

- Blockmans et Janse 1999** – BLOCKMANS Wim et JANSE Antheun [éd.], *Showing Status: Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, Turnhout : Brepols, 1999, 502 p. (Medieval Texts and Cultures of Northern Europe, n° 2)
- Böckem 2016** – BÖCKEM Beate, *Jacopo de' Barbari. Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Cologne, Weimar, Vienne : Böhlau, 2016, 515 p. (Studien zur Kunst, n° 32)
- Bodar 2009** – BODAR Antoine, « Adriaan VI in beeltenis », dans VERWEIJ Michiel [éd.], *De paus uit de Lage Landen Adrianus VI 1459-1523. Catalogus bij de tentoonstelling ter gelegenheid van het 550<sup>ste</sup> geboortjaar van Adriaan van Utrecht*, ouvrage paru dans le cadre de l'exposition éponyme tenue à la Maurits Sabbebibliotheek de Louvain, du 23 janvier au 20 février 2010. Louvain : Leuven University Press, 2009, p. 59-67 (Supplementa Humanistica Lovaniensia, n° 27)
- Bodart 1996** – BODART Didier, « Da Jan van Eyck a Pieter Bruegel. Il ritratto nei Paesi Bassi », dans FOSSI Gloria [dir.], *Il ritratto. Gli artisti, i modelli, la memoria*, Florence : Giunti, 1996, p. 29-59
- Bodart 2011** – BODART Diane H., *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris : CTHS et INHA, 2011, 558 p. (L'art et l'essai)
- Bodmer 1929** – BODMER Heinrich, « Opere giovanili e tarde di Mariotto Albertinelli », *Dedalo*, IX, 1929, p. 598-620
- Boehm 1873** – BOEHM Willy, *Hat Kaiser Maximilian I. im Jahre 1511 Papst werden wollen ? Eine kritische Untersuchung*, Berlin : Calvary, 1873, 17 p.
- Boespflug et Bayle 2012** – BOESPFLUG François et BAYLE Françoise, *Sainte Anne : histoire et représentations*, Paris : Louvre éditions, 127 p.
- Boffy 2018** – BOFFY Nicolas, « Gothique de la Renaissance et première Renaissance en Franche-Comté. La personnalité singulière de Ferry Carondelet (1473-1528) », dans Marchandise et Docquier 2018, p. 349-366
- Boffy, à paraître** – BOFFY Nicolas, « Voies de la Renaissance en Franche-Comté. Les stalles de Saint-Étienne de Besançon (1545-1549) », dans *Autour de la figure d'Hugues Sambin, menuisier-architecte du XVI<sup>e</sup> siècle*, colloque international de l'Université de Franche-Comté à Besançon, du 3 au 5 septembre 2015. Actes à paraître
- Bogaert 1980** – BOGAERT P.-M., « La première Bible française de Louvain (1550) », *Revue théologique de Louvain*, n° 11/3, 1980, p. 275-309
- Bolaños 2009** – BOLAÑOS María [éd.], *Museo nacional colegio de San Gregorio. Colección*, Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2009, 369 p.
- Bologne 2018** – SCALINI Mario et ROSSONI Elena [éd.], *Il genio di Francesco Francia. Un orafista pittore nella Bologna del Rinascimento*, catalogue de l'exposition de la Pinacothèque nationale de Bologne, du 24 mars au 24 juin 2018. Venise : Marsilio, 2018, 158 p.
- Bonn 1988** – ACHTEN Gerard, *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter: Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck*, catalogue de l'exposition du Wissenschaftszentrum de Bonn-Bad Godesberg, du 11 février au 10 avril 1988. Berlin : Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, 1987 [2<sup>e</sup> éd., 1<sup>ère</sup> éd. : Wiesbaden : Reichert, 1987], 154 p.

- Bonn 1998** – KRUSE Petra [éd.], *Hochrenaissance im Vatikan, 1503-1534*, catalogue de l'exposition de la Bundeskunsthalle de Bonn, du 11 décembre 1998 au 11 avril 1999. Ostfildern-Ruit : Hatje, 1998, 607 p.
- Bonn, Gotha et Nuremberg 1995** – STEGUWEIT Wolfgang, *Europäische Medaillenkunst von der Renaissance bis zur Gegenwart*, catalogue de l'exposition du Wissenschaftszentrum de Bonn, du 28 septembre 1995 au 14 janvier 1996, du Schlossmuseum de Gotha, du 24 février au 5 mai 1996 et au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, du 24 juin au 31 août 1996. Berlin : Mann, 1995, 203 p.
- Boone 2015** – BOONE Marc, « Construire la mémoire d'outre-tombe : les comtes de Flandre, leurs successeurs bourguignons et leurs proches sous les dalles funéraires », dans Crouzet-Pavan et Maire Vigueur 2015, p. 61-87
- Boorsch 1982** – BOORSCH Suzanne [éd.], *The Illustrated Bartsch*, vol. 29, *Italian Masters of the sixteenth Century*, New York : Abaris Books, 1982, 377 p.
- Borchert 2015** – BORCHERT Till-Holger, « Het portret in de Nederlanden. Voorgeschiedenis en ontstaan van een renaissancegenre », dans Bruxelles 2015, p. 25-31
- Borgo 1971** – BORGIO Ludovico, « The Problem of the Ferry Carondelet Altarpiece », *The Burlington magazine*, n° 113, 1971, p. 362-371
- Borgo 1976** – BORGIO Ludovico, *The Works of Mariotto Albertinelli*, New York et Londres : Garland Publishing, 1976, 585 p.
- Bossche 2016** – BOSSCHE Benoît van den, « L'église du XVI<sup>e</sup> siècle : décor sculpté et mobilier », dans Allart *et alii* 2016, p. 175-189
- Bosshère 1909** – BOSSCHÈRE Jean de, *La sculpture anversoise au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles : Librairie nationale d'art et d'histoire et G. van Oest et cie, 1909, 193 p. (Grands artistes des Pays-Bas)
- Boucher 2001** – BOUCHER Bruce, « Italian Renaissance Terracotta. Artistic Revival or Technological Innovation ? », dans *Idem* [éd.], *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, catalogue de l'exposition du Museum of Fine Arts de Houston, du 18 novembre 2001 au 3 février 2002 et du Victoria and Albert Museum de Londres, du 14 mars au 7 juillet 2002. New Haven : Yale University Press, 2001, p. 1-31
- Bourdieu 1998** – BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1998 [1<sup>ère</sup> éd. : 1992], 567 p. (Points, n° 370)
- Bourdin 1908** – BOURDIN E., *L'œuvre de Jacques Prévost, peintre, sculpteur et graveur franc-comtois au XVI<sup>e</sup> siècle*, Besançon : Imprimerie Dodivers, 1908, 90 p.
- Bousmanne et Hoorebeeck 2000** – BOUSMANNE Bernard et HOOREBEECK Céline van [éd.], *La librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, vol. 1, *Textes liturgiques, ascétiques, théologiques, philosophiques et moraux*, Turnhout : Brepols, 2000, 369 p. (La librairie des ducs de Bourgogne)
- Boussey 1897** – BOUSSEY Armand, « Érasme à Besançon », dans *Procès-verbaux et mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon*, Besançon : Imprimerie Paul Jacquin, 1897, p. 48-63
- Bouwen 1984** – Rijksdienst voor Monumenten- en Landschapszorg, *Bouwen door de eeuwen heen: inventaris van het cultuurbezit in België: architectuur*, vol. 9, *Stad Mechelen, Binnenstad*, Gand : Snoeck-Ducaju, 1984, 662 p.

- Brassinne 1946** – BRASSINNE Joseph, « Le tombeau d'Érard de la Marck, évêque et prince de Liège », *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, vol. 17, 1946, p. 85-118
- Breckpot 1985** – BRECKPOT Marcel, « Het hof van Cortenbach te Mechelen. Een vergeten bouwwerk van Rombout Keldermans? », *Handelingen van de koninklijke kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, vol. 88, 1985, p. 159-221
- Bredekamp 1998** – BREDEKAMP Horst, « Grabmäler der Renaissancepäpste. Die Kunst der Nachwelt », dans Bonn 1998, p. 259-267
- Brine 2015** – BRINE Douglas, *Pious Memories. The Waal-Mounted Memorial in the Burgundian Netherlands*, Leyde : Brill, 2015, 322 p. (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, n° 13)
- Brinkmann 1987** – BRINKMANN Bodo, « Neues vom Meister der Lübecker Bibel », *Jahrbuch der Berliner Museen*, n° 29/30, 1987/1988, p. 123-161
- Brinkmann 1992** – BRINKMANN Bodo, « Fitzwilliam 1058-1975 and the "Capriccio" in Flemish Book Illumination », *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, vol. 10, n° 2, p. 203-239
- Brinkmann 2012** – BRINKMANN Bodo, *De Gros-Carondelet-Stundenbuch, Sonderkatalog, 391, Auktion, Montag 21. Mai 2011, Ketterer Kunst, Hamburg*, Hambourg : Ketterer Kunst, 2012, n. p. [54 p.]
- Brom 1941** – BROM Gerard, « Vernieuwing van onze schilderkunst in de vroege Renaissance », *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, VII, 1941, p. 7-36
- Brou, un monument européen 2006** – Collectif, *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque du Monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse, du 13 au 14 octobre 2006. Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments nationaux, 2006, 204 p. (Idées et débats)
- Bruchet 1927** – BRUCHET Max, *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*, Lille : Imprimerie L. Danel, 1927, 501 p.
- Bruges 1902** – HULIN DE LOO Georges, *Exposition de tableaux flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle. Catalogue critique*, catalogue (non officiel) de l'exposition de Bruges, du 15 juin au 15 septembre 1902. Gand : A. Siffer, 1902, 123 p.
- Bruges 1987** – DELMARCEL Guy et DUVERGER Erik, *Brugge en de tapijtkunst*, catalogue de l'exposition du Gruuthusemuseum et du Memlingsmuseum de Bruges, du 8 juillet au 18 octobre 1987. Moeskroen : Ets. Louis de Poortere, 1987, 559 p.
- Bruges 1998** – MARTENS Maximiliaan P. J. [dir.], *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, catalogue d'exposition du Memlingmuseum-Oud-Sint-Janshospitaal de Bruges, du 15 août au 6 décembre 1998. Bruges : Stichting Kunstboek et Paris : Ludion-Flammarion, 1998, 319 p.
- Bruges 2010** – BORCHERT Till-Holger [éd.], *De Van Eyck à Dürer : les primitifs flamands et l'Europe centrale*, catalogue de l'exposition du Groeningemuseum de Bruges, du 29 octobre 2010 au 30 janvier 2011. Paris : Hazan, 2010, 552 p.
- Brune 1912** – BRUNE Paul, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la Franche-Comté*, Paris : Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1912, 337 p. (Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France par provinces, n° 1)

- Brunet 2002a** – BRUNET Pascal, « L'ancien jubé de la cathédrale Saint-Jean », dans Renaissance du vieux Besançon 2002, p. 70-71
- Brunet 2002b** – BRUNET Pascal, « Les stalles de la cathédrale Saint-Étienne », dans Renaissance du vieux Besançon 2002, p. 72
- Brunet 2006a** – BRUNET Pascal, « La cathédrale à la Renaissance. Jubé et chapelles », dans Renaissance du vieux Besançon 2006, p. 42-47
- Brunet 2006c** – BRUNET Pascal, « Une cathédrale “à la grecque” », dans Renaissance du vieux Besançon 2006, p. 73-74
- Brunet 2006b** – BRUNET Pascal, « Le décor de l'abside du Saint-Suaire », dans Renaissance du vieux Besançon 2006, p. 61-71
- Brunet et Toscano 1996** – BRUNET Jacqueline et TOSCANO Gennaro [dir.], *Les Granvelle et l'Italie au XVI<sup>e</sup> siècle. Le mécénat d'une famille*, actes du colloque de l'Université de Franche-Comté à Besançon, du 2 au 4 octobre 1992. Besançon : Cêtre, 1996, 251 p.
- Bruschi 1992** – « L'antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento », dans Guillaume 1992a, p. 11-57
- Bruxelles 1963** – *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition du Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles, du 27 septembre au 24 novembre 1963. Bruxelles : Musées royaux des Beaux-Arts, 1963, 246 p.
- Bruxelles 2002** – LECOCQ Isabelle, *Les vitraux des anciens Pays-Bas. L'apport du fonds Goethals de la Bibliothèque royale de Belgique*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque royale de Belgique, du 2 au 15 septembre 2002. Bruxelles : Bibliothèque royale de Belgique, Corpus vitrearum, Institut royal du Patrimoine artistique, 2002, 130 p.
- Bruxelles 2015** – BORCHERT Till-Holger et JONCKHEERE Koenraad [dir.], *Renaissance-portretten uit de Lage Landen*, catalogue de l'exposition du Palais des Beaux-Arts (BOZAR) de Bruxelles, du 6 février au 17 mai 2015. Bruxelles : Hannibal, 2015, 202 p.
- Bruxelles 2019** – BÜCKEN Véronique et DE MEÛTER Ingrid [dir.], *Bernard van Orley*, catalogue de l'exposition du Palais des Beaux-Arts (BOZAR) de Bruxelles, du 20 février au 26 mai 2019. Bruxelles : BOZAR BOOKS et Mardaga, 2019, 320 p.
- Bruxelles et Paris 2011** – BOUSMANNE Bernard et DELCOURT Thierry [éd.], *Miniatures flamandes, 1404-1482*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles, du 30 septembre au 31 décembre 2011 et de la Bibliothèque nationale de France à Paris, du 6 mars au 10 juin 2012. Paris et Bruxelles : Bibliothèque nationale de France et Bibliothèque royale de Belgique, 2011, 463 p.
- Bruyn 1955** – BRUYN Josua, « Enige gegevens over de chronologie van het werk van Jan Scorel », *Oud Holland*, n° 70/4, 1955, p. 194-207
- Bruyn 1984** – BRUYN Josua, « Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1530 voor oudere en jongere tijdgenoten », *Oud Holland*, n° 98/1, 1984, p. 1-12
- Bruyn 1988** – BRUYN Josua, « Old and new elements in 16<sup>th</sup>-century imagery », *Oud Holland*, n° 102, 1988, p. 90-113
- Bücken 2019a** – BÜCKEN Véronique, « Bernard van Orley. L'artiste et son milieu artistique à Bruxelles », dans Bruxelles 2019, p. 29-38

- Bücken 2019b** – BÜCKEN Véronique, « Odrachten van vooraanstaande families », dans Bruxelles 2019, p. 222-223
- Bugini 2019** – BUGINI Elena [dir.], *Sacellum mirabile : nouvelles études sur la chapelle de Claude d'Urfé*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2019, 321 p. (Art et société)
- Bully 2006** – BULLY Aurélie, *Entre réforme et mutations. La vie spirituelle et matérielle de l'abbaye de Saint-Oyend-de-Joux (Saint-Claude) de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre GRESSER et Nicole BERIOU, soutenue à Besançon en 2006, 2 vol., 844 p.
- Burger 1925** – BURGER Willy, *Die Malerei in den Niederlanden von 1400-1550*, Munich : Alte Meister Günther Koch & Co., 1925, t. 1 : 167 p. ; t. 2 : 289 p.
- Burk 2005** – BURK Jens L., « Conrad Meit, Court Sculptor to Margaret of Austria », dans Malines 2005, p. 277-284
- Burk 2006** – BURK Jens L., « Conrat Meit – Bildhauer der Renaissance, “desgleichen ich kein gesehen...” », dans Munich 2006, p. 15-65
- Burk 2007** – BURK Jens L., « “A l'antique” à Nantes et “à la moderne” à Brou : styles architecturaux et conception de la statuaire funéraire au moment du passage du gothique tardif à la Renaissance », dans WILSON-CHEVALIER Kathleen [éd.], *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 225-250 (L'école du genre : nouvelles recherches, n° 2)
- Burke 1991** – BURKE Peter, *La Renaissance en Italie. Art, culture, société*, Paris : Hazan, 1991 [1<sup>ère</sup> éd. anglaise : Cambridge : Polity Press, 1987], 347 p.
- Busscher 1866** – BUSSCHER Edmond de, *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Gand : E. de Busscher et fils, 1866, 366 p.
- Buylaert 2019** – BUYLAERT Frederik, « From Periphery to Centre and Back again: Elite Transformations in Mechelen (Fourteenth to Sixteenth Centuries) », *Urban History*, n° 22/1, 2019, 22 p.
- Buylaert et alii 2011** – BUYLAERT Frederick, DE CLERCQ Wim et DUMOLYN Jan, « Sumptuary Legislation, Material Culture and the Semiotics of “vivre noblement” in the County of Flanders (14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> Centuries) », *Social History*, n° 36/4, 2011, p. 393-417
- Buylaert et Dumolyn 2007** – BUYLAERT Frederick et DUMOLYN Jan, « Conclusion : l'importance sociale, politique et culturelle de la haute noblesse dans les Pays-Bas bourguignons et habsbourgeois (1475-1525) : un état de la question », dans Haemers et alii, p. 279-294
- Buyle et alii 1997** – BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTHER Jan et GENICOT Luc-François, *L'architecture gothique en Belgique*, Bruxelles : Racine, 1997, 240 p. (Architecture en Belgique)
- Buyten 2007** – BUYTEN Léon van [éd.], *Quinten Metsys en Leuven*, Louvain : Vrienden van de Leuvense Stedelijke Musea, 2007, 168 p. (Arca Lovaniensis, n° 33)
- Byrne 1979** – BYRNE Janet S., « Patterns by Master f », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 14, 1979, p. 103-138
- Calberg 1954** – CALBERG Marguerite, « Les broderies historiées de l'abbaye d'Averbode », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n° 23, 1954, p. 133-196



- Campbell 1991** – CAMPBELL Lorne, *Portraits de la Renaissance*, Paris : Hazan, 1991 [1<sup>ère</sup> éd. anglaise : Yale University Press, 1990], 289 p.
- Campbell 2006** – CAMPBELL Lorne, « Diptychs with Portraits », dans Hand et Spronk 2006, p. 32-45
- Campbell 2008** – CAMPBELL Lorne, « The Making of Portraits », dans Madrid et Londres 2008, p. 32-45
- Campbell 2014** – CAMPBELL Lorne, *The sixteenth Century Netherlandish Paintings, with French Paintings Before 1600*, 2 vol., Londres : National Gallery, 2014, 853 p.
- Canton de Gy 1986** – Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, *Canton de Gy, Haute-Saône*, Besançon : ASMVP, 1986, 48 p.
- Capenberghs 2005** – CAPENBERGHS Joris, « Margaret of Austria, the *Hof van Savoyen* and the New World », dans Malines 2005, p. 297-309
- Carbonell i Buades 2000** – CARBONELL I BUADES Marià, « Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona », *Locvs amœnvs*, n° 5, 2000-2001, p. 117-147
- Caron 1987** – CARON Marie-Thérèse, *La noblesse dans le duché de Bourgogne, 1315-1477*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1987, 586 p. (Économies et sociétés, n° 7)
- Caron 1990** – CARON Marie-Thérèse, « Les justices seigneuriales en Bourgogne », dans CAUCHIES Jean-Marie [dir.], *La justice dans les États bourguignons et les régions voisines aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. Institutions, procédures, mentalités*, actes des rencontres de Luxembourg, du 28 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1989. Neuchâtel : Centre européen d'études bourguignonnes, 1990, p. 27-36 (Publication du centre européen d'études bourguignonnes, n° 30)
- Cassagnes-Brouquet 2007** – CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Louis XI ou le mécénat bien tempéré*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, 270 p. (Art et société)
- Castan 1874** – CASTAN Auguste, « La Vierge des Carondelet », dans *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, Besançon : Imprimerie Dodivers, 1874, p. 129-156
- Castan 1889** – CASTAN Auguste, « La physionomie primitive du retable de Fra Bartolomeo à la cathédrale de Besançon », dans *Mémoire de la Société d'émulation du Doubs*, 6<sup>e</sup> série, vol. 3, Besançon : Imprimerie Dodivers, 1889, p. 293-325
- Castan 1905** – CASTAN Auguste, « Granvelle et le petit empereur de Besançon (1518-1538), un épisode de la vie municipale et religieuse au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, t. IX, 1905, p. 97-176
- Castele 1866** – CASTEELE Désiré van de, « Documents divers de la société S. Luc, à Bruges », dans *Annales de la Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des Antiquités de la Flandre*, 3<sup>e</sup> série, t. 1/1-2, 1866, p. 1-430
- Cauchies 1998** – CAUCHIES Jean-Marie [éd.], *Hommes d'église et pouvoirs à l'époque bourguignonne (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, actes des rencontres de Dijon-Dole, du 25 au 28 septembre 1997. Neuchâtel : Centre européen d'études bourguignonnes, 1998, 301 p. (Publication du centre européen d'études bourguignonnes, n° 38)
- Cauchies 2001** – CAUCHIES Jean-Marie [éd.], *Les élites nobiliaires dans les Pays-Bas au seuil des temps modernes. Mobilité sociale et service du pouvoir*, Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 2001, 317 p. (Centre de recherches en histoire du droit et des institutions, n° 16)

- Cauchies 2001b** – CAUCHIES Jean-Marie, « “Grands” nobles, “petits” nobles, non-nobles dans les conseils de Maximilien d’Autriche et Philippe le Beau pour les Pays-Bas », dans *Cauchies 2001*, p. 49-62
- Cauchies 2003** – CAUCHIES Jean-Marie, *Philippe le Beau. Le dernier duc de Bourgogne*, Turnhout : Brepols, 2003, 292 p. (Burgundica, n° 6)
- Cauchies 2012** – CAUCHIES Jean-Marie, « “Croit conseil” et ses “ministres”. Les conseillers de Philippe le Beau (1494-1506) », dans *Michon 2012*, p. 47-66
- Cauchies et Simon 2017** – CAUCHIES Jean-Marie et SIMON Nicolas, « *Par bon avis et délibération de conseil. Écoute et décision politique chez les princes bourguignons et habsbourgeois dans les Pays-Bas (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)* », dans *Marchandise et Docquier 2017*, p. 199-214
- Cauwenberghs 1889** – CAUWENBERGHS Clément van, « La corporation des Quatre Couronnés d’Anvers ou les architectes anversoises du Moyen Âge (1324-1542) », *Bulletin de l’Académie d’archéologie de Belgique*, vol. 21, 1889, p. 565-613
- Cavalca 2015** – CAVALCA Cecilia, « La pala d’altare », dans VILLATA Edoardo [éd.], *L’arte rinascimentale nel contesto*, Milan : Jaca Book, 2015, p. 305-324 (Arte)
- Caviness 1996** – CAVINESS Madeline H., *Stained Glass Windows*, Turnhout : Brepols, 1996, 86 p. (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, n° 76)
- Ceccanti 2018** – CECCANTI Costantino, *Baccio da Montelupo, architetto nella repubblica di Loucca*, Lucques : Maria Pacini Fazzi, 2018, 242 p.
- Celis 1998** – CELIS Marcel M., « L’hôtel d’Antoine de Lalaing, comte d’Hoogstraten », dans *Smolar-Meynart et alii 1998*, p. 81-95
- Cenerini 2018** – CENERINI Francesca, « Usi e abusi delle iscrizioni romane nella Rimini di Sigismondo », dans MUCCIOLI Federicomaria et CENERINI Francesca [éd.], *Gli antichi alla corte dei Malatesta. Echi, modelli e fortuna della tradizione classica nella Romagna del quattrocento (l’età di Sigismondo)*, actes du colloque de Rimini, du 9 au 11 juin 2016. Milan : Jouvence, p. 521-543 (Antiquitas)
- Cetto 1958** – CETTO Anna Maria, « Die Basler Holbein-Tafel mit den zwei Schädeln », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, n° 18/4, 1958, p. 182-186
- Chastel 1977** – CHASTEL André, « Le donateur “in abisso” dans les *pale* », dans *Idem, Fables, formes, figures*, Paris : Flammarion, 2000, vol. 2, p. 129-144 (Idées et recherches) (1<sup>ère</sup> éd. dans *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Francfort : Propyläen, 1977, p. 273-283)
- Chastel 1959** – CHASTEL André, *Art humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l’humanisme platonicien*, Paris : Presses universitaires de France, 1959, 578 p. (Publications de l’Institut d’art et d’archéologie de l’Université de Paris, n° 4)
- Chastel 1989a** – CHASTEL André, *La Pala Carondelet di Fra Bartolomeo, 1512. La crisi della pala mariana italiana agli inizi del Cinquecento*, Rome : Unione internazionale degli istituti di archeologia, storia e storia dell’arte in Roma, 1992, 30 p. (Unione..., n° 6)
- Chastel 1990** – CHASTEL André, « Fra Bartolomeo's Carondelet Altarpiece and the Theme of the “*Virgo in nubibus*” in the High Renaissance », dans HUMFREY Peter et KEMP Martin [éd.], *The altarpiece in the Renaissance*, actes des conférences données par la Society

- for Renaissance Studies à Londres, 1987. Cambridge : Cambridge University Press, 1990, p. 129-142
- Chastel et Lecoq 1977** – CHASTEL André et LECOQ Anne-Marie, « Le retable de Pierre de la Baume à Saint-Claude », dans *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris : De Boccard, n° 61, 1977, p. 165-204
- Chatenet 2002a** – CHATENET Monique, *La cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle. Vie sociale et architecture*, Paris : Picard, 2002, 387 p. (De architectura)
- Chatenet 2002b** – CHATENET Monique, « Quelques aspects des funérailles nobiliaires au XVI<sup>e</sup> siècle », dans BALSAMO Jean [éd.], *Les funérailles à la Renaissance*, actes du colloque de Bar-le-Duc, du 2 au 5 décembre 1999. Genève : Droz, 2002, p. 37-54 (Travaux d’humanisme et Renaissance, n° 356)
- Chatenet 2006a** – CHATENET Monique [éd.], *Maisons des champs dans l’Europe de la Renaissance*, actes des premières rencontres d’architecture européenne au château de Maisons, du 10 au 13 juin 2003. Paris : Picard, 2006, 336 p. (De Architectura, n° 11)
- Chatenet 2006b** – CHATENET Monique, « Les maisons de papier de Jacques Androuet du Cerceau : Le *Livre d’architecture* de 1582 pour “bâtir aux champs” », dans Chatenet 2006a, p. 69-86
- Chatenet 2011** – CHATENET Monique [éd.], *Le gothique de la Renaissance*, actes des quatrièmes rencontres d’architecture européenne à Paris, du 12 au 16 juin 2007. Paris : Picard, 2011, 350 p. (De Architectura, n° 13)
- Chaunu et Escamilla 2000** – CHAUNU Pierre et ESCAMILLA Michèle, *Charles Quint*, Paris : Fayard, 2000, 854 p.
- Checa Cremades 1983** – CHECA CREMADES Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid : Cátedra, 1983, 486 p. (Manuales arte cátedra)
- Checa Cremades 2000** – CHECA CREMADES Fernando, « La symbolique impériale à travers les arts plastiques », dans Soly 2000, p. 477-499
- Chédeau 1999** – CHÉDEAU Catherine, « Réflexions sur l’organisation des ateliers de sculpteurs en France et en Bourgogne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », dans JOUBERT Fabienne et PRACHE Anne [éd.], *Pierre, lumière, couleur. Études d’histoire de l’art du Moyen Âge en l’honneur d’Anne Prache*, Paris : Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 487-499 (Cultures et civilisations médiévales, n° 20)
- Chédeau 2009** – CHÉDEAU Catherine, « L’œuvre de Conrat Meit en Franche-Comté : les tombeaux des Chalon dans l’église des Cordeliers de Lons-le-Saunier », dans Delobette et Delsalle 2009, p. 429-447
- Chédeau 2012** – CHÉDEAU Catherine, « L’héritage de Sluter au XVI<sup>e</sup> siècle. La réplique du “Puits de Moïse” de l’hôpital du Saint-Esprit de Dijon », dans Daussy et Timbert 2012, p. 231-250
- Chédeau 2014** – CHÉDEAU Catherine, « Les châteaux de la Renaissance en Franche-Comté, quelques pistes de recherche », dans DELOBETTE Laurence et DELSALLE Paul [éd.], *Villages, maisons et châteaux du Moyen Âge et de la Renaissance en Franche-Comté : comté et duché de Bourgogne, comté de Montbéliard, Jura suisse, principauté épiscopale de Bâle*, actes du colloque de Valleriois-le-Bois, 4 mai 2013. Vy-lès-Fillain : Franche-Bourgogne, 2014, p. 175-186

- Chiffolleau 1988** – CHIFFOLEAU Jacques, *La religion flamboyante. 1320-1520*, Paris : Points, 2011 [1<sup>ère</sup> éd. : Paris : Seuil, 1988], 207 p. (Histoire)
- Ciavaldini Rivière 2014** – CIAVALDINI RIVIÈRE Laurence, *Aux premières heures du monastère de Brou. Un architecte, une reine, un livre*, Paris : Picard, 2014, 279 p.
- Ciavaldini Rivière et Briat-Philippe 2018** – CIAVALDINI RIVIÈRE Laurence et BRIAT-PHILIPPE Magali [dir.], *Princesses et Renaissance(s). La commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage*, actes du colloque du Monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse, du 27 au 28 février 2015. Paris : Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments nationaux, 2018, 199 p. (Idées et débats)
- Claerhout 1967** – CLAERHOUT Adriaen G., « Kan Gossaert's "Diptiek van Jean Carondelet" nader gedateerd worden ? », dans MONBALLIEU A. [éd.], *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Anvers : Garant Publishers, 1967, p. 79-82
- Claerr-Roussel 2013** – CLAERR-ROUSSEL Christiane, *Besançon et ses demeures du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon : Lieux Dits, 2013, 295 p.
- Clark 1982** – CLARK David L., « Filippino Lippi's *The Virgin inspiring st. Bernard* and Florentine Humanism », *Studies in Iconography*, vol. 7-8, 1981-1982, p. 175-187
- Clemen 1923** – CLEMEN Paul, « Lancelot Blondeel und die Anfänge der Renaissance in Brügge », dans *Belgische Kunstdenkmäler*, vol. 2, *Vom Anfang des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, Munich : Bruckmann, 1923, p. 1-40
- Clerc 1868** – CLERC Édouard, *Mémoire sur l'abbaye de Montbenoît et sur les Carondelet : premiers restaurateurs de l'art en Franche-Comté*, Besançon : Imprimerie Outhenin-Chalandre fils, 1868, 62 p.
- Clère 1921** – CLÈRE Henri, *L'ornement de Carondelet à la cathédrale de Besançon*, Besançon : Imprimerie catholique de l'Est, 1921, 30 p.
- Cloet 1984** – CLOET Michel [dir.], *Het bisdom Brugge (1559-1984). Bisschoppen, priesters, gelovigen*, Bruges : Westvlaams verbond van kringen voor Heemkunde, 1984, 634 p.
- Coenen 1990a** – COENEN Daniel, « Carondelet, Jean II », dans *Commission de la biographie nationale, Nouvelle Biographie nationale*, Bruxelles : Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1990, vol. 2, p. 79-83
- Coenen 1990b** – COENEN Daniel, « Une vaine tentative de stabilisation monétaire dans les Pays-Bas (1541-1555) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 68/4, 1990, p. 817-849
- Coenen 1994** – COENEN Daniel, « Carondelet, Ferry », dans *Commission de la biographie nationale, Nouvelle Biographie nationale*, Bruxelles : Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1994, vol. 3, p. 78-80
- Coenen 1999** – COENEN Daniel, « Naturel ou Naturelli, Philibert », dans *Commission de la biographie nationale, Nouvelle Biographie nationale*, Bruxelles : Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1999, vol. 5, p. 273-276
- Cohen 1973** – COHEN Kathleen, *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley : University of California Press, 1973, 215 p. (California Studies in the history of art, n° 15)
- Cohen 2014** – COHEN Simona, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Leyde : Brill, 2014, 356 p.

- Congrès archéologique 1960** – *Congrès archéologique de France, CXVIII<sup>e</sup> session, Franche-Comté*, Paris : Société française d'archéologie, 1960, 344 p.
- Contadini 2006** – CONTADINI Anna, « Middle-Eastern Objects », dans Londres 2006, p. 308-321
- Conway 1921** – CONWAY Sir Martin, *The Van Eycks and their Followers*, New York : Murray, 1921, 529 p.
- Cools 2000** – COOLS Hans, *Mannen met macht : edellieden en de moderne staat in de Bourgondisch-Habsburgse landen (1475-1530)*, thèse de doctorat sous la direction de J. J. M. FRANSE, soutenue à l'Université d'Amsterdam, 2000
- Cools 2002** – COOLS Hans, « Quelques considérations sur l'attitude des nobles comtois entre 1477 et 1500 », dans CAUCHIES Jean-Marie [dir.], *Entre Royaume et Empire : frontières, rivalités, modèles*, actes du colloque de Porrentruy, du 27 au 30 septembre 2001. Neuchâtel : Publication du Centre européen d'études bourguignonnes, n° 42, 2002, p. 167-182
- Coomans 2011** – COOMANS Thomas, « L'apogée du gothique dans les villes des anciens Pays-Bas avant la Réforme (1492-1530) », dans Chatenet 2011, p. 65-87
- Cooney Frelinghuysen et alii 1993** – COONEY FRELINGHUYSEN Alice, TINTEROW Gary, STEIN Susan A., WOLD Gretchen et MEECH Julia [éd.], *Splendid Legacy. The Havemeyer Collection*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 415
- Coquibus 1938** – COQUIBUS G., « Jehan Carondelet, agent diplomatique de Charles le Téméraire, 1425-1501 », positions des thèses de l'École des Chartes, Paris, 1938, 8 p.
- Cornillot 1966** – CORNILLOT Marie-Lucie, « Notes et observations sur deux monuments insignes de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle en Franche-Comté : le palais Granvelle, l'abbaye de Montbenoît », dans *Procès-verbaux et mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Besançon*, vol. 177, 1966-1967, p. 49-55
- Corpus vitrearum 2000** – *Corpus vitrearum. Belgique*, vol. V : *Les vitraux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique. Province du Hainaut*, fasc. 1 : VANDEN BEMBEN Yvette, *La collégiale Sainte-Waudru de Mons*, Namur : Presses universitaires de Namur, 2000, 415 p. (Histoire, art et archéologie, n° 3)
- Crépin-Leblond 2011** – CRÉPIN-LEBLOND Thierry, « L'emploi de la terre cuite et de la céramique dans le décor monumental en France au XVI<sup>e</sup> siècle », dans Leproux et alii 2011, p. 57-67
- Crouzet-Pavan et Maire Vigueur 2015** – CROUZET-PAVAN Élisabeth et MAIRE VIGUEUR Jean-Marie [dir.], *L'art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, actes du colloque de Paris, du 17 au 19 octobre 2013. Rome : Viella, 2015 (Italia comunale e signorile, n° 8)
- Crowe et Cavalcaselle 1866** – CROWE Joseph A. et CAVALCASELLE Giovanni B., *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, vol. III, Londres : Murray, 1866, 618 p.
- Crowe et Cavalcaselle 1883-1885** – CROWE Joseph A. et CAVALCASELLE Giovanni B., *Raphael. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig : Hirtzel, vol. 1 : 1883, 304 p. ; vol. 2 : 1885, 497 p.

- Cugnier 2005** – CUGNIER Gilles, *Histoire du monastère de Luxeuil à travers ses abbés. 590-1790*, t. 3, *Les trois derniers siècles*, [sans mention de lieu d'édition, ni d'éditeur] 2005, 258 p.
- Cugusi 2017** – CUGUSI Francesca, « Fra' Bartolomeo. *Madonna col Bambino e sei Santi (Pala Cambi)* », note de synthèse, 4 p. Palazzostrozzi.org [en ligne] consulté le 22 octobre 2021
- Curie 1991** – CURIE Pierre, « Représentations de Ferry Carondelet. Métamorphoses d'une figure », dans CUISENIER Jean [dir.], *Matière et figure*, Paris : Documentation française, 1991, p. 221-236 (École du Louvre, collection études et travaux, n° 3)
- D'Achiardi et Venturi 1908** – D'ACHIARDI Pietro et VENTURI Adolfo, *Sebastiano del Piombo*, Rome : Casa editrice de l'Arte, 1908, 360 p.
- Dacos 1997a** – DACOS Nicole [dir.], *Fiamminghi a Roma (1508-1608)*, actes du colloque de Bruxelles, du 24 au 25 février 1995. Rome : Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1997, 316 p. (Bolletino d'arte, supplément du n° 100)
- Dacos 1997b** – DACOS Nicole, « Cartons et dessins raphaéliques à Bruxelles : l'action de Rome aux Pays-Bas », dans Dacos 1997a, p. 1-21
- Dacos 2004** – DACOS Nicole, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Bruxelles et Paris : Musée de la Maison d'Érasme et Somogy éditions d'art, 2004, 247 p. (Cabinet d'Érasme, V)
- Dam 2015** – DAM Frederica van, « Bewogen en bewegend. Portretschilders in en uit de Nederlanden in de zestiende eeuw », dans Bruxelles 2015, p. 70-79
- Damen 2005** – DAMEN Mario, « Vorstelijke vensters. Glasraamscheningen als instrument van devotie, memorie en representatie (1419-1519) », *Jaarboek voor Middeleeuwse Geschiedenis*, vol. 8, 2005, p. 140-200
- Damen 2009** – DAMEN Mario, « De schenkers van Scheut. Het glasmecenaat van een kartuizerklooster », dans STEIN Robert [dir.], *De kartuize van Scheut en Rogier van der Weyden*, Turnhout : Brepols, 2009, p. 78-111 (*Millennium. Tijdschrift voor middeleeuwse studies*, n° 23/1-2, 2009)
- Damen et Stein 2012** – DAMEN Mario et STEIN Robert, « Collective Memory and Personal memoria. The Carthusian Monastery of Scheut as a Crossroads of Urban and Princely Patronage in Fifteenth-Century Brabant », dans Cauchies et Pit 2012, p. 29-48
- D'Amico 1983** – D'AMICO John F., *Renaissance Humanism in Papal Rome*, Baltimore et Londres : John Hopkins University Press, 1983, 331 p.
- Danckaert 1989** – DANCKAERT Lisette, *Bruxelles. Cinq siècles de Topographie*, Thielt : Lannoo, 1989, 144 p.
- Dankers et Delsaerdt 2009** – DANKERS Tim et DELSAERDT Pierre, *De vele gezichten van het recht. Portretten van juristen uit de oude Nederlanden*, Malines : Wolters Kluwer, 2009, 55 p.
- Dary 2002** – DARY Marie-Bénédicte, « Saint Bernard et l'Immaculée Conception : la question liturgique », *Revue Mabillon*, N. S., t. 13, 2002, p. 219-236
- Daussy 2012** – DAUSSY Stéphanie D., « Les stalles de la cathédrale d'Amiens (ca 1508-1519). Redéfinition des attributions », dans Daussy et Timbert 2012, p. 201-215

- Daussy et Timbert 2012** – DAUSSY Stéphanie D. et TIMBERT Arnaud [éd.], *Architecture et sculpture gothiques. Renouveau des méthodes et des regards*, actes du II<sup>e</sup> colloque international de Noyon, du 19 au 20 juin 2009. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, 300 p. (Art & Société)
- De Bosque 1975** – DE BOSQUE Andrée, *Quinten Metsys*, Bruxelles : Arcade, 1975, 469 p.
- De Clercq, Dumolyn et Haemers 2007** – DE CLERCQ Wim, DUMOLYN Jan et HAEMERS Jelle, « “Vivre noblement” : Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders », *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 38/1, été 2007, p. 1-31
- De Jonge 1994** – DE JONGE Krista, « Le palais de Charles-Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et le cérémonial de Bourgogne », dans GUILLAUME Jean [éd.], *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, actes du colloque de Tours, du 6 au 10 juin 1988. Paris : Picard, 1994, 279 p. (De Architectura, n<sup>o</sup> 6)
- De Jonge 1997** – DE JONGE Krista, « Une œuvre disparue de la Renaissance flamande dans un album de Du Cerceau : le portail d'entrée de l'hôtel de Maximilien Transsylvanus à Bruxelles », *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, n<sup>o</sup> 66, 1997, p. 75-105
- De Jonge 2000a** – DE JONGE Krista, « Le palais Granvelle à Bruxelles : premier exemple de la Renaissance romaine dans les anciens Pays-Bas ? », dans De Jonge et Janssens 2000, p. 341-387
- De Jonge 2000b** – DE JONGE Krista, « Bourgondische residenties in het graafschap Vlaanderen. Rijsel, Brugge en Gent ten tijde van Filips de Goede », *Handelingen der Maatschappij voor geschiedenis en oudheidkunde te Gent*, vol. 54, 2000, p. 93-134
- De Jonge 2003** – DE JONGE Krista, « Antikisches und Antikisierendes im höfischen Kontext. Adelsarchitektur in den südlichen Niederlanden im frühen 16. Jahrhundert », dans Nußbaum *et alii* 2003, p. 187-209
- De Jonge 2005a** – DE JONGE Krista, « Les fondations funéraires de la haute noblesse des anciens Pays-Bas dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle », dans Guillaume 2005, p. 125-146
- De Jonge 2005b** – DE JONGE Krista, « The Principal Residences in Mechelen. The Court of Cambrai and the Court of Savoy », dans Malines 2005, p. 57-66
- De Jonge 2006** – DE JONGE Krista, « Images inédites de la villégiature dans la périphérie de Bruxelles, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Maisons des champs et maisons de plaisance », dans Chatenet 2006a, p. 269-282
- De Jonge 2007** – DE JONGE Krista, « The First Reception of the Antique », dans *Idem et OTTENHEYM Koen* [éd.], *Unity and Discontinuity. Architectural Relations Between the Southern and Northern Low Countries, 1530-1700*, Turnhout : Brepols, 2007, p. 17-86 (Architectura moderna, n<sup>o</sup> 5)
- De Jonge 2008a** – DE JONGE Krista, « Style and Manner in Early Modern Netherlandish Architecture (1450-1600). Contemporary Sources and Historiographical Tradition », dans Hoppe, Müller et Nußbaum 2008, p. 264-285
- De Jonge 2008b** – DE JONGE Krista, « Columns and Pillars, Antique and Modern. Notes on Netherlandish Formal Inventions of the Early Sixteenth Century », dans HUBACH Hanns, ORELLI-MESSERLI Barbara von et TASSINI Tadej [éd.], *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther*, Petersberg :

- Imhof, 2008, p. 41-48 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, n° 64)
- De Jonge 2008c** – DE JONGE Krista, « Marie de Hongrie, maître d’ouvrage (1531-1555) et la Renaissance dans les Anciens Pays-Bas », dans Federinov et Docquier 2008, p. 124-139
- De Jonge 2010a** – DE JONGE Krista, « The Court Architect as Artist in the Southern Low Countries, 1520-1560 », dans CHAPMAN Perry H. et WOODALL Joanna [dir.], *Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands*, Zwolle : Waanders, 2010, p. 111-135 (Nederlands kunsthistorisch jaarboek, n° 59)
- De Jonge 2010b** – DE JONGE Krista, « Le “Précurseur” : Du Cerceau et les Pays-Bas », dans Guillaume et Führung 2010, p. 91-108
- De Jonge 2010c** – DE JONGE Krista, « Galleries at the Burgundian-Habsburg Court from the Low Countries to Spain, 1430-1600 » dans STRUNK Christina et KIEVEN Elisabeth [éd.], *Europäische Galeriebauten*, actes du colloque de la Bibliothèque Hertziana, du 23 au 26 février 2005. Munich : Hirmer Verlag, 2010, p. 73-88 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, n° 23)
- De Jonge 2011a** – DE JONGE Krista, « “Scientie” et “experientie” dans le gothique moderne des anciens Pays-Bas », dans Chatenet 2011, p. 199-216
- De Jonge 2011b** – DE JONGE Krista, « Une autre conception des ordres : les colonnes à fûts ornés du recueil de Madrid », *Annali di architettura*, n° 23, 2011, p. 73-92
- De Jonge 2013** – DE JONGE Krista, « Antique et moderne : la colonne à fût orné dans l’architecture européenne de la Renaissance », dans CHATENET Monique, GUILLAUME Jean et MIGNOT Claude [éd.], *Le génie du lieu. La réception du langage classique en Europe (1540-1650)*, actes des sixièmes rencontres d’architecture européenne à Paris, du 11 au 13 juin 2009. Paris : Picard, 2013, p. 131-152 (De Architectura, n° 14)
- De Jonge 2014a** – DE JONGE Krista, « Early Modern Netherlandish Artists on Proportion in Architecture, or “de questien der Simmetrien met redene der Geometrien” », *Architectural Histories*, vol. 2/1, 2014. Architectural Histories, the Open Access Journal of the EAHN [en ligne] mis en ligne le 20 juin 2014, consulté le 12 août 2019
- De Jonge 2014b** – DE JONGE Krista, « Vivre noblement. Les logis des hommes et des femmes dans les résidences de la haute noblesse habsbourgeoise des anciens Pays-Bas (1500-1550) », dans DE JONGE Krista et CHATENET Monique [éd.], *Le prince, la princesse et leur logis. Manières d’habiter dans l’élite aristocratique européenne (1400-1700)*, actes du colloque de l’INHA, du 27 au 30 juin 2011. Paris : Picard, 2014, p. 105-124 (De Architectura, n° 15)
- De Jonge 2016** – DE JONGE Krista, « La toiture pyramidale à bulbe, signe identitaire de l’architecture Habsbourg d’origine brabançonne au XVI<sup>e</sup> siècle », dans CHATENET Monique et GADY Alexandre [éd.], *Toits d’Europe. Formes, structures, décors et usages du toit à l’époque moderne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, actes du colloque de Paris, du 12 au 14 juin 2013. Paris : Picard, 2016, p. 25-46 (De Architectura, n° 16)
- De Jonge 2017** – DE JONGE Krista, « The “emperor’s Artists” between Court and the City in the Sixteenth-Century Low Countries », dans Eichberger *et alii* 2017, p. 130-146
- De Jonge 2018** – DE JONGE Krista, « Ceremonial ‘Grey Areas’: On the Placing and Decoration of Semi-Public and Semi-Private Spaces in Burgundian-Habsburg Court Residences in the Low Countries (1450-1550) », dans HOPPE Stephan, DE JONGE Krista et BREITLING Stefan [éd.], *The Interior as an Embodiment of Power: The Image of the*



- Princely Patron and its Spacial Setting (1400-1700)*, actes du colloque de Bamberg, 2013. Heidelberg : arthistoricum.net, 2018, p. 31-55 (PALATIUM e-Publications, n° 5)
- De Jonge et alii 2009** – DE JONGE Krista, GELEYNS Piet et HÖRSCH Markus, *Gotiek in het hertogdom Brabant*, Louvain : Peeters, 2009, 273 p.
- De Jonge et Janssens 2000** – DE JONGE Krista et JANSSENS Gustaaf [éd.], *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, Louvain : Universitaire Pers Leuven, 2000, 409 p. (Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis, n° 17 )
- De Kesel 2010** – DE KESEL Lieve, « Heritage and Innovation in Flemish Book Illumination at the Turn of the Sixteenth Century: Framing the Frames from Simon Marmion to Gerard David », dans WIJSMAN Hanno [éd.], *Books in Transition at the Time of Philip the Fair. Manuscripts and Printed Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Century Low Countries*, Turnhout : Brepols, 2010, p. 93-130 (Burgundica, n° 15)
- De Kesel 2016** – DE KESEL Lieve, « New Perspectives on Devotional Manuscripts Associated with Margaret of Austria and Her Relations: The Role of the Prayer Books Master », dans BROWN Cynthia J. et LEGARÉ Anne-Marie [éd.], *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, actes du colloque de Lille, du 28 au 30 mars 2012. Turnhout : Brepols, 2016, p. 89-113 (Texte, Codex et Contexte, n° 19)
- Dekker 1986** – DEKKER Alfred M., *Janus Secundus (1511-1536). De tekstoverlevering van het tijdens zijn leven gepubliceerde werk*, Nieuwkoop : De Graaf publishers, 1986, 324 p. (Bibliotheca humanistica et reformatiorica, n° 38)
- De Klerck 2016** – DE KLERCK Bram, « Preaching with Images. The Impact of Savonarola », dans Rotterdam 2016, p. 33-41
- De Klerck 2018** – DE KLERCK Bram, « Fra Bartolommeo: the Depiction of Landscape and the Use of Devotional Images », *Artibus et Historiae, an Art Anthology*, n° 78 (XXXIX), 2018. Numéro édité par CORSATO Carlo et FERDINAND Juliette, *Art and Culture North and South of the Alps from the Fifteenth to the Eighteenth Century. Essays in Honour of Bernard Aikema*, Cracovie et Vienne : IRSA, p. 59-73
- De Koomen 2014** – DE DOOMEN Arjan, « “Una cosa non meno maravigliosa che honorata”. The Expansion of Netherlandish Sculptors in Sixteenth-Century Europe », dans Scholten *et alii* 2014, p. 82-109
- Delaunay 2001** – DELAUNAY Isabelle, « Livres d’heures de commande et d’étal : quelques exemples choisis dans la librairie parisienne. 1480-1500 » dans Joubert 2001a, p. 249-270
- Deldicque 2012** – DELDICQUE Mathieu, « Un tableau flamand pour une princesse française : le Diptyque de Jeanne de France », *Le Musée Condé*, n° 69, septembre 2012, p. 2-7
- Delfosse 2009** – DELFOSSE Annick, *La « Protectrice du Pais-Bas ». Stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols*, Turnhout : Brepols, 2009, 296 p. (Église, liturgie et société dans l’Europe moderne, n° 2)
- Delobette 2014** – DELOBETTE Laurence, « Mémoire des morts et géographie tumulaire : les tombes des chanoines du chapitre métropolitain de Besançon », dans CAZANAVE Caroline [dir.], *La mémoire à l’œuvre*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2014 (Annales littéraires, n° 925). Open Editions Books [en ligne] consulté le 22 décembre 2020

- Delobette et Delsalle 2009** – DELOBETTE Laurence et DELSALLE Paul [éd.], *La Franche-Comté et les anciens Pays-Bas, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, t. 1, *Aspects politiques, diplomatiques, religieux et artistiques*, actes du colloque international de Vesoul et Tournai, du 25 au 27 octobre 2006. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009, 500 p. (Les cahiers de la MSHE Ledoux, n° 15)
- Delsalle 2004a** – DELSALLE Paul, *La Franche-Comté au temps de Charles Quint*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2004 [2<sup>e</sup> éd.], 344 p.
- Delsalle 2004b** – DELSALLE Paul, *Lexique pour l'étude de la Franche-Comté à l'époque des Habsbourg (1493-1674)*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, 317 p. (Didactiques. Histoire)
- Delsalle 2006** – DELSALLE Paul, « Marguerite d'Autriche et le comté de Bourgogne (1509-1530) : le redressement économique de la Franche-Comté », dans GEURS Jacobus H. J. et DE SCHEPPER Hugo [éd.], *Staatsvorming onder Bourgondiërs en Habsburgers. Theorie en praktijk*, actes du colloque de l'université de Nimègue, le 2 novembre 2001. Maastricht : Shaker publishing, 2006, p. 127-141 (Publicaties van de Vlaams-Nederlandse Vereniging voor Nieuwe Geschiedenis, n° 4)
- Delsalle et alii 2017** – DELSALLE Paul, DOCQUIER Gilles, MARCHANDISSE Alain et SCHNERB Bertrand [éd.], *Pour la singulière affection qu'avons a luy. Études bourguignonnes offertes à Jean-Marie Cauchies*, Turnhout : Brepols, 2017, 600 p. (Burgundica, n° 24)
- Delumeau 1962** – DELUMEAU Jean, *L'alun de Rome. XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : S.E.V.P.E.N., 1962, 352 p. (École pratique des hautes Études : ports, routes, trafics, n° 13)
- Delvaux 1972** – DELVAUX Hendrik, « Chartreuse de Hérinnes », dans Despy-Meyer 1972, p. 1429-1456
- De Maesschalck 1977** – DE MAESSCHALK Edward, *Kollegestichtingen aan de Universiteit te Leuven (1425-1530). Pogingen tot opslissing van armode- en tuchtproblemen*, thèse de doctorat de l'Université catholique de Louvain, 1977, 4 vol.
- Deonna 1954** – DEONNA Waldemar, « The Crab and the Butterfly: a Study in Animal Symbolism », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 17/2, 1954, p. 47-86
- Depestele 2010** – DEPESTELE Kaat, *De verspreiding van de devotie van de rozenkrans gekoppeld aan het gebruik van devotionele handboeken in de Nederlanden (1470 tot 1540)*, mémoire de master de l'Université de Gand soutenu en 2010, 125 p.
- Deregnacourt et Leduc 2010** – DEREGNAUCOURT Gilles et LEDUC Christophe, « Au service du prince : le chapitre métropolitain de Notre-Dame de Cambrai de la fin du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Parlement[s], revue d'histoire politique*, n° 3 (HS n° 6), 2010, p. 44-59
- Derez et Verbrugge 2005** – DEREZ Marc et VERBRUGGE Ann, *The Celestine priory at Leuven : from monastery to library*, Louvain : Leuven University Press, 2005, 159 p.
- Deridder 2000** – DERIDDER Annick, « Jean-Pierre Galezot, architecte et sculpteur : 1686-1742 », dans *Mémoires de la société d'émulation du Doubs*, n° 42, 2000, p. 77-102
- De Schrevel 1895** – DE SCHREVEL A. C., *Histoire du séminaire de Bruges*, Bruges : A. de Zuttere-Van Kersschaver, 1895, 2 vol.
- Descola 2015** – DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2015 [1<sup>ère</sup> éd. : 2005], 792 p.

- Desgranges 1993** – DESGRANGES Bernard, *Luxeuil pas à pas*, t. 2 [s. l.], 1993 [2<sup>e</sup> éd.], 280 p.
- Desmat et alii 1992** – DESMAT Anne-Lise, NÉRAUD Pascale et PINETTE Matthieu [éd.], *Un paradis bisontin. Catalogue sommaire de la statuaire médiévale du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon*, Besançon : Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 1992, 83 p.
- De Smet 1964** – DE SMET Antoine, « Der Goldschmied und Graveur Gaspar vander Heyden und die Konstruktion von Globen in Löwen im ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts », *Der Globusfreund*, n° 13, 1964, p. 32-37
- De Smet 1967** – DE SMET Antoine, « Das Interesse für Globen in den Niederlanden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts », *Der Globusfreund*, n° 15-16, 1965-1966, p. 225-233
- De Smet 2011** – DE SMET Antoine, « Géographes », dans KUSHNER Eva [dir.], *L'époque de la Renaissance*, t. 3, *Maturations et mutations (1520-1560)*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Compagny, 2011, p. 486-491
- Despy-Meyer 1972** – DESPY-MEYER Andrée [éd.], *Monasticon belge*, t. IV, *Province de Brabant*, vol. 6, Liège : Centre national de recherches d'histoire religieuse, 1972, p. 1385-1663
- Devliegheer 1981** – DEVLIEGHER Luc, *De Sint-Salvatorskathedraal te Brugge. Geschiedenis en architectuur*, Thielt : Lannoo, 1981, 250 p. (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, n° 8)
- De Vocht 1950** – DE VOCHT Henry, *Jerome de Busleyden, Founder of the Louvain Collegium Trilingue. His Life and Writings. Edited for the First Time in their Entirety from the Original Manuscript*, Turnhout : Brepols, 1950, 511 p. (Humanistica Lovaniensia, n° 9)
- De Vocht 1951-1955** – DE VOCHT Henry, *History of the Foundation and the Rise of the Collegium Trilingue Lovaniense, 1517-1550*, Louvain : Bibliothèque de l'Université, t. 1 : *The Foundation*, 1951, 662 p. ; t. 2 : *The Development*, 1953, 694 p. ; t. 3 : *The Full Growth*, 1954, 669 p. ; t. 4 : *Strengthened Maturity*, 1955, 590 p.
- De Vos 1994** – DE VOS Dirk, *Hans Memling. L'œuvre complet*, Anvers : Fonds Mercator et Paris : Albin Michel, 1994, 431 p.
- De Vos 1999** – DE VOS Dirk, *Rogier van der Weyden. L'œuvre complet*, Anvers : Fonds Mercator et Paris : Hazan, 1999, 445 p.
- De Win 2001** – DE WIN Paul, « Être noble au XV<sup>e</sup> siècle. À la recherche de critères et d'une définition », dans Cauchies 2001, p. 1-8
- De Win 2009** – DE WIN Paul, « Frans van Busleyden (†1502), prelaat en diplomaat, leermeester, vertrouweling en topadviseur van Filips de Schone », *Koninklijke kring voor oudheidkunde, letteren en kunst van Mechelen*, n° 103, 2009, p. 55-103
- De Witte 1991** – DE WITTE Hubert [dir.], *De Brugse burg. Van grafelijke versterking tot moderne stadskern*, Bruges : Archeo-Brugge, 1991, 299 p. (Archeo-Brugge, n° 2)
- Des Marez 1927** – DES MAREZ G., *L'origine et le développement de la ville de Bruxelles. Le quartier Isabelle et Terarken*, Bruxelles : Librairie d'art et de culture, 1927, 231 p. (Publication du comité d'études du Vieux-Bruxelles)
- Deswarte-Rosa 2015** – DESWARTE-ROSA Sylvie, « Antiquaires et humanisme à Lyon », dans Lyon 2015, p. 68-75

- D'Hainaut-Zveny 2005** – D'HAINAUT-ZVENY Brigitte [dir.], *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. Production, formes, usages*, Bruxelles : CFC, 2005, 253 p. (Lieux de mémoire)
- Dickerson 2019** – DICKERSON III C. D., « Return to Spain, *Pintor del Rey*, and Learning to Sculpt », dans Washington et Dallas 2019, p. 36-52
- Didier 2000** – DIDIER Mélanie, *La Renaissance en Franche-Comté : l'abbaye de Montbenoît sous Ferry Carondelet*, mémoire de licence de l'Université de Genève, sous la direction de Mauro Natale, 2000
- Dierickx 1960** – DIERICKX Michel, *Documents inédits sur l'érection des nouveaux diocèses aux Pays-Bas (1521-1570)*, t. 1, *Des premiers projets sous Charles-Quint à la promulgation des bulles de circonscription et de dotation (1521-août 1564)*, Bruxelles : Palais des académies, 1960, 576 p. (Académie royale de Belgique)
- Dierickx 1967** – DIERICKX Michel, *L'érection des nouveaux diocèses aux Pays-Bas, 1559-1570*, Bruxelles : La Renaissance du livre, 1967, 145 p. (Notre passé, n° 8)
- Dinard 2017** – DINARD Simon-Pierre, « Le cardinal de Granvelle, “patron des Comtois” », dans Besançon 2017, p. 113-121
- Dinzelbacher 1986** – DINZELBACHER Peter, « Die tötende Gottheit: Pestbild und Todesikonographie als Ausdruck der Mentalität des Spätmittelalters und der Renaissance », dans *Zeit, Tod und Ewigkeit in der Renaissance Litteratur*, vol. 2, Salzburg : Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 1986, p. 5-138 (Analecta cartusiana, vol. 117)
- Dole et Poligny 2007** – DARY Anne et BOUCHERAT Véronique [éd.], *La sculpture du XV<sup>e</sup> siècle en Franche-Comté, de Jean sans Peur à Marguerite d'Autriche (1404-1530)*, catalogue de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Dole, de la collégiale Saint-Hippolyte et de la chapelle de la congrégation de Poligny, du 27 juin au 30 septembre 2007. Dole : Édition des Amis des musées du Jura, 2007, 278 p.
- Đorđević 2017** – ĐORĐEVIĆ Jakov, « Made in the skull's likeness: of *transi* tombs, identity and *memento mori* », dans GRZEŃA Mateusz et WALCZAK Marek [éd.], *Reconsidering the Origins of Portaiture*, actes du colloque de l'Université Jaguelon de Cracovie, du 16 au 18 avril 2015. *Journal of Art Historiography*, n° 17, décembre 2017, 19 p.
- Dorn 2017** – DORN Lydia R., *Diplomatenporträts der frühen Neuzeit. Botschafter und Gesandte in der Malerei von Tizian über Van Dyck bis Aved*, Berlin et Munich : Deutscher Kunstverlag, 2017, 261 p. (Kunstwissenschaftliche Studien, n° 193)
- Driessche 1990** – DRIESSCHE Roger A. C. van, « Het mausoleum van Isabella van Oostenrijk (†1526) in de gentse Sint-Pieters abdijkerk », *Handeligen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, XXXIV, 1990, p. 126-138
- Dromard 1964** – DROMARD Fernand, *L'abbaye de Montbenoît. Son histoire, son cloître, ses stalles*, Mâcon : imprimerie Combier, 1964, n. p.
- Dubois 2014** – DUBOIS Anne, « The *Donne Hours*: A Codicological Puzzle », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 6/1, 2014. *Journal of Historians of Netherlandish Art* [en ligne], consulté le 27 août 2019
- Dubois et alii 2014** – DUBOIS Jacques, GUILLOUËT Jean-Marie et BOSSCHE Benoît van den [dir.], *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des*

- artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Picard, 2014, 367 p.
- Ducouret 1996** – DUCOURET Bernard, « La façade principale du palais Granvelle de Besançon : une influence italienne par entremise », dans Brunet et Toscano 1996, p. 117-128
- Duerloo et Thomas 1998** – DUERLOO Luc et THOMAS Werner [éd.], *Albert and Isabella. The Promise of a Golden Age. Essays*, Turnhout : Brepols, 1998, 2 vol.
- Duinen 1994** – DUINEN Herman A., *De Koorbanken van de Grote- of Onze Lieve Vrouwekerk te Dordrecht*, Leyden : Primavera, 1994, 176 p.
- Dülberg 1990** – DÜLBERG Angelica, *Privatporträts : Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin : Mann, 1990, 336 p.
- Dumont 2016** – DUMONT Jonathan, « Le contexte politique de la reconstruction de l'abbatiale », dans Allart *et alii* 2016, p. 145-151
- Dumont 2017** – DUMONT Jonathan, « Le Premier voyage de Charles Quint en Espagne de Laurent Vital, chroniqueur de Charles Quint », dans Delsalle *et alii* 2017, p. 221-227
- Dunbar 2005** – DUNBAR Burton L., *The Collection of the Nelson-Atkins Museum of Art : German and Netherlandish Paintings, 1450-1600*, Kansas City : Kansas City Museum of Art, 2005, 347 p.
- Dupont et Pycke 2009** – DUPONT Anne et PYCKE Jacques, « Le missel “Carondelet” de la bibliothèque de la cathédrale de Tournai : une approche méthodologique », dans Delobette et Delsalle 2009, p. 415-427
- Dupont, Pycke et Vanwijnsberghe 2007** – DUPONT Anne, PYCKE Jacques et VANWIJNSBERGHE Dominique, « Le missel Carondelet des Archives et Bibliothèque de la cathédrale de Tournai (BCT, Ms. A 14 A) », *Archives et manuscrits précieux tournaisiens*, n° 1, 2007, Tournai et Louvain-la-Neuve, p. 7-48
- Durme 2000** – DURME Maurice van, « Les Granvelle au service des Habsbourg », dans De Jonge et Janssens 2000, p. 11-81
- Dussler 1942** – DUSSLER Luitpold, *Sebastiano del Piombo*, Bâle : Holbein-Verlag, 1942, 223 p.
- Dutocq 1997** – DUTOCQ Éric, *La paramentique à la cathédrale de Besançon*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Frank MULLER, Besançon, 1997, 3 vol.
- Dutour 2006** – DUTOUR Thierry, « Les nobles et la ville à la fin du Moyen Âge dans l'espace francophone », *Cahiers de Recherches médiévales et Humanistes*, n° 13, *La noblesse en question (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, 2006, p. 151-164
- Duverger 1930** – DUVERGER Jozef, « Vlaamsche beeldhouwers te Brou », *Oud Holland*, vol. 47, 1930, p. 1-27
- Duverger 1933** – DUVERGER Jozef, *Conrat Meijt (vers 1480-1551)*, Gand : A. Vyncke, 1934, 123 p. (Mémoire de l'académie royale de Belgique, classe des Beaux-Arts, 2<sup>e</sup> série, livre V)
- Duverger et alii 1953** – DUVERGER Jozef, ONGHENA M. J. et DAALLEN Pieter K. van, *Nieuwe gegevens aangaande xvde eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen*, Bruxelles : Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, 1953, 95 p.

- Duverger et Onghena 1954** – DUVERGER Jozef, ONGHENA M. J., « De zuidnederlandse beeldhouwkunst gedurende de zestiende eeuw », dans GELDER H. E. van et DUVERGER Jozef [dir.], *Kunstgeschiedenis der Nederlanden. De Middeleeuwen, de zestiende eeuw*, t. 1, Utrecht : W. de Haan, 1954, p. 362-387
- Duvosquel 1998** – DUVOSQUEL Jean-Marie, « Le côté occidental de la place des Bailles », dans Smolar-Meynart *et alii* 1998, p. 63-78
- Edwards 2002** – EDWARDS Kathryn A., *Families and Frontiers. Re-creating Communities and Boundaries in the Early Modern Burgundies*, Boston et Leyde : Brill Academic Publishers, 2002, 431 p. (Studies in Central European Histories)
- Eeman et Mooter 2004** – EEMAN Michèle et MOOTER Maarten van den, *Aanvraag tot bescherming: 'Hof van Palermo'*, Stad Mechelen, Departement Stedelijke Ontwikkeling, Sectie Monumentenzorg [Ville de Malines, département du développement urbain, section des Monuments historiques], 2004, 58 p.
- Eenhooge et Celis 1988** – EENHOOGHE Dirk van et CELIS Marcel M., « Het "Hof van Hoogstraten", de Brusselse verblijfplaats van Antoine de Lalaing », *Monumenten en Landschappen*, 7/4, 1988, p. 36-63
- Ehmann 2015** – EHMANN Richard, *Die Architekturkonstruktion in Jan van Scorels "Darbringung Christi im Tempel"*, mémoire de master de l'Université de Vienne sous la direction de Michael V. SCHWARZ, 2015, 123 p.
- Eichberger 1992** – EICHBERGER Dagmar, « Tapestry Production in the Burgundian Netherlands, Art for Export and Pleasure », *Australian Journal of Art*, n° 10, 1992, p. 23-43
- Eichberger 2002** – EICHBERGER Dagmar, *Leben mit Kunst, wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout : Brepols, 2002, 527 p. (Burgundica, n° 5)
- Eichberger 2003** – EICHBERGER Dagmar, « Stilpluralismus und Internationalität am Hofe Margaretes von Österreich (1506-1530) », dans Nußbaum *et alii* 2003, p. 261-283
- Eichberger 2005a** – EICHBERGER Dagmar, « Margareta of Austria : a Princess with Ambition and Political Insight », dans Malines 2005, p. 49-55
- Eichberger 2005b** – EICHBERGER Dagmar, « The Culture of Gifts. A courtly Phenomenon from a Femal Perspective », dans Malines 2005, p. 287-295
- Eichberger 2006** – EICHBERGER Dagmar, « Distance physique – proximité spirituelle : la double présence de Marguerite d'Autriche à Brou et à Malines », dans Brou, un monument européen 2006, p. 43-57
- Eichberger et alii 2017** – EICHBERGER Dagmar, LORENTZ Philippe et TACKE Andreas [éd.], *The Artist between Court and City (1300-1600)*, actes du colloque de l'INHA de Paris, du 19 au 21 juin 2014. Petersberg : Imhof Verlag, 416 p. (Artifex)
- Einem 1977** – EINEM Herbert von, « Bermerkungen zu Raffaels Madonna di Foligno », dans LAVIN Irving et PLUMMER John [éd.], *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York : New York University Press, 1977, p. 131-142
- Ekserdjian 2018** – EKSERDJIAN David, *Still Life before Still Life*, Londres et New Haven : Yale University Press, 2018, 256 p.

- Elam 1992** – ELAM Caroline, « Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 36/1, 1992, p. 41-84
- Elen 2019** – ELEN Albert J., « The Iconography of Fra Bartolomeo, Leading Artist of the Domician Order in Early Cinquecento Florence », dans Assonitis *et alii* 2019, p. 237-247
- Eller 2007** – ELLER Wolfgang, *Giorgione. Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung*, Petersberg : Imhof, 2007, 216 p. (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, n° 54)
- Ellis 1995** – ELLIS Charles, « Fra Bartolommeo, a Problematic Landscape Drawing, and the Repetition of the Painted Landscape Image », *Paragone*, N. S. 49, n° 539, 1995, p. 3-17
- Enenkel et Ottenheim 2019** – ENENKEL Karl A. E. et OTTENHEYM Koen A., *Ambitious Antiquities, Famous Forebears*, Leyde : Brill, 2019, 392 p. (Brill's Studies on Art, Art History and Intellectual History)
- Ervas 2018** – ERVAS Paolo, *Domenico Capriolo*, Saonara : Il Prato, 2018, 78 p. (I grandi minori, n° 1)
- Esquieu 1994** – ESQUIEU Yves, *Quartier cathédral. Une cité dans la ville*, Paris : R.E.M.P.ART. et Desclée de Brouwer, 1994, 127 p. (Patrimoine vivant)
- Esquieu 2003** – ESQUIEU Yves [éd.], *Du gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France (1470-1550)*, actes du colloque de Viviers, du 20 au 23 septembre 2001. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2003, 318 p.
- Évreux 2017** – CALAME-LEVERT Florence, HERMANT Maxence et TOSCANO Gennaro [dir.], *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène*, catalogue de l'exposition du Musée d'art, d'histoire et d'archéologie d'Évreux, du 8 juillet au 22 octobre 2017. Montreuil : Gourcuff, 2017, 287 p.
- Ewald 1992** – EWALD Gerhard, « Die Rekonstruktion der Marienkrönung des Carondelet-Altars », dans CÄMMERER Monika [éd.], *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Munich : Bruckmann, 1992, p. 21-25 (Italienische Forschungen, t. 3/17)
- Fabriczy 1892** – FABRICZY Cornelius von, « Fra Bartolommeo's Madonna Carondelet », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XV, 1892, p. 555-556
- Fagel 1998** – FAGEL Raymond, « Charles Quint comme “roi catholique” : les nominations d'évêques originaires des Pays-Bas en Espagne (1516-1555) », dans Cauchies 1998, p. 207-227
- Fagel 2018** – FAGEL Raymond, « “As yche brothere”. The Human Factor within the Hispano-Flemish World », dans Heesch, Janssen et Stock 2018, p. 13-26
- Fagnart et Lecocq 2017** – FAGNART Laure et LECOCQ Isabelle [dir.], *Arts et artistes du Nord à la cour de François I<sup>er</sup>*, actes du colloque de l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles, du 25 au 26 février 2016. Paris : Picart, 2017, 254 p. (Armarium, n° 1)
- Faider et Sint Jan 1950** – FAIDER Paul et SINT JAN Pierre van, *Catalogue des manuscrits conservés à Tournai (bibliothèques de la ville et du séminaire)*, Gembloux : J. Duculot, 1950, 313 p. (Catalogue général des manuscrits des bibliothèques de Belgique, n° 6)
- Falciani 2012** – FALCIANI Carlo, [note sans titre, au sujet du *Padre eterno con angeli* d'Albertinelli], Botticelli Antichita [en ligne], consulté le 29 mai 2019

- Falkenburg et alii 1994** – FALKENBURG Reindert, MEIJERS Dulcia *et alii*, *Beelden in de late middeleeuwen en Renaissance*, Zwolle : Waanders Uitgevers, 1994, 446 p. (Nederlands kunsthistorisch Jaarboek, n° 45)
- Falque 2012** – FALQUE Ingrid, « *Ung petit tableau fermant a deux feuillets*. Notes sur l'évolution formelle et les voies de diffusion du diptyque dévotionnel dans les anciens Pays-Bas (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) », *Le Moyen Âge. Revue d'histoire et de philologie*, t. 118, 2012/1, p. 89-127
- Falque 2019** – FALQUE Ingrid, *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting*, Leyde et Boston : Brill, 2019, 310 p. (Brill's Studies on Art, Art History and Intellectual History, n° 38)
- Faries 1997** – FARIES Molly, « Jan van Scorel's Clerical Patronage », dans Dacos 1997a, p. 107-116
- Faries et Ubl 2017** – FARIES Molly et UBL Matthias, « A New Attribution to Jan Scorel: the *Portrait of Joost Aemsz van der Burch* and the Artist's Portrayals of "Great lords of the Netherlands" », *The Rijksmuseum Bulletin*, vol. 65/4, 2017, p. 354-371
- Farmer 1981** – FARMER John D., *Bernard van Orley of Brussels*, thèse de doctorat de l'Université de Princeton, 1981, 2 t., t. 1 : 374 p., t. 2 : pl.
- Febvre 1922** – FEBVRE Lucien, *Histoire de Franche-Comté*, Marseille : Lafitte Reprints, 1976 [réimpression de l'édition de Paris, 1922], 306 p.
- Federinov et Docquier 2008** – FEDERINOV Bernard et DOCQUIER Gilles [éd.], *Marie de Hongrie, politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, actes du colloque du Musée royal de Mariemont, 11 et 12 novembre 2005. Morlanweilz : Musée royal de Mariemont, 2008, 188 p.
- Ferretti 2004** – FERRETTI Massimo, « Il Perugino di Bologna », dans TEZA Laura [dir.], *Pietro Vannucci, il Perugino*, actes du colloque de Pérouse, du 25 au 28 octobre 2000. Pérouse : Volumnia, 2004, p. 123-159
- Ferrigno 2018** – FERRIGNO Amélie, *Raphaël et Agostino Chigi. Le peintre et son mécène*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018, 196 p.
- Ffoulkes 1894** – FFOULKES Costanza J., « Le esposizioni d'arte italiana a Londra », *Archivio storico dell'arte*, n° 7/4, 1894, p. 249-268
- Ffoulkes 1910** – FFOULKES Costanza J., « Esposizione di antichi maestri a Londra », *L'arte*, 13<sup>e</sup> année, 1910, p. 299-305
- Fischer 1982** – FISCHER Chris, « Remarques sur *Le mariage mystique de sainte Catherine de Sienne* par Fra Bartolommeo », *Revue du Louvre*, 31<sup>e</sup> année, fasc. 3, 1982, p. 167-180
- Fischer 1986** – FISCHER Chris [dir.], *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola*, Florence : Olschki, 1986, 177 p. (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n° 66)
- Fischer 1988** – FISCHER Chris, « Fra Bartolommeo's Landscape Drawings », *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 33/2-3, 1989, p. 301-342
- Fischer 2016** – FISCHER Chris, « Pursuit of Magnificence. The Life and Times of a Religious Artist », dans Rotterdam 2016, p. 11-19
- Fletcher 2008** – FLETCHER Jennifer, « The renaissance Portrait: Functions, Uses and Display », dans Madrid et Londres 2008, p. 46-65



- Fletcher 2015** – FLETCHER Catherine, *Diplomacy in Renaissance Rome. The Rise of the Resident Ambassador*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, 194 p.
- Florence 1980** – BELTRAMO CEPPI Claudia [dir.], *Il primato del disegno*, ouvrage paru dans le cadre de l'exposition « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del cinquecento », Florence, 1980. Milan : Electa Editrice, 1980, 324 p.
- Florence 1996a** – PADOVANI Serena [éd.], *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogue de l'exposition du Palais Pitti et du Museo di San Marco à Florence, du 25 avril au 28 juillet 1996. Florence : Giunta Regionale Toscana, 1996, 345 p.
- Florence 1996b** – CECCHI Alessandro et NATALI Antonio [éd.], *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, catalogue de l'exposition de la Galerie des Offices de Florence, du 28 septembre 1996 au 1<sup>er</sup> juin 1997. Florence et Venise : Giunta regionale toscana et Marsilio, 1996, 426 p.
- Florence 2008** – MEIJER Bert W. et PADOVANI Serena [éd.], *Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430-1530. Dialoghi tra artisti, da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogue de l'exposition du Palais Pitti de Florence, du 20 juin au 26 octobre 2008. Livourne : Sillabe, 2008, 271 p.
- Florence et Paris 2013** – BORMAND Marc et PAOLOZZI STROZZI Beatrice [dir.], *Le printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence, 1400-1460*, catalogue de l'exposition du Palazzo Strozzi de Florence, du 23 mars au 18 août 2013 et du Musée du Louvre à Paris, du 26 septembre 2013 au 6 janvier 2014. Milan et Paris : Officina Libraria et Musée du Louvre, 2013, 559 p.
- Foligno 2020** – MANCINI Francesco F., ONALI Marta et LUCIDI David [éd.], *Raffaello e la Madonna di Foligno. La fortuna di un modello*, Foligno : edizioni Orfini Numeister, 2020, 205 p. (Eventi)
- Foncke 1938** – FONCKE Elza, « Aantekeningen betreffende Hieronymus van Busleyden, zijn paleis te Mechelen, de collecties en de muurschlieringen aldaar voorhanden », *Gentse bijdragen tot Kunstgeschiedenis*, V, 1938, p. 179-220
- Foucart 2009** – FOUCART Jacques, *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, Gallimard : Musée du Louvre éditions, 2009, 420 p.
- Foucault 1969** – FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, 275 p. (Bibliothèque des sciences humaines)
- Fourez 1948** – FOUREZ Lucien, « Jehan Carondelet et Tournai », *Tournay, reconstruction et avenir*, n° 31-32, 1948, p. 13-14
- Fourez 1969** – FOUREZ Lucien, « Le missel de Jean II Carondelet », *Scriptorium*, n° 23/2, 1969, p. 272-275
- Fournié et Lepape 2012a** – FOURNIÉ Éléonore et LEPAPE Séverine [dir.], *L'Immaculée Conception : une croyance avant d'être un dogme, un enjeu social pour la Chrétienté*, actes du colloque de l'INHA à Paris, du 1<sup>er</sup> au 2 octobre 2009. L'Atelier du Centre de Recherches historiques [en ligne], n° 10, 2012, mis en ligne le 22 mai 2012, consulté le 27 mai 2019

- Fournié et Lepape 2012b** – FOURNIÉ Éléonore et LEPAPE Séverine, « Dévotions et représentations de l'Immaculée Conception dans les cours royales et princières du Nord de l'Europe (1380-1420) », dans Fournié et Lepape 2012a
- Franceschini 2011** – FRANCESCHINI Chiara, « The Nudes in Limbo: Michelangelo's *Tondo Doni* Reconsidered », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 73, 2010, p. 137-180
- Franceschini 2014** – FRANCESCHINI Chiara, « Erasmus and Faustus of Riez's *De Gratia* », *Rivista di Storia del Cristianesimo*, vol. 11/2, 2014, p. 367-389
- Francfort 2014** – SANDER Jochen [éd.], *Raffael und das Porträt Julius' II. Das Bild eines Renaissance-Papstes*, catalogue de l'exposition du Städel Museum de Francfort, du 8 novembre 2013 au 2 février 2014. Petersberg : Imhof, 2014, 127 p.
- Francia 2004** – FRANZIA Vincenzo, *Splendore di bellezza. L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Rome : Libreria editrice vaticana, 2004, 278 p.
- Francia 2005** – FRANZIA Vincenzo, « L'Immacolata Concezione : alla ricerca di un modello iconografico », dans Vatican 2005, p. 33-39
- Frantz 1879** – FRANTZ E., *Fra Bartolommeo della Porta. Studie über die Renaissance*, Rgensburg : Georg Joseph Manz, 1879, 258 p.
- Freedberg 1961** – FREEDBERG Sidney J., *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, New York (entre autres) : Icon Editions, Harper and Row, 1972 [1<sup>ère</sup> éd. : 1961], 2 t.
- Freedman 1987** – FREEDMAN Luba, « The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento », *Zeitschrift für Esthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 32, 1987, p. 63-82
- Freiberg 2014** – FREIBERG Jack, *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish Crown*, New York : Cambridge University Press, 2014, 317 p.
- Freigang 2003** – FREIGANG Christian, « Chöre als Wunderwerke. Bildinszenierung und Materialtranszendenz in der Klosterkirche von Brou bei Bourg-en-Bresse », dans MORAHT-FROMM Anna [éd.], *Kunst und Liturgie : Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, Ostfildern : Thorbecke, 2003, p. 59-83
- Frémin du Sartel 1991** – FRÉMIN DU SARTEL Gérard, « Jean VI de Carondelet », *Valentiana*, n° 8, décembre 1991, p. 27-36
- Friedländer 1909** – FRIEDLÄNDER Max J., « Bernaert van Orley: III. Orleys Tätigkeit zwischen 1521 und 1525 », *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, n° 30, 1909, p. 89-107
- Friedländer 1942** – FRIEDLÄNDER Max J., « Neues über Jan Vermeijen », *Oud Holland*, vol. 59/1, 1942, p. 12-22
- Friedländer 1971** – FRIEDLÄNDER Max J., *Early Netherlandish Painting*, t. 7, *Quentin Massys*, Leyde : Sijthoff et Bruxelles : Éditions de la connaissance, 1971 [1<sup>ère</sup> éd. : 1929], 135 p.
- Friedländer 1972** – FRIEDLÄNDER Max J., *Early Netherlandish Painting*, t. 8, *Jan Gossart and Bernart van Orley*, Leyde : Sijthoff et Bruxelles : Éditions de la connaissance, 1972 [1<sup>ère</sup> éd. : 1930], 136 p.

- Friedländer 1975** – FRIEDLÄNDER Max J., *Early Netherlandish Painting*, t. 12, *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, Leyde : Sijthoff, 1975 [1<sup>ère</sup> éd. : 1935], 166 p.
- Frommel 1973** – FROMMEL Christoph L., *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen : Ernst Wasmuth, 1973, 3 vol. (Veröffentlichung der Bibliotheca Hertziana)
- Frommel 2014** – FROMMEL Christoph L., *La villa Farnesina a Roma*, Modène : Panini, 2014 [1<sup>ère</sup> éd. : 2003], 269 p.
- Fusco et Morello 2005** – FUSCO Roberto et MORELLO Giovanni, « Il tema dell'Immacolata Concezione nella miniatura », dans Vatican 2005, p. 41-51
- Gabelentz 1922** – GABELENTZ Hans von der, *Fra Bartolommeo und die florentiner Renaissance*, Leipzig : Karl W. Hiersemann, 1922, 2 vol.
- Gaborit 2003** – GABORIT Jean-René, « Une œuvre de l'atelier des Della Robbia : le tombeau de Guillaume Fillastre à l'abbaye de Saint-Bertin », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 2003 [éd. consultée : 2009], p. 50-63
- Gachard 1872** – GACHARD Louis-Prospère, « Carondelet, Claude », « Carondelet, Jean », « Carondelet, Jean », dans Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique [éd.], *Biographie nationale*, Bruxelles : H. Thiry, 1872, col. 340-350
- Gaillard 1861** – GAILLARD Victor L. M., *Inscriptions funéraires et monumentales de la Flandre occidentale avec des données historiques et généalogiques. Arrondissement de Bruges*, t. 1, 1<sup>ère</sup> partie, Bruges : 1861, 242 p.
- Gaillard 1973** – GAILLARD Annie, *Abbaye de Montbenoît, étude économique et sociale du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup> siècle*, mémoire de maîtrise d'histoire soutenu à l'Université de Franche-Comté, 1973, 279 p.
- Gailliard 1847** – GAILLIARD Jean-Jacques, *Éphémérides brugeoises ou relation chronologique des événements qui se sont passés dans la ville de Bruges, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Bruges : Jean-Jacques Gailliard, 1847, 474 p.
- Gailliard 1859** – GAILLIARD Jean-Jacques, *Bruges et le Franc ou leur magistrature avec des données historiques et généalogiques sur chaque famille*, Bruges : chez J. Gaillard, 1859, 3 t.
- Galand 2013** – GALAND Alexandre, *The Flemish Primitives. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, vol. 6, *The Bernard van Orley Group*, Bruxelles : Brepols, 2013, 446 p.
- Gallo 2010** – GALLO Daniela, « Small Portraits for Great Men: The Miniature Portrait Bust in the Sixteenth Century », *Rijksmuseum Bulletin*, vol. 58/1, 2010, p. 56-73
- Gallo 2016** – GALLO Daniela, « Portraits sculptés entre espace public et espace privé », dans BORMAND Marc, PAOLOZZI STROZZI Beatrice, PRETI Monica et SÉNÉCHAL Philippe [dir.], *La sculpture à Florence au XV<sup>e</sup> siècle et ses fonctions dans l'espace urbain*, actes du colloque de l'INHA de Paris, les 6 et 7 décembre 2013. Milan : Officina Libraria, 2016, p. 79-95
- Gallo 2020** – GALLO Daniela, « Présenter bustes et tableaux dans l'Europe d'Ancien Régime », dans GALLO Daniela, LAVILLE Béatrice et MARSEILLE Gilles [dir.], *Display. Bustes et tableaux dans l'espace. Un projet pédagogique partagé*, livret de l'exposition de la Bibliothèque du campus Lettres, Sciences humaines et sociales de Nancy, du 3 mars au 10 avril 2020. Nancy : Université de Lorraine, 2020, p. 18-25

- Gand 1955** – *Charles Quint et son temps*, catalogue de l'exposition du Museum voor Schone Kunsten de Gand, du 3 avril au 30 juin 1955. Bruxelles : Éditions de la Connaissance, 1955, 187 p.
- Gand 1999** – SOLY Hugo et WIELE Johan van de [dir.], *Carolus. Charles Quint, 1500-1558*, catalogue de l'exposition de la Sint-Pietersabdij de Gand, du 16 novembre 1999 au 30 janvier 2000. Gand : Snoeck-Ducaju & Zoon, 1999, 367 p.
- Garas 1953** – GARAS Klára, « The So-Called Piombo Portrait in the Museum of Fine Arts », *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 1/1-2, 1953, p. 135-149
- Garas 1970** – GARAS Klára, « Zu einigen Malerbildnissen der Renaissance. I. Sebastiano del Piombo », *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 16/3-4, 1970, p. 261-269
- García Pérez 2020a** – GARCÍA PÉREZ Noelia [éd.], *Mary of Hungary, Renaissance Patron and Collector. Gender, Art and Culture*, actes du colloque de Murcie, du 11 au 13 mai 2017. Turnhout : Brepols, 2020, 231 p. (Études renaissantes)
- García Pérez 2020b** – GARCÍA PÉREZ Noelia, « Mary of Hungary, Patron and Collector, from Political to Cultural History: The State of the Question », dans García Pérez 2020a, p. 79-95
- García Requena 2013** – GARCÍA REQUENA Raquel, *La lengua francesa en la administración vaticana del siglo XVI. Cartas de Andrés de Castillo a la familia Granvela*, thèse de doctorat de l'Université de Valence, sous la direction de BENAVENT I BENAVENT Júlia et MOLTÓ HERNÁNDEZ Elena, 2013, 489 p.
- Gardner von Teuffel 1987** – GARDNER VON TEUFFEL Christa, « Raffaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 50/1, 1987, p. 1-45
- Gaskell 2006** – GASKELL Ivan, « Diptychs: What's the Point ? », dans Hand et Spronk 2006, p. 200-213
- Gaulard 2003** – GAULARD Bénédicte, « La peinture en Franche-Comté, entre tradition et modernité : jalons pour une réflexion », dans DELOBETTE Laurence et DELSALLE Paul [éd.], *La Franche-Comté à la charnière du Moyen Âge et de la Renaissance, 1450-1550*, actes du colloque de l'Université de Franche-Comté à Besançon, du 10 au 11 octobre 2002. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2003, p. 415-433
- Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009** – GAULARD Bénédicte, JACQUEMART Jean-Pierre et THEUROT Jacky, *De la collégiale à la basilique. Notre-Dame de Dole : épopée d'un édifice inspiré*, Dole : DMODMO, 2009, 241 p.
- Gauthier 1880** – GAUTHIER Jules, « Les inscriptions de la cathédrale Saint-Étienne de Besançon », dans *Académie des sciences, Belles Lettres et Arts de Besançon*, 1980, p. 322-373
- Gauthier 1890b** – GAUTHIER Jules, « Claude Arnoux dit Lulier, étude d'un sculpteur franc-comtois de la Renaissance », dans *Académie des sciences, Belles Lettres et Arts de Besançon*, 1890, p. 112-137
- Gauthier 1893** – GAUTHIER Jules, « Les initiateurs de l'art en Franche-Comté au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, vol. 17, Paris : Plon-Nourrit, 1893, p. 609-625

- Gauthier 1895** – GAUTHIER Jules, « La sculpture sur bois en Franche-Comté, du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, vol. 19, Paris : Plon-Nourrit, 1895, p. 805-815
- Gauthier 1897a** – GAUTHIER Jules, « L'église abbatiale de Montbenoît (Doubs). Son créateur, son architecte, ses sculpteurs, 1520-1528 », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, vol. 21, Paris : Plon-Nourrit, 1897, p. 236-247
- Gauthier 1897b** – GAUTHIER Jules, « Jean Carondelet de Dole, archevêque de Palerme (1469-1544). Ses encouragements aux arts », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, vol. 21, Paris : Plon-Nourrit, 1897, p. 507-517
- Gauthier 1898** – GAUTHIER Jules, « Conrad Meyt et les sculpteurs de Brou en Franche-Comté. Leur œuvre, leurs imitateurs (1524-1563) », dans *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, vol. 22, Paris : Plon-Nourrit, 1898, p. 250-266
- Gauthier 1900** – GAUTHIER Jules, « Étude archéologique sur la cathédrale Saint-Étienne », dans *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, Paris : Ernest Leroux, 1900, p. 449-461
- Gauthier 1903** – GAUTHIER Jules, « Tombes franc-comtoises de la Renaissance (1540-1560) », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1903, p. 548-553
- Gauthier et Gauthier 1911** – GAUTHIER Jules et GAUTHIER Léon, *Armorial de Franche-Comté*, Paris : H. Champion, 1911, 230 p.
- Gavignet 2001a** – GAVIGNET Jean-Pierre, « Ferry Carondelet », dans *Renaissance du vieux Besançon 2001*, p. 55-58
- Gavignet 2001b** – GAVIGNET Jean-Pierre, « Les débuts de l'art de la Renaissance en Franche-Comté », dans *Renaissance du vieux Besançon 2001*, p. 87-94
- Gelder 1973** – GELDER Jan G. van, « Scorel, Mor, Bellegambe und Orley in Marchiennes », *Oud Holland*, vol. 87/4, 1973, p. 156-175
- Gelfand 2007** – GELFAND Laura D., « Regional styles and political ambitions. Margaret of Austria's monastic foundation at Brou », dans *Alexander-Skipnes 2007*, p. 193-202
- Génard 1870** – GÉNARD Pieter, « Notices sur les architectes Herman (le vieux) et Dominique de Waghemakere », dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie de Belgique*, vol. 9, 1870, p. 429-494
- Genève 2002** – NATALE Mauro et ELSIG Frédéric [éd.], *La Renaissance en Savoie. Les arts au temps du duc Charles II (1504-1553)*, catalogue de l'exposition du Musée d'art et d'histoire de Genève, du 15 mars au 25 août 2002. Genève : Musée d'art et d'histoire, 2002, 219 p.
- Genicot 1985** – GENICOT Luc-François, « Escaliers du XVI<sup>e</sup> siècle en Belgique », dans Centre d'Études supérieures de la Renaissance [éd.], *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque de Tours, du 22 au 26 mai 1979. Paris : Picard, 1985, p. 179-184 (De Architectura, n° 2)
- Gilbert 1980** – GILBERT Felix, *The Pope, his Banker, and Venice*, Cambridge et Londres : Harvard University Press, 1980, 157 p.

- Gilliodts-Van Severen 1874** – GILLIODTS-VAN SEVEREN L., « Quel était le nombre des pauvres à Bruges en 1544 », *La Flandre. Revue des monuments d'histoire et d'Antiquités*, Bruges, années 1874-1875, p. 161-166
- Girault 2017** – GIRAULT Pierre-Gilles, « Les Carondelet : ascension sociale, commande artistique et construction lignagère entre Bresse, Franche-Comté et Pays-Bas, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle », dans LE PAGE Dominique [dir.], *La noblesse des marches, de Bourgogne et d'ailleurs au temps de Marguerite d'Autriche (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Dijon : EUD, 2017, p. 33-56 (Annales de Bourgogne, n° 3-4)
- Glück 1930** – GLÜCK Gustav, « Drei Jahrhunderte vlämischer Kunst. Ausstellung in der Wiener "Sezession" », *Belvedere*, 9<sup>e</sup> année, janvier à juin 1930, p. 75-81
- Glück 1933** – GLÜCK Gustav, *Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei*, Vienne : Schroll, 1933, 369 p.
- Godenne 1908** – GODENNE Léopold, *Malines jadis et aujourd'hui*, Malines : L. et A. Godenne, 1908, 701 p.
- Godenne et Maes 1951** – GODENNE W. et MAES Louis-Théo, *Iconographie des membres du grand conseil de Malines*, Malines : Ville de Malines, 1951, 28 p.
- Gombosi 1934** – GOMBOSI György, « Sebastiano del Piombo », *Pantheon*, n° 13, juin 1934, p. 161-167
- Goossens 1970** – GOOSSENS Korneel, « Janus Secundus als Medailleur », *Jaarboek van het koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1970, p. 29-84
- Gorissen 1953** – GORISSEN Pieter, *De prelaten van Brabant onder Karel V (1515-1544) : Hun confederatie (1534-1544)*, Louvain : E. Nauwelaerts, 1953, 127 p.
- Gossez 1992** – GOSSEZ Virginie, « Rôle de Jacques Du Brœucq dans le monument funéraire de Jean de Hennin-Liétard (Boussu) », dans *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, n° 96, 1992, p. 79-93
- Götzmann 2010** – GÖTZMANN Jutta, *Römische Grabmäler der Hochrenaissance. Typologie – Ikonographie – Stil*, Münster : Rhema, 2010, 324 p. (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, n° 13)
- Gould 1966** – GOULD Cecil, « Lorenzo Lotto and the Double Portrait. Transformation of della Torre Picture », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n° 5, 1966, p. 43-51
- Gossart 1903** – *Un des peintres peu connus de l'école flamande de transition : Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son œuvre*, Lille : éditions du Beffroi, [s. d.], 147 p.
- Grabski 2004** – GRABSKI Józef, « The Lost Portrait of a Young Man (Attributed to Raphael) from the Collection of the Princes Czartoryski Family in Cracow. A Contribution to Studies on the Typology of the Renaissance Portrait », *Artibus et historiae*, n° 50 (XXV), 2004, p. 215-239
- Grandjean 1997** – GRANDJEAN Marcel, « Apports de la Renaissance italienne dans l'architecture régionale avant la Réforme (des nouveautés décoratives aux œuvres monumentales de Montuel et d'Annecy) », dans FOL Michel, SORREL Christian et VIALLET Hélène [éd.], *Chemins d'histoire alpine. Mélanges à la mémoire de Roger Devos*, Annecy : Association des amis de Roger Devos, 1997, p. 435-455
- Grandjean 2002** – GRANDJEAN Marcel, « Remarques sur le renouveau flamboyant et la Renaissance dans l'architecture entre Saône et Alpes », dans Genève 2002, p. 27-51

- Grandjean 2015** – GRANDJEAN Marcel, *L'architecture religieuse en Suisse romande et dans l'ancien diocèse de Genève à la fin de l'époque gothique. Développement, sources et contextes*, publié dans la revue *Cahiers d'archéologie romande*, n° 157 (t. 1) et 158 (t. 2), 2015, 805 p.
- Grand Ry 2007** – GRAND RY Michel de [dir.], *Les primitifs flamands et leur temps*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 2007 [1<sup>ère</sup> éd. : 1994], 656 p.
- Gresser 1992** – GRESSER Pierre, *Le crépuscule du Moyen Âge en Franche-Comté*, Besançon : Cêtre, 1992, 311 p.
- Grieten 2012** – GRIETEN Stefaan, « Erard de la Marck. His Three Residences in the Habsburg Netherlands and the Palace of Liège. Monumental Elements in a Complex Material Discourse on Power, Renascence and Alliance », dans HEYNEN Hilde et GOSSEYE Janina [éd.], *Proceedings of the 2<sup>nd</sup> international Conference of the European Architectural History Network*, actes des rencontres de Bruxelles, du 31 mai au 2 juin 2012. Bruxelles : Koninklijke vlaamse academie van België voor wetenschappen en kunsten, 2012, p. 71-74
- Grieten 2018** – GRIETEN Stefaan, « Visverkopers *all'antica*. De iconografie van het ambachtshuis *In den Grooten Zalm* in Mechelen », *Monumenten en Landschappen*, 37<sup>e</sup> année, n° 5, 2018, p. 36-49
- Grieten et De Jonge 2014** – GRIETEN Stefaan et DE JONGE Krista, « The Discovery of a Monument of the “Liège Renaissance”: the Doorway of the Residence of Erard de la Marck in Antwerp », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 77/1, 2014, p. 73-105
- Grieten et De Jonge 2019** – GRIETEN Stefaan et DE JONGE Krista, « Romanesque Reconstructions: The Revival of Liège in the Early Sixteenth Century », dans OTTENHEYM Koen A. [éd.], *Romanesque Renaissance. Carolingian, Byzantine and Romanesque Buildings (800-1200) as a Source for New All'Antica Architecture in Early Modern Europe (1400-1700)*, Leyde : Brill, 2019, p. 163-190 (NIKI Studies in Netherlandish-Italian Art History, n° 14)
- Gruyer 1886** – GRUYER Gustave, *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli*, Paris : Librairie de l'art, 1886, 109 p. (Les artistes célèbres)
- Guépin 2000** – GUÉPIN Jan Pieter *et alii*, *De drie dichtende broers : Grudius, Marius, Secundus, in brieven, reisverslagen en gedichten*, Groningen : Styx, 2000, 2 vol.
- Guerra 2011** – GUERRA Enrica, « Il *De cardinalatu* di Paolo Cortesi », dans CAGNOLATI Antonella [dir.], *La formazione delle élites in Europa dal Rinascimento alla Restaurazione*, actes du colloque de l'Université de Foggia, du 31 mars au 1<sup>er</sup> avril 2011. Rome : Aracne editrice, 2011, p. 85-98 (Publications d'Italiques, n° 4)
- Guertzoni 2011** – GUERZONI Guido, *Apollon et Vulcain. Les marchés artistiques en Italie, 1400-1700*, Dijon : les Presses du réel, 2011, 499 p.
- Guibard 1868** – GUIBARD Pierre-Charles, *Une visite à Saint-Jean*, Besançon : J. Jacquin, 1868, 20 p.
- Guillaume 1992a** – GUILLAUME Jean [éd.], *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque de Tours, du 9 au 14 juin 1986. Paris : Picard, 1992, 376 p. (De Architectura, n° 5)
- Guillaume 1992b** – GUILLAUME Jean, « Les Français et les ordres. 1540-1550 », dans Guillaume 1992a, p. 193-218

- Guillaume 2003a** – GUILLAUME Jean [dir.], *L'invention de la Renaissance. La réception des formes « à l'antique » au début de la Renaissance*, actes du colloque de Tours, du 1<sup>er</sup> au 4 juin 1994. Paris : Picard, 2003, 220 p. (De architectura, n° 9)
- Guillaume 2003b** – GUILLAUME Jean, « Le candélabre en Normandie : les métamorphoses d'un ornement de 1500 à 1540 », dans BECK Bernard et BOUET Pierre [dir.], *L'architecture de la Renaissance en Normandie*, actes du colloque de Cerisy, du 30 septembre au 4 octobre 1998. Caen : Presses universitaires de Caen, 2003, t. 1, p. 83-98
- Guillaume 2005** – GUILLAUME Jean [dir.], *Demeures d'éternité, églises et chapelles funéraires aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque de Tours, du 11 au 14 juin 1996. Paris : Picard, 2005, 288 p. (De architectura, n° 10)
- Guillaume 2006** – GUILLAUME Jean, « Un prélat aux champs : Denis Briçonnet à Coussay », dans Chatenet 2006a, p. 145-150
- Guillaume et Führung 2010** – GUILLAUME Jean et FÜHRING Peter [dir.], *Jacques Androuet Du Cerceau, « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, catalogue de l'exposition de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine à Paris, du 10 février au 9 mai 2010. Paris : Picard, 2010, 34 p.
- Guillot de Suduirot 2002** – GUILLOT DE SUDUIROT Sophie [dir.], *Retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque du Musée du Louvre à Paris, 18 et 19 mai 2001. Paris : La Documentation française, 2002, 670 p.
- Guillouët 2009** – GUILLOUËT Jean-Marie, « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ? », *Histoire de l'art*, n° 64, avril 2009, p. 17-25
- Haak 1963** – HAAK Bob, « Het portret van Erard de la Marck door Jan Cornelisz. Vermeyen », *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 2/1, 1963, p. 11-19
- Hablot 2021** – HABLOT Laurent, « Reflets du pouvoir. Armoiries et devises en Bourgogne à la fin du Moyen Âge », dans Autun et Chalon-sur-Saône 2021, p. 84-91
- Haemers 2009** – HAEMERS Jell, *For the Common Good. State Power and Urban Revolts in the Reign of Mary of Burgundy (1477-1482)*, Turnhout : Brepols, 2009, 319 p. (Studies in European Urban History, n° 17)
- Haemers et alii 2007** – HAEMERS Jell, WIJSMAN Hanno et HOOREBEECK Céline van [éd.], *Entre la ville, la noblesse et l'État : Philippe de Clèves (1456-1528), homme politique et bibliophile*, actes du colloque de la Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles, le 22 avril 2005. Turnhout : Brepols, 2007, 294 p. (Burgundica, n° 13)
- Halkin 1980** – HALKIN Léon E., « Le mécénat d'Érard de la Marck (1505-1538) », *La vie wallonne*, n° 54, 1980, p. 7-38
- Hand et Spronk 2006** – HAND John O. et SPRONK Ron [éd.], *Essays in Context : Unfolding the Netherlandish Diptych*, ouvrage publié dans le cadre de l'exposition « Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych » de la National Gallery of Art de Washington, du 12 novembre 2006 au 4 février 2007. Cambridge, New Haven et Londres : Harvard University Art Museum, 2006, 255 p.
- Handelingen 1863** – Cinq études sur Sainte-Walburge de Furnes [sans titre, sans auteur], *Handelingen*, Bruges : Genootschap voor geschiedenis, 1863, vol. 16, p. 61-140
- Hankins 1998** – HANKINS James, « Roma caput mundi. Humanismus im Rom der Hochrenaissance », dans Bonn 1998, p. 298-305



- Hansotte 1984** – HANSOTTE Georges, « Les chanceliers des évêques et des princes de Liège aux temps modernes », *Bulletin de la commission royale d'histoire*, n° 150, 1984, p. 523-532
- Harbison 1984** – HARBISON Craig, « Realism and Symbolism in Early Flemish Painting », *The Art Bulletin*, n° 66, 1984, p. 588-602
- Harbison 1985** – HARBISON Craig, « Visions and Meditations in Early Flemish Painting », *Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 15/2, 1985, p. 87-118
- Harbison 2012** – HARBISON Craig, *Jan van Eyck, the Play of Realism*, Londres : Reaktion Books, 2012 [1<sup>ère</sup> éd. : 1991], 317 p.
- Harderwijk 1858** – HARDERWIJK K. J. R. van [dir.], *Biografisch Woordenboek der Nederlanden*, vol. 3, Harlem : J. J. Brederode, 970 p.
- Harsin 1955** – HARSIN Paul, *Études critiques sur l'Histoire de la Principauté de Liège 1477-1795*, t. 2, *Le règne d'Érard de la Marck 1505-1538*, Liège : Sciences et Lettres, 1955, 520 p.
- Haskell 1991** – HASKELL Francis, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris : Gallimard, 1991 [1<sup>ère</sup> éd. : Londres : Chatto and Windus, 1963], 798 p.
- Haskell et Penny 1981** – HASKELL Francis et PENNY Nicholas, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven : Yale University Press, 1981, 376 p.
- Haslinghuis et Peeters 1965** – HASLINGHUIS E. J. et PEETERS C. J. A. C., *De Dom van Utrecht*, La Haye: Staatsuitgeverij, 1965 [éd. consultée : dbnl, 2012], 500 p.
- Hauteœur 1895** – HAUTEOEUR Édouard, *Documents liturgiques et nécrologiques de l'église collégiale de Saint-Pierre de Lille*, Lille : L. Quarré ; Paris : Picard, 1895, 481 p.
- Hauteœur 1897** – HAUTEOEUR Édouard, *Histoire de l'église collégiale et du chapitre Saint-Pierre de Lille*, t. 2, Lille : L. Quarré, 1897, 473 p.
- Heesch, Janssen et Stock 2018** – HEESCH Daan van, JANSSEN Robrecht et STOCK Jan van der [éd.], *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain. Studies in Honor of Professor Jan Karel Steppe*, actes du colloque de l'Université catholique de Louvain, du 4 au 6 février 2016. Londres et Turnhout : Harvey Miller Publishers et Brepols, 2018, 292 p. (Studies in medieval and early Renaissance art history)
- Heinemann 1959** – HEINEMANN Rudolf J., *Sammlung Schloss Rohoncz. Nachtrag zum Katalog von 1958*, Castagnola : Villa Favorita, 1959, 2 vol.
- Helbig 1943** – HELBIG Jean, *De glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten*, Anvers : De Sikkel, 1943, 244 p.
- Helbig 1952** – HELBIG Jean, « L'évolution du décor architectural dans le vitrail belge pendant le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la commission royale des monuments et des sites*, t. 3, 1952, p. 9-20
- Helmus et Faries 2011** – HELMUS Liesbeth M. et FARIES Molly [éd.], *Catalogue of Paintings, 1363-1600. Centraal Museum Utrecht*, Utrecht : Centraal Museum, 2011, 452 p.
- Hendy 1964** – HENDY Philip, *Some Italian Renaissance-Pictures in the Thyssen-Bornemisza Collection*, Lugano-Castagnola : Villa Favorita, 1964, 169 p.

- Henkel et Schöne 1967** – HENKEL Arthur et SCHÖNE Albrecht [éd.], *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart : J. B. Metzlersche, 1967, 1098 p.
- Henne 1846** – HENNE Alexandre, *L'étranger dans Bruxelles, ou guide historique, statistique et descriptif de la capitale*, Bruxelles : Deprez-Parent, 1846, 226 p.
- Henne 1858** – HENNE Alexandre, *Histoire du règne de Charles Quint en Belgique*, Bruxelles et Leipzig : Émile Flatau, 1858, 10 vol.
- Henne et Wauters 1845** – HENNE Alexandre et WAUTERS Alphonse, *Histoire de la ville de Bruxelles*, Bruxelles : Librairie encyclopédique de Périchon, 1845, 3 vol.
- Henry et Joannides 2012** – HENRY Tom et JOANNIDES Paul, « Raphaël et son atelier entre 1513 et 1525. “Per la mano di maestro Raffaello e Joanne Francesco e Giulio sui discepoli” », dans Madrid et Paris 2012, p. 17-85
- Hensler 1923** – HENSLER Erwin, « Die Grabdenkmäler von Jean Mone », dans *Belgische Kunstdenkmäler*, II, 1923, p. 91-112
- Heringuez 2019** – HERINGUEZ Samantha, *Entre gothique et antique. L'architecture dans la peinture flamande du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Classiques Garnier, 2019, 457 p. (Arts de la Renaissance européenne, n° 7)
- Hermant 2021** – HERMANT Maxence, « Les livres d'heures, reflets d'une dévotion privée », dans Autun et Chalon-sur-Saône 2021, p. 170-175
- Hernández Redondo 2000** – HERNÁNDEZ REDONDO José I., « Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny », *Locvs amœnvs*, n° 5, 2000-2001, p. 101-116
- Hervey 1921** – HERVEY Mary, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge : The University Press, 1921, 562 p.
- Herzog 1968** – HERZOG Sadjia J., *Jan Gossart, Called Mabuse (ca. 1478-1532). A Study of His Chronology with a Catalogue of His Works*, 3 vol., thèse du Bryn Mawr College, 1968
- Heuvel 1994** – HEUVEL Charles van den, « De Architectura (1599) van Charles de Beste. Een onbekend architectuurtractaat van een Brugse bouwmeester », *Handelingen van het genootschap voor geschiedenis*, n° 131, 1994, p. 65-93
- Heuvel et alii 1978** – HEUVEL J. van den, DEVLIEGHER Luc, SUYS F. *et alii*, *Sint-Donaas en de voormalige Brugse katedraal*, Bruges : Jong Kristen Onthaal voor toerisme, 1978, 130 p.
- Heymans 2014** – HEYMANS Vincent [dir.], *Le palais du Coudenberg à Bruxelles. Du château médiéval au site archéologique*, Bruxelles : Mardaga, 2014, 360 p. (Patrimoine architectural)
- Hill 1930** – HILL George F., *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londres : British Museum, 1930, 2 vol.
- Hind 1948** – HIND Arthur M., *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described*, Londres : Bernard Quaritch, 1948, 7 vol.
- Hirst 1981** – HIRST Michael, *Sebastiano del Piombo*, Oxford : Clarendon Press, 1981, 175 p.

- Hochmann 2004** – HOCHMANN Michel, *Venise et Rome, 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève : Droz, 2004, 663 p. (École pratique des hautes Études, v, Hautes Études médiévales et modernes, n° 85)
- Hocquet 1906** – HOCQUET Adolphe, *Tournai et le Tournaisis au XVI<sup>e</sup> siècle au point de vue politique et social*, Bruxelles : Hayez, 1906, 418 p. (Académie Royale de Belgique. Classe des lettres et des sciences morales et politiques et classe des Beaux-Arts ; 2<sup>e</sup> série, n° 1-2)
- Hoeve et alii 2016** – HOEVE Jan van der, GROOTAERS Johan et CAMPENHOUT Toon van, *Mechelen, hof van Palermo. Deelrapport 2, bouwhistorische waarnemingen*, rapport d'étude archéologique menée par le Bureau voor bouwhistorisch onderzoek J. A. van der Hoeve, avril-août 2016, 102 p.
- Hoffsummer et alii 2016** – HOFFSUMMER Patrick, JOLY Emmanuel, MAGGI Christophe et PIAVAUX Mathieu, « L'église gothique. Architecture », dans Allart *et alii* 2016, p. 153-164
- Hollingsworth 1996** – HOLLINGSWORTH Mary, *Patronage in Sixteenth Century Italy*, Londres : Murray, 1996, 452 p.
- Hollingsworth 2010** – HOLLINGSWORTH Mary [éd.], *The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety and Art, 1450-1700*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2010, 441 p.
- Holst 1974** – HOLST Christian von, « Fra Bartolomeo und Albertinelli. Beobachtungen zu ihrer Zusammenarbeit am Jüngsten Gericht aus Santa Maria Nuova und in der Werkstatt von San Marco », *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 18/3, 1974, p. 273-318
- Hoorebeeck 2014** – HOOREBEECK Céline van, *Livres et lectures des fonctionnaires des ducs de Bourgogne (ca. 1420-1520)*, Turnhout : Brepols, 2014, 660 p. (Texte, codex et contexte, n° 16)
- Hoppe 2003** – HOPPE Stephan, « Romanik als Antike und die baulichen Folgen. Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs », dans Nußbaum *et alii* 2003, p. 89-131
- Hoppe 2008** – HOPPE Stephan, « Die Antike von Jan van Eyck. Architektonische Fiktion und Empirie im Umkreis des burgundischen Hofes um 1435 », dans BOSCHUNG Dietrich et WITTEKIND Susanne [éd.], *Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter*, actes du colloque de Cologne, des 17 et 18 février 2006. Wiesbaden : Reichert, 2008, p. 351-394 (Schriften des Lehr- und Forschungszentrum für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes, n° 6)
- Hoppe 2018** – HOPPE Stephan, « Translating the Past. Local Romanesque Architecture in Germany and its Fifteenth-Century Reinterpretation », dans ENENKEL Karl A. E. et OTTENHEYM Koen A. [éd.], *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*, Leyde et Boston : Brill, 2018, p. 511-585 (Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, n° 60)
- Hoppe, Müller et Nußbaum 2008** – HOPPE Stephan, MÜLLER Matthias et NUBBAUM Norbert, *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft*, actes du colloque du 2<sup>e</sup> Sigurd Greven-Kolloquium zur

Renaissanceforschung à l'Université de Cologne, du 19 au 20 novembre 2004.  
Regensburg : Schnell und Steiner, 2008, 399 p.

- Horn 1989** – HORN Hendrik J., *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, Doornspijk : Davaco, 2 t., 1989
- Hörsch 1994** – HÖRSCH Markus, *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 : AWLSK, 1994, 236 p. (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, n° 58)
- Horst 2019** – HORST Thomas, « Les premiers globes terrestres manuscrits, des sources pour l'histoire des découvertes », dans HOFMANN Catherine et NAWROCKI François [dir.], *Le monde en sphères*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France à Paris, du 16 avril au 21 juillet 2019. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2019, p. 128-129
- Hours 1999** – HOURS Henri, *Fasti ecclesiae gallicanae. Répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines de France de 1200 à 1500*, t. 4, *Diocèse de Besançon*, Turnhout : Brepols, 1999, 307 p.
- Houssiau 1998** – HOUSSIAU Jean, « Contrôleurs ou contrôlés ? Les rapports des ecclésiastiques avec le pouvoir au XVI<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas », dans Cauchies 1998, p. 247-261
- Houtte 1982** – HOUTTE Jan A. van, *De geschiedenis van Brugge*, Thielt : Lannoo, 1982, 606 p.
- Hoven van Genderen 2015** – HOVEN VAN GENDEREN Bram van den, « Gewaden op papier. Kerkelijke textilia in Utrechtse archiefstukken », dans Utrecht 2015, p. 15-23
- Howarth 2002** – HOWARTH David, « The Arundel Collection: Collecting and Patronage in England in the Reigns of Philip III and Philip IV », dans BROWN Jonathan et ELLIOTT John [éd.], *The Sale of the Century. Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604-1655*, catalogue de l'exposition du Musée du Prado à Madrid, du 15 mars au 2 juin 2002. New Haven et Londres : Yale University Press, 2002, p. 69-86
- Howarth 2006** – HOWARTH David, « A Question of Attribution. Art Agents and the Shaping of the Arundel Collection », dans COOLS Hans, KEBLUSEK Marika et NOLDUS Badeloch [éd.], *Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe*, actes du séminaire « Agency in Early Modern Europe » de l'Institut néerlandais de Rome, février 2004. Hilversum : Uitgeverij Verloren, 2006, p. 17-28
- Hülsen-Esch 2006** – HÜLSEN-ESCH Andrea von, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 2006, 458 p. (Veröffentlichung des Max-Planck-Instituts für Geschichte, n° 201)
- Humfrey 1992** – HUMFREY Peter, *Carpaccio. Catalogue complet des peintures*, Paris : Bordas, 1992, 159 p. (Les fleurons de l'art, n° 11)
- Humfrey 2011** – HUMFREY Peter, « The Portrait in Fifteenth-Century Venice », dans Berlin et New York 2011, p. 48-63

- Hurx 2012** – HURX Merlijn, *Architect en aannemer. De opkomst van de bouwmarkt in de Nederlanden (1350-1530)*, Nimègue : Vantilt, 2012, 492 p.
- Hurx 2014** – HURX Merlijn, « Wandering Architects. Travelling as Part of an Architect's Education in the Fifteenth Century ; the Example of the Low Countries », dans Ottenheym 2014a, p. 29-39
- Hurx 2017** – HURX Merlijn, *Architecture as Profession. The Origins of Architectural Practice in the Low Countries in the Fifteenth Century*, Turnhout : Brepols, 2017, 459 p. (Architectura moderna, n° 13)
- Hurx 2018** – HURX Merlijn, « Lodewijk van Boghem, Entrepreneur, Land Surveyor and Architect », dans Ciavaldini Rivière et Briat-Philippe 2018, p. 17-27
- Huysmans et alii 1996** – HUYSMANS Antoinette, DAMME Jan van, VELDE Carl van de et MULDER Christine van, *Cornelis Floris, 1514-1575, beeldhouwer, architect, ontwerper*, Brussel : Gemeentekrediet, 1996, 271 p.
- Ibáñez Fernández 2012** – IBÁÑEZ FERNÁNDEZ Javier, « Renaissance à la française dans le Quinientos aragonais », dans Lugand 2012, p. 55-81
- Imai 2005** – IMAI Sumiko, « La Virgo in Sole de Robert Campin. Mémorial personnel et document théologique », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, n° 27, 2005, p. 49-64
- Jacquemart 2007** – JACQUEMART Jean-Pierre, *Architectures comtoises de la Renaissance. 1525-1636*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, 318 p. (Architecture, n° 4)
- Jacquot 1975** – JACQUOT Jean [éd.], *Les fêtes de la Renaissance*, vol. 3, *Quinzième colloque international d'études humanistes*, actes du colloque de Tours, du 10 au 22 juillet 1972. Paris : CNRS éditions, 1975, 661 p.
- Jadin 1949** – JADIN Louis-Emmanuel, « Carondelet (Jehan ou Jean de) », dans BAUDRILLART Alfred, DE MEYER Alfred et CAUWENBERGH Étienne van [dir.], *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, t. 11/61-66, Paris : Letouzey et Ané, 1949, col. 1108-1109
- Jaffé 1966** – JAFFÉ Michael, « The Picture of the Secretary of Titian », *The Burlington Magazine*, n° 108, mars 1966, p. 114-126
- Janse et alii 1987** – JANSE Herman, MEISCHKE Ruud, MOSSELVELD J. H. van et TYGHEM Frida van [dir.], *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, publié dans le cadre de l'exposition du Gemeentemuseum Markiezenhof de Bergen op Zoom, 1987. La Haye : Staatsuitgeverij, 1987, 198 p.
- Janssens 2008** – JANSSENS Paul, « De la noblesse médiévale à la noblesse moderne. La création dans les anciens Pays-Bas d'une noblesse dynastique (XV<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècle) », *Low Countries Historical Review*, vol. 123/4, 2008, p. 490-517
- Janssens 2010** – JANSSENS Paul, « Vivre noblement hier et aujourd'hui », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, n° 88/2, 2010, p. 337-348
- Jardine 1993** – JARDINE Lisa, *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print*, Princeton : University Press, 1993, 284 p.
- Jauss 2005** – JAUSS Hans R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 2005 [1<sup>ère</sup> éd. allemande : Constance : Universitätsverlag, 1987], 333 p. (Tel)

- Joly 2017** – JOLY Emmanuel, « Louis van Bodeghem et le chœur de la cathédrale Saint-Lambert de Liège en 1527 », *Bulletin monumental*, n° 175/1, 2017, p. 55-58
- Jonckheere 2015** – JONCKHEERE Koenraad, « Portret en decorum », dans Bruxelles 2015, p. 10-23
- Jones et Penny 1983** – JONES Roger et PENNY Nicholas, *Raphael*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1983, 256 p.
- Jouaville 2018** – JOUAVILLE Quentin, *Jardin de l'Empire et clef de la monarchie universelle : l'Italie au cœur du projet de Mercurino Gattinara*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain MARCHANDISSE et de Frédéric MEYER, Liège et Nancy, 2018, 730 p.
- Joubert 2001a** – JOUBERT Fabienne [dir.], *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris : Presses universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, 314 p. (Cultures et civilisations médiévales, n° 24)
- Joubert 2001b** – JOUBERT Fabienne, « La commande laïque de vitraux à la fin du Moyen Âge. Observations préliminaires », dans Joubert 2001a, p. 271-288
- Joubert 2006** – JOUBERT Fabienne [dir.], *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Presses universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, 415 p. (Cultures et civilisations médiévales, n° 36)
- Joubert 2006a** – JOUBERT Fabienne, « Introduction », dans Joubert 2006, p. 7-13
- Joubert 2006b** – JOUBERT Fabienne, « Tel un prince en son diocèse, Jean Rolin, cardinal-évêque d'Autun », dans Joubert 2006, p. 105-132
- Jugie 2018** – JUGIE Sophie, « De la chartreuse de Champmol au monastère de Brou : marbre et albâtre en Bourgogne et en Franche-Comté, fin du XIV<sup>e</sup>-milieu du XVI<sup>e</sup> siècle », dans MORTE GARCÍA Carmen [éd.], *El alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*, actes du colloque de Saragosse, du 19 au 21 mai 2016. Saragosse : Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, p. 159-178
- Jugie 2021** – JUGIE Sophie, « Le tombeau mis en scène : gisants, plates-tombes et inscriptions funéraires en Bourgogne et en Franche-Comté au XV<sup>e</sup> siècle », dans Autun et Chalon-sur-Saône 2021, p. 185-191
- Jurković 2004** – JURKOVIĆ Harald, « Das Bildnis mit der Fliege. Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Motiv in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts », *Belvedere*, n° 10, 2004, p. 4-87
- Juste 1855** – JUSTE Théodore, *Les Pays-Bas sous Charles Quint. Vie de Marie de Hongrie*, Bruxelles et Leipzig : Muquard, 1855, 165 p.
- Kamp 1997** – KAMP Hermann, « Stiftungen – Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation », dans FRANKE Birgit et WELZEL Barbara [éd.], *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*, Berlin : Reimer, 1997, p. 29-44
- Kathke 1997** – KATHKE Petra, *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin : Reimer, 1997, 358 p.
- Kavaler 1994** – KAVALER Ethan M., « The Jubé of Mons and the Renaissance in the Netherlands », dans Flakenburg *et alii* 1994, p. 348-381
- Kavaler 1995** – KAVALER Ethan M., « Being the Count of Nassau. Refiguring Identity in Space, Time and Stone », *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, n° 46, 1995, p. 12-51

- Kavaler 2006** – KAVALER Ethan M., « Geometers at Brou: Architecture and Ornament in Spain, Brabant and Western Europe around 1500 », dans Brou, un monument européen 2006
- Kavaler 2010** – KAVALER Ethan M., « Gossart l'architecte », dans Ainsworth 2010, p. 31-43
- Kavaler 2012** – KAVALER Ethan M., *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*, New Haven : Yale University Press, 2012, 332 p.
- Kavaler 2013** – KAVALER Ethan M., « The Diaspora of Netherlandish Sculptors in the Second Half of the Sixteenth Century », dans Ottenheim et De Jonge 2013, p. 89-101
- Kavaler 2016** – KAVALER Ethan M., « Jean Mone », dans *Allgemeines Künstlerlexikon*, 2016 [consulté en ligne sur Academia.edu le 2 décembre 2019]
- Kavaler 2017a** – KAVALER Ethan M., « Sixteenth-Century Netherlandish Sculpture. A Recovery », dans Kavaler, Scholten et Woodall 2017, p. 6-33
- Kavaler 2017b** – KAVALER Ethan M., « Francis I and the Netherlands: Conclusions and Perspectives for Further Research », dans Fagnart et Lecocq 2017, p. 229-241
- Kavaler 2017c** – KAVALER Ethan M., « Power and Performance. The Bruges Mantelpiece to Charles V », dans Kavaler, Scholten et Woodall 2017, p. 215-254
- Kavaler 2018** – KAVALER Ethan M., « Jean Mone, Barcelona and the Origins of the “Netherlandish” Antique Manner », dans Heesch, Janssen et Stock 2018, p. 63-76
- Kavaler, Scholten et Woodall 2017** – KAVALER Ethan M., SCHOLTEN Frits T. et WOODALL Joanna [éd.], *Netherlandish Sculpture of the 16th Century*, Leyde : Brill, 2017, 404 p. (Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek, n° 67)
- Kerckhoffs-De Heij 1980** – KERCKHOFFS-DE HEIJ Alida J. M., *De Grote Raad en zijn functionarissen 1477-1531. Biografieën van raadsheren*, thèse de doctorat sous la direction de Josua BRUYN, Amsterdam, 1980, 2 vol., 200 et 164 p.
- Ketels et Martens 2014** – KETELS Jochen et MARTENS Maximiliaan, « Foundations of Renaissance Architecture and Treatises in Quentin Massys' S. Anne Altarpiece », dans ROSSO Michela [éd.], *Investigating and Writing Architectural History: Subjects, Methodologies and Frontiers*, actes du 3<sup>e</sup> EAHAN International meeting, Turin, 2014. Turin : Politecnico di Torino, 2014, p. 1072-1083
- Kik 2014a** – KIK Oliver, « From Lodge to Studio: Transmissions of Architectural Knowledge in the Low Countries 1480-1530 », dans LOMBAERDE Piet [dir.], *The Notion of the Painter-Architect in Italy and the Southern Low Countries*, actes du colloque d'Anvers, du 2 au 3 décembre 2011. Turnhout : Brepols, 2014, p. 73-88 (Architectura moderna, n° 11)
- Kik 2014b** – KIK Oliver, « Bramante in the North: Imag(in)ing Antiquity in the Low Countries (1500-1539) », dans LICHTERT Katrien, DUMOLYN Jan, MARTENS Maximiliaan P. J. [éd.], *Portraits of the City. Representing Urban Space in Later Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout : Brepols, 2014, p. 97-112 (Studies in European Urban History (1100-1800), n° 31)
- King 2019** – KING Robert J., « Franciscus Monachus and the c. 1529 Paris Gilt Globe », *The Globe*, n° 86, 2019, p. 19-69
- Knapp 1903** – KNAPP Fritz, *Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco*, Halle : Wilhelm Knapp, 1903, 326 p.

- Konečný 2006** – KONEČNÝ Lubomír, « Catching an Absent Fly », dans KOTKOVÁ Olga [éd.], *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands, 1506-2006*, catalogue de l'exposition de la Galerie nationale de Prague, du 21 juin au 1<sup>er</sup> octobre 2006. Prague : Galerie nationale, 2006, p. 41-53
- König et Heyder 2017** – KÖNIG Eberhard et HEYDER Joris C. [éd.], *Breviario Grimani. Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, ms. lat. I 99 = 2138. Commentario all'edizione in facsimile*, Rome : Salerno editrice, 2017 [1<sup>ère</sup> éd. allemande, 2016], 236 p. (Codices mirabiles, vol. 6)
- König et Tenschert 1989** – KÖNIG Eberhard et TENSCHER Heribert, *Leuchtendes Mittelalter*, vol. 1, *89 libri manu scripti illuminati vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, Rotthalmünster : Tenschert, 1989, 624 p. (Antiquariat Heribert Tenschert, n° 21)
- Königsberger 2001** – KÖNIGSBERGER Helmut G., *Monarchies, States Generals and Parliaments. The Netherlands in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York : Cambridge University Press, 2001, 381 p. (Cambridge Studies in Early Modern History)
- Krieger 2012** – KRIEGER Michaela, *Gerard Horenbout und der Meister Jakobs IV. von Schottland. Stilkritische Überlegungen zur flämischen Buchmalerei*, Vienne, Cologne et Weimar : Böhlau, 2012, 596 p.
- Kronenburg 1904-1931** – KRONENBURG Joannes A. F., *Maria's heerlijkheid in Nederland: Geschiedkundige schets van de vereering der H. Maagd in ons vaderland, van de eerste tijden tot op onze dagen*, Amsterdam : Bekker, 1904-1931, 9 vol.
- Kuiper 1994** – KUYPER Wouter, *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands. The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549: Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630*, Alphen aan den Rijn : Canaletto, 1994, vol. 1 : texte, 438 p. ; vol. 2 : planches, 638 pl.
- Kwakkelstein 2016** – KWAKKELSTEIN Michael W., « Mannikins and Wax Models. Study Aids in the Artist's Workshop », dans Rotterdam 2016, p. 21-31
- La Brière 1894** – LA BRIÈRE Léon de, « Dépêches de Ferry de Carondelet, ambassadeur à Rome (1510-1513) », Évreux : Imprimerie de l'Eure [réédition en format PDF], 1894, 17 p.
- Lagabrielle 2021** – LAGABRIELLE Sophie, « Les vitraux de la collégiale Notre-Dame de Moulins, un manifeste Bourbon en faveur de l'Immaculée Conception », dans Autun et Chalon-sur-Saône 2021, p. 226-239
- La Haye 2003** – BUCK Stephanie, BUVELOT Quentin, SANDER Jochen, PLOEG Peter van der et SUCHTELEN Ariane van, *Hans Holbein the Younger. 1497/98-1543. Portraitist of the Renaissance*, catalogue de l'exposition de la Mauritshuis de La Haye, du 16 août au 16 novembre 2003. Zwolle : Waanders, 2003, 184 p.
- Lamy 2000** – LAMY Marielle, *L'Immaculée Conception. Étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge. XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris : Institut d'Études augustiniennes, 2000, 676 p. (Moyen Âge et Temps modernes, n° 35)
- Lane 2007** – LANE Barbara G., « Memling's Impact on the Early Raphael », dans Alexander-Skipnes 2007, p. 179-192
- Lane 2009** – LANE Barbara G., *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, Londres et Turnhout : Harvey Miller et Brepols, 2009, 386 p.



- Lange 1907** – LANGE Konrad, *Verzeichnis der Gemäldesammlung im königlichen Museum der Bildenden Künste zu Stuttgart*, Stuttgart : W. Spemann, 1907, 306 p.
- Langendonck 2002** – LANGENDONCK Linda van, « Het Karbonkelhuis van kanunnik Willem Heda : een renaissance primavera op de Groenplaats in Antwerpen (1520-1522) », dans GRIETEN Stefaan [éd.], *Vreemd gebouwd : westerse en niet-westerse elementen in onze architectuur*, Turnhout : Brepols, 2002, p. 93-109
- Langres 2018** – CAUMONT Olivier et VAILLANT Arnaud [dir.], *Langres à la Renaissance*, catalogue de l'exposition du Musée d'Art et d'Histoire de Langres, du 19 mai au 7 octobre 2018. Ars-sur-Moselle : Ville de Langres et Serge Domini, 2018, 415 p.
- Lannaud 2021** – LANNAUD Delphine, « Faire carrière au service de l'Église et de l'État : biographies comparées des évêques bourguignons (1415-1515) », dans Autun et Chalon-sur-Saône 2021, p. 48-55
- Lanzi 1824** – LANZI Luigi, *Histoire de la peinture en Italie, depuis la Renaissance des Beaux-Arts, jusques vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Seguin et Dufart, 1924 [1<sup>ère</sup> éd. : 1792], t. 1, 517 p.
- Laurene 1847** – LAURENE Paul, *Annuaire départemental du Doubs pour 1847*, Besançon : Imprimerie d'Outhenin Chalandre fils, 1846, 462 p.
- Laurens 1829** – LAURENS A., *Annuaire statistique et historique du département du Doubs*, Besançon : Imprimerie de Charles Deis, 1829, 511 p.
- Lauwers 1997** – LAUWERS Michel, *La mémoire des ancêtres, le souci des morts. Morts, rites et société au Moyen Âge, diocèse de Liège, XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris : Beauchesne, 1997, 537 p. (Théologie historique, n° 103)
- Lauwrence 1994** – LAUWRENCE Cynthia, « The Monument of Elisabeth Morgan. Issues and Problems in Late Renaissance Sepulchral Art », dans Falkenburg *et alii* 1994, p. 325-347
- Le Bachelet 1922** – LE BACHELET Xavier-Marie, « Immaculée Conception », dans VACANT Alfred et MANGENOT Eugène [dir.], *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1922, vol. 7/1, col. 845-1218
- Le Bars 2017** – LE BARS Fabienne, « Maurusias & Co.: the Influence of Hieronymus Cock's Print Series on Bookbinding in Sixteenth-Century Paris », *Simiolus*, vol. 39/3, *Six Studies on Hieronymus Cock and his Print Publishing Business*, 2017, p. 197-214
- Le Brech 2018** – LE BRECH Matthieu, « La chapelle funéraire de l'abbé Amé de Chalon († 1432) », dans Marchandise et Docquier 2018, p. 327-348
- Le Brech 2021** – LE BRECH Matthieu, *Topographie monastique : l'évolution de l'abbaye de Baume-les-Messieurs (Jura)*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe PLAGNIEUX, Besançon, 2021, 4 vol.
- Lebrecht 2009** – LEBRECHT Frédérick, *Un lignage de la haute noblesse des Pays-Bas. Les Lalaing, de l'époque des ducs de Bourgogne à la Révolution française : rayonnement lignager, engagements politiques, gestion domaniale*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe GUIGNET, Lille, 2009, 3 vol.
- Lecocq 2005** – LECOCQ Isabelle, « Jacques Du Broeucq, architecte et sculpteur ("ymagier") montois », dans Mons 2005, p. 15-25

- Lecocq 2019** – LECOCQ Isabelle, « Bernard van Orley et l'art du vitrail », dans Bruxelles 2019, p. 66-76
- Lecuppre-Desjardin 2016** – LECUPPRE-DESJARDIN Élodie, *Le royaume inachevé des ducs de Bourgogne (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris : Belin, 2016, 432 p.
- Leduc 2009** – LEDUC Christophe, « Les Carondelet au chapitre cathédral de Cambrai ; stratégie familiale et carrière bénéficiale (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », dans Delobette et Delsalle 2009, p. 303-321
- Lefere et Kinnaer 2016** – LEFERE Marie et KINNAER Frank, *Rapport. Mechelen Hof van Busleyden (Basisrapportage)*, rapport de fouilles par Monument Vandekerkhove, 2016, 372 p.
- Lefftz 2011** – LEFFTZ Michel, « La sculpture dans l'ancien diocèse de Liège, depuis la mort de Lambert Lombard jusqu'aux prémices du Baroque », dans XHAYET Geneviève et HALLEUX Robert, *Ernest de Bavière (1554-1612) et son temps. L'automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin*, Turnhout : Brepols, 2011, p. 235-306 (De diversis artibus, n° 88)
- Lefftz 2018** – LEFFTZ Michel, « Guyot de Beaugrant et la sculpture maniériste à l'église de Brou : stalles, retable, tombeaux, portail occidental », dans Ciavaldini Rivière et Briat-Philippe 2018, p. 44-54
- Legendre 2011** – LEGENDRE Sandrine, « *Nos decanus et capitulum ecclesie Bisuntine* ». *Le chapitre cathédral de Besançon : un corps social et son insertion dans l'État bourguignon (1404-1477)*, thèse de doctorat sous la direction de Jacky THEUROT, Besançon, 3 vol., 2011
- Le Glay 1833** – LE GLAY André-Joseph-Ghislain, « Les Carondelet », *Archives littéraires et historiques du Nord de la France et du midi de la Belgique*, n° 3, 1833, p. 339-344
- Le Havre 2017** – DELDICQUE Mathieu et LEPRÊTRE Élisabeth [dir.], *Être mécène à l'aube de la Renaissance. L'amiral Louis Malet de Gravelle*, catalogue de l'exposition de l'abbaye de Gravelle au Havre, du 21 juin au 18 septembre 2017. Gand : Snoeck, 2017, 95 p.
- Lemaire 2006** – LEMAIRE Claudine, « Projet de funérailles pour un chevalier de la Toison d'Or. Antoine de Lalaing (1480-1540) ; Jean Mone et le tombeau d'Antoine de Lalaing et d'Isabeau de Culemborg dans l'église Sainte-Catherine de Hoogstraten », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n° 75, 2006, p. 93-116
- Lemerle 2012** – LEMERLE Frédérique, « Ars et ratio en architecture : la théorie des ordres », *Seizième siècle*, n° 8, 2012, p. 29-37
- Lemerle, Pauwels et Toscano 2009** – LEMERLE Frédérique, PAUWELS Yves et TOSCANO Gennaro [éd.], *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, actes du colloque de l'Université de Tours, du 2 au 4 juin 2005. Villeneuve-d'Ascq : IRHS, 2009, 340 p. (Histoire de l'Europe du Nord-Ouest, n° 40)
- Leproux et alii 2011** – LEPROUX Guy-Michel, BOUDON-MACHUEL Marion et PRIGENT Hélène [éd.], *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, actes du colloque de l'Institut national d'Histoire de l'Art à Paris, du 1<sup>er</sup> au 2 octobre 2009. Marseille : Le Bec en l'air, 2011, 204 p.
- Leuridan 1911** – LEURIDAN Théodore, « La collégiale de Saint-Piat de Seclin. Addition à la Gallia Christiana », *Revue de l'histoire de l'Église de France*, t. 2, n° 8, 1911, p. 77-88, 197-216

- Leutrat 2013** – LEUTRAT Estelle, « La gravure. Vecteur de diffusion privilégié du vocabulaire de Rosso », dans CRÉPIN-LEBLOND Thierry et BARBIER Muriel [éd.], *Le roi et l'artiste. François I<sup>er</sup> et Rosso Fiorentino*, catalogue de l'exposition du château de Fontainebleau, du 23 mars au 24 juin 2013. Paris : Réunion des Musées nationaux-Grand Palais, 2013, p. 142-147
- Levey 1975** – LEVEY Michael, *High Renaissance*, Harmondsworth : Penguin Books, 1975, 319 p. (Style and Civilization)
- Levi d'Ancona 1957** – LEVI D'ANCONA Mirella, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York : College Art Association of America, 1957, 82 p. (Monographs on Archeology and Fine Arts, n° 7)
- Lévy 2015** – LÉVY Tania, « Flamands et Espagnols : les peintres étrangers à Lyon au temps de Charles VIII et Louis XII », dans BRESCH-BAUTIER Geneviève, CRÉPIN-LEBLOND Thierry et TABURET-DELAHAYE Élisabeth [dir.], *La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques*, actes du colloque de l'École du Louvre de Paris, du 9 au 11 décembre 2010. Paris : École du Louvre, 2015, p. 169-177 (Rencontres de l'École du Louvre, n° 27)
- Lévy 2017** – LÉVY Tania, *Les peintres de Lyon autour de 1500*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, 217 p. (Art et société)
- Lévy et Capronnier 1860** – LÉVY Edmond et CAPRONNIER Jean-Baptiste, *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*, Bruxelles : Tircher, 1860, 2 vol.
- Lightbown 1990** – LIGHTBOWN Ronald W., *Botticelli*, Paris : Citadelles, 1990, 441 p. (Les Phares)
- Lillie 2014** – LILLIE Amanda, « Imagining the Temple in Jerusalem: an Archetype with Multiple Iconographies », dans Londres 2014
- Linus 1856** – LINAS Charles de, *Étude sur dom Jacques Coëne, abbé de Marchiennes, 1501-1542*, Amiens : Lenoël-Hérouart, 1856, 24 p.
- Lipińska 2015** – LIPIŃSKA Aleksandra, *Moving Sculptures. Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe*, Leyde : Brill, 2015, 385 p. (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, n° 11)
- Lippincott 2000** – LIPPINCOTT Kristen, « “Un gran pelago”. The Impresa and the Medal Reverse in Fifteenth-Century Italy », dans SCHER Stephen K. [éd.], *Perspectives on the Renaissance Medal*, New York et Londres : The American Numismatic Society et Garland Publishing, 2000, p. 75-96 (Garland Studies in the Renaissance, n° 11)
- Lippmann 2003** – LIPPMANN Wolfgang, « Die Handelsniederlassungen der Italiener und Deutschen in Brügge. Gothik versus Renaissance », dans Nußbaum *et alii* 2003, p. 233-259
- Locatelli 1967** – LOCATELLI René, « La région de Pontarlier au XII<sup>e</sup> siècle et la fondation de Mont-Sainte-Marie », dans *Mémoires de la société d'émulation du Doubs*, n° 28, 1967, p. 1-87
- Locatelli 1992** – LOCATELLI René, *Sur les chemins de la perfection. Moines et chanoines dans le diocèse de Besançon vers 1060-1220*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1992, 536 p. (Travaux et recherches, n° 2)

- Locatelli et alii 1978** – LOCATELLI René, GRESSER Pierre, FIÉTIER Roland, MOYSE Gérard et COURTIEU Jean, *L'abbaye de Baume-les-Messieurs*, Lons-le-Saunier : Marque-Maillard, 1978, 277 p.
- Londres 1927** – CONWAY Sir Martin [éd.], *Catalogue of the Loan Exhibition of Flemish and Belgian Art*, catalogue de l'exposition de Londres, 1927. Londres : Country Life, 1927, 260 p.
- Londres 2006** – AJMAR-WOLLHEIM Marta et DENNIS Flora [éd.], *At Home in Renaissance Italy*, catalogue de l'exposition du Victoria and Albert Museum de Londres, du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007. Londres : Victoria and Albert Publications, 2006, 420 p.
- Londres 2014** – LILLIE Amanda [dir.], *Building the Picture*, catalogue numérique de l'exposition de la National Gallery de Londres, du 30 avril au 21 septembre 2014. National Gallery de Londres [en ligne], mis en ligne en avril 2014, consulté le 23 juillet 2019
- Londres 2016** – FACCHINETTI Simone, GALANSINO Arturo et RUMBERG Per [éd.], *In the Age of Giorgione*, catalogue de l'exposition de la Royal Academy of Arts de Londres, du 12 mars au 5 juin 2016. Londres : Royal Academy of Arts, 2016, 176 p.
- Londres 2017** – WIVEL Matthias [éd.], *Michelangelo and Sebastiano*, catalogue de l'exposition de la National Gallery de Londres, du 15 mars au 25 juin 2017. Londres : National Gallery Compagny, 2017, 271 p.
- Lora 2007** – LORA Marianna, « Quand l'image ne suffit pas. Les inscriptions dans les figurations de l'Immaculée Conception en Italie », dans BARRETO Joana, CERMAN Jérémie et alii [dir.], *Visible et lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, actes du colloque de l'INHA à Paris, du 29 au 30 juin 2006. Paris : Nouveau Monde Éditions, 2007, p. 239-270 (CIES-Sorbonne)
- Lora 2012** – LORA Marianna, « *Ut rosa spineti compensans flore rigorem*. La Vierge Immaculée comme Nouvelle Ève dans la peinture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle », dans Fournié et Lepape 2012a
- Lorentz 2018** – LORENTZ Philippe, « La grandeur des Bourbons. Le triptyque de la *Vierge glorieuse*, retable du maître-autel de la collégiale Notre-Dame de Moulins par Jean Hey (1498) », dans LACLOTTE Michel [dir.], *Regards sur les primitifs. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaud*, Paris : Hazan, 2018, p. 118-127
- Lorentz 2021** – LORENTZ Philippe, « La *Nativité* du cardinal Jean Rolin par Jean Hey : un vieux prélat dans l'attente du salut », dans Autun et Chalon-sur-Saône 2021, p. 198-208
- Lorentz et Comblen-Sonkes 2001** – LORENTZ Philippe et COMBLEN-SONKES Micheline, *Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au quinzième siècle*, n° 19, *Le Musée du Louvre. Paris*, vol. 3, *Texte*, Bruxelles : Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse, 2001, 372 p.
- Los Angeles et Londres 2003** – KREN Thomas et MCKENDRICK Scot [éd.], *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, catalogue de l'exposition du J. Paul Getty Museum de Los Angeles, du 17 juin au 7 septembre 2003 et de la Royal Academy of Arts de Londres, du 29 novembre 2003 au 22 février 2004. Los Angeles : J. Paul Getty Trust, 2003, 575 p.

- Louvain 2017a** – PREISING Dagmar et RIEF Michael [éd.], *Niederländische Skulpturen von 1130 bis 1600. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen*, catalogue de l'exposition du M-Leuven de Louvain, du 21 septembre 2017 au 27 mai 2018. Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2017, 255 p.
- Louvain 2017b** – PAPY Jan [dir.], *Erasmus' droom. Het Leuvense Collegium Trilingue. 1517-1797*, catalogue de l'exposition de l'Universiteitsbibliotheek de Louvain, du 19 octobre 2017 au 18 janvier 2018. Louvain, Paris et Bristol : Peeters, 2017, 544 p.
- Louvain 2018** – DEREZ Marc, VANHAUAERT Soetkin et VERBRUGGE Ann [éd.], *Arenberg. Portrait of a Family, Story of a Collection*, catalogue de l'exposition du M-Leuven de Louvain, du 26 octobre 2018 au 20 janvier 2019. Turnhout : Brepols, 2018, 400 p.
- Lübke 1891** – LÜBKE Wilhelm, « Fra Bartolommeo's Madonna Carondelet », *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. S., 2<sup>e</sup> année, 1891, p. 129-164
- Lucas 2007** – LUCAS Samuel, « François de Busleyden, ecclésiastique et diplomate à la cour de Philippe le beau et donateur aux chartreuses de Scheut et de Louvain », dans *35 années de recherche et de spiritualité*, congrès international des Analecta Cartusiana du 23 au 26 juin 2005, chartreuse de Molsheim. Salzbourg, 2007, p. 259-269 (Analecta Cartusiana, n° 253)
- Lucco 2013** – LUCCO Mauro, *Mantegna*, Arles : Actes sud, 2014 [1<sup>ère</sup> éd. italienne, 2013], 381 p.
- Lugand 2012** – LUGAND Julien [éd.], *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne, XV<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècles*, actes des journées d'étude de Toulouse en novembre 2007, mars 2009 et mai 2010. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2012, 302 p. (Histoire de l'art, n° 1)
- Lyon 2015** – VIRASSAMYNAÏKEN Ludmila [dir.], *Lyon Renaissance. Art et humanisme*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Lyon, du 23 octobre 2015 au 25 janvier 2016. Lyon et Paris : Musée des Beaux-Arts de Lyon et Somogy, 2015, 360 p.
- Madrid 1995** – MENA MARQUÉS Manuela B. et BENITO DOMENECH Fernando, *Sebastiano del Piombo y España*, catalogue de l'exposition du Musée du Prado de Madrid, du 1<sup>er</sup> mars au 30 avril 1995. Madrid : Museo del Prado, 1995, 141 p.
- Madrid, Bruges et New York 2005** – BORCHERT Till-Holger [dir.], *Les portraits de Memling*, catalogue de l'exposition du Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid, du 15 février au 15 mai 2005, du Groeningemuseum de Bruges, du 7 juin au 4 septembre 2005 et de la Frick Collection de New York, du 6 octobre au 31 décembre 2005. Gand et Amsterdam : Ludion, 2005, 191 p.
- Madrid et Londres 2008** – CAMPBELL Lorne et alii [éd.], *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, catalogue de l'exposition du Musée du Prado de Madrid, du 3 juin au 7 septembre 2008 et de la National Gallery de Londres, du 15 octobre 2008 au 18 janvier 2009. Londres : National Gallery Compagny, 2008, 301 p.
- Madrid et Paris 2012** – HENRY Tom et JOANNIDES Paul [dir.], *Raphaël. Les dernières années*, catalogue de l'exposition du Musée du Prado de Madrid, du 12 juin au 16 septembre 2012 et au Musée du Louvre à Paris, du 11 octobre 2012 au 14 janvier 2013. Paris : Hazan et Louvre éditions, 2012, 397 p.
- Maekelberg 2018** – MAEKELBERG Sanne, « The Materialisation of Power and Authority: The Architectural Commissions of Charles of Croÿ (1596-1612) », dans *Proceedings of the*

*Fifth International Conference of the European Architectural History Network*, actes du colloque de Tallinn, du 13 au 16 juin 2018. Tallinn : Estonian Academy of Arts, 2018, p. 200-211

**Maekelberg et De Jonge 2018** – MAEKELBERG Sanne et DE JONGE Krista, « The Prince's Court at Bruges: A Reconstruction of the Lost Residence of the Dukes of Burgundy », *Architectural Histories*, n° 14/1, 2018, 14 p.

**Maes 1949** – MAES Louis-Théo, *Le Parlement et le Grand Conseil à Malines*, Malines, 1949, 8 p.

**Maggini 1977** – MAGGINI Enrichetta, *Disegni di Fra' Bartolomeo*, Firenze, 1977, 31 p.

**Mâle 1908** – MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris : Armand Colin, 1931 [1<sup>ère</sup> éd. : 1908], 512 p.

**Malibu, New York et Londres 1983** – KREN Thomas [éd.], *Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library*, catalogue de l'exposition du J. Paul Getty Museum de Malibu, du 6 octobre 1983 au 8 janvier 1984, de la Pierpont Morgan Library de New York, du 20 janvier au 29 avril 1984 et de la British Library de Londres, du 25 mai au 30 septembre 1984. New York : Hudson Press, 1983, 210 p.

**Malines 1949** – MAES Louis-Théo [éd.], *Catalogue de l'exposition internationale en souvenir du 475<sup>e</sup> anniversaire de l'établissement à Malines (1473/1474) du Grand Conseil*, catalogue de l'exposition de l'hôtel de ville de Malines, du 4 au 20 juin 1949. Malines : Godenne, 1949, 173 p.

**Malines 1958** – Comité Stad Mechelen [éd.], *Margareta van Oostenrijk en haar hof*, catalogue de l'exposition de Malines, du 26 juillet au 15 septembre 1958. Malines : Comité stad Mechelen, 1958, 44 p.

**Malines 1973** – HOUBEN F. *et alii* [éd.], *500 jaar grote raad, 1473-1973. Van Karel de stoute tot keizer Karel*, catalogue de l'exposition du Cultureel centrum A. Spinoy de Malines, du 16 septembre au 4 novembre 1973. Bruxelles : Loiseau, 1973, 247 p.

**Malines 2005** – EICHBERGER Dagmar et BLEYERVELD Yvonne L. [éd.], *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, catalogue de l'exposition du Lamot Mechelen de Malines, du 15 septembre au 18 décembre 2005. Turnhout : Brepols, 2005, 366 p.

**Mansfield 2017** – MANSFIELD Lisa, « The Grand Design of Francis I and his Northern Image-Makers: Jan van Scorel », dans Fagnart et Lecocq 2017, p. 187-201

**Manieri Elia 2004** – MANIERI ELIA Giulio, « Sebastiano del Piombo », dans SGARBI Vittorio [éd.], *Le ceneri Violette di Giorgione*, catalogue de l'exposition du Palazzo Te de Mantoue, du 5 septembre 2004 au 9 janvier 2005. Milan : Skira, 2004, p. 96-98

**Marchandise et Docquier 2017** – MARCHANDISSE Alain et DOCQUIER Gilles [dir.], *Les cultures de la décision dans l'espace bourguignon : acteurs, conflits, représentations*, actes des rencontres de Münster, du 22 au 24 septembre 2016. Neuchâtel : Centre européen d'Études bourguignonnes, 2017, 237 p. (Publications du Centre européen d'Études bourguignonnes (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), n° 57)

**Marchandise et Docquier 2018** – MARCHANDISSE Alain et DOCQUIER Gilles [éd.], *Autour des Chalon et de la noblesse en pays bourguignons (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, actes du colloque de Lons-le-Saunier et Arlay, du 21 au 24 septembre 2017. Neuchâtel : Centre européen

- d'Études bourguignonnes, 2018, 390 p. (Publication du Centre européen d'études bourguignonnes (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), n° 58)
- Marchese 1879 [1845]** – MARCHESE Vincenzo, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Bologne : Presso Gaetano Romagnoli, 1879 [1<sup>ère</sup> éd. : Florence, 1845], 2 vol.
- Margue 2012** – MARGUE Michel, « Introduction : mythes et mémoires au bas Moyen Âge », dans CAUCHIES Jean-Marie [dir.], *Mémoires conflictuelles et mythes concurrents dans les pays bourguignons (ca 1380-1580)*, actes du colloque de Luxembourg, du 22 au 25 septembre 2011. Neuchâtel : Centre européen d'Études bourguignonnes, 2012, p. 5-14 (Publications du Centre européen d'Études bourguignonnes (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), n° 52)
- Mariás 1983** – MARÍAS Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid : C.S.I.C., 1983-1986, 4 vol. (Publicaciones des Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, serie 1)
- Marlier 1957** – MARLIER Georges, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme : Musée van Maerlant, 1957, 343 p.
- Martens 1998** – MARTENS Maximiliaan P. J., « Le dialogue entre la tradition et l'innovation », dans Bruges 1998, p. 43-63
- Martens 2005** – MARTENS Maximiliaan P. J., « Patronage », dans RIDDERBOS Bernhard, BUREN Anne van et VEEN Henk van [éd.], *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, Los Angeles : The J. Paul Getty Museum [traduction de l'original en néerlandais, Nimègue : SUN, 1995], 2005, p. 344-377
- Martens 2007** – MARTENS Didier, « L'illusion du réel », dans Grand Ry 2007, p. 255-277
- Martignoni 2004** – MARTIGNONI Andrea, « “Era nato uno monstro, cossa horendissima”. Monstres et tératologie à Venise dans les *Diarii* de Marin Sanudo (1496-1533) », *Revue historique*, n° 629/1, 2001, p. 49-80
- Meischke et Tyghem 1987** – MEISCHKE Ruud et TYGHEM Frida van, « Huizen en hoven, gebouwd onder leiding van Anthonis I en Roubout II », dans Janse *et alii* 1987, p. 131-154
- Mélot 2007** – MÉLOT Géraldine, *Les églises romanes du XII<sup>e</sup> siècle en Franche-Comté*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe PLAGNIEUX, Besançon, 2007, 300 p.
- Mensger 1999** – MENSGER Ariane, « Blick zurück nach vorn. Jan Gossaert kopiert Jan van Eyck », dans KRUSE Christiane et THÜRLEMANN Felix [ed.], *Porträt, Landschaft, Interieur*, Tübingen : Narr, 1999, p. 273-290 (Literatur und Anthropologie, n° 4)
- Mensger 2002** – MENSGER Ariane, *Jan Gossart: Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin : Reimer, 2002, 239 p.
- Mensger 2006** – MENSGER Ariane, « Die Aristokratie des Geistes. Fragen zum Grabmal des Jean Carondelet in Brügge », dans MAREK Kristin et PREISINGER Raphaële *et alii* [éd.], *Bild und Körper im Mittelalter*, actes du congrès de Karlsruhe, novembre 2003. Paderborn : Fink, 2006, p. 207-221
- Mensger 2008** – MENSGER Ariane, « Jan Gossart und der niederländische Spiritualismus zu Beginn des 16. Jahrhunderts: Eine Annäherung », dans Hoppe, Müller et Nußbaum 2008, p. 188-211

- Meuwissen 2017** – MEUWISSEN Daantje, « Attributing the Berlin Sketchbook to Cornelis Anthonisz », *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, vol. 39/1, 2017, p. 15-43
- Michel 1953** – MICHEL Édouard, *Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Âge, de la Renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Éditions des Musées nationaux, 1953, 309 p.
- Michon 2008** – MICHON Cédric, *La crosse et le sceptre. Les prélats d'État sous François I<sup>er</sup> et Henry VIII*, Paris : Taillandier, 2008, 383 p.
- Michon 2009** – MICHON Cédric, « Mécénat et politique. Le cas des prélats français et anglais de la Renaissance », dans Lemerle, Pauwels et Toscano 2009, p. 23-37
- Michon 2011** – MICHON Cédric [dir.], *Les conseillers de François I<sup>er</sup>*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, 668 p. (Histoire. L'univers de la cour)
- Michon 2012** – MICHON Cédric [dir.], *Conseils et conseillers dans l'Europe de la Renaissance (vers 1450 – vers 1550)*, Tours et Rennes : Presses universitaires François Rabelais et Presses universitaires de Rennes, 2012, 467 p. (Renaissance)
- Miegroet 1989** – MIEGROET Hans J. van, *Gérard David*, Anvers : Fonds Mercator, 1989, 372 p.
- Milan 2013** – MERLINI Valeria et STORTI Daniela [dir.], *Raffaello a Milano. La Madonna di Foligno*, catalogue de l'exposition du Palazzo Marino de Milan, du 28 novembre 2013 au 12 janvier 2014. Milan : 24 Ore Cultura, 2013, 203 p.
- Millet 1992** – MILLET Hélène [dir.], *Les chanoines au service de l'État en Europe, du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Modène : Franco Cosimo Panni, 1992, 290 p.
- Molhuysen et Blok 1921** – MOLHUYSEN Philip Ch. et BLOK Petrus J. [dir.], *Nieuw nederlandsch biografisch Woordenboek*, vol. 5, Leiden : Stijthoff, 1921, 1312 col.
- Monnier et alii 2014** – MONNIER Chloé, ZELLITCH Paule et POINSOT Éric, *Cathédrale de Besançon. Trésors cachés*, vol. 1, Besançon : Association diocésaine de Besançon, 2014, 62 p.
- Mons 2005** – CAPOUILLEZ Marcel, DE JONGE Krista et DE REYMAEKER Michel [éd.], *Jacques du Broeucq de Mons (1505-1584), maître artiste de l'empereur Charles Quint*, catalogue de l'exposition de la Salle Saint-Georges, de la collégiale Sainte-Waudru et de la chapelle funéraire des seigneurs de Boussu à Mons, du 24 juin au 2 octobre 2005, Mons : Ville de Mons, 2005, 175 p.
- Montégut 1911** – MONTEGUT Henri de, « Les portraits de Jean Carondelet, chancelier perpétuel de Flandre, conseiller intime de l'empereur Charles Quint, haut-doyen de Besançon, archevêque de Palerme et primat de Sicile (1469-1544) », dans *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, Paris : Plon-Nourrit, 1911, p. 283-287
- Montreuil 2021** – MONTREUIL Arnaud, « “Vise a toy et prie Dieu pour moy” : la stratégie du salut de messire Jehan Drouhot, chanoine de la collégiale Notre-Dame d'Autun », dans Autun et Chalon-sur-Saône 2021, p. 138-142
- Mooter 2016** – MOOTER Maarten van den, « Het hof van Palermo », dans Ville de Malines [éd.], *Open Monumentendag Mechelen*, 2016, p. 96-99
- Morel 2017** – MOREL Philippe, « Introduction à la contemplation spirituelle : la Vision de saint Bernard, de Filippino Lippi à Fra Bartolomeo », dans BEYER Andreas, MOREL



- Philippe et NOVA Alessandro [dir.], *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, actes du colloque de l'INHA et du Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, du 3 au 5 juin 2013. Turnhout : Brepols, 2017, p. 113-134 (Études Renaissance)
- Moreschini 2005** – MORESCHINI Benedetta, « Committenza ed evoluzione iconografica dell'Immacolata Concezione nella Toscana del XVI secolo: una panoramica e qualche caso », dans Vatican 2005, p. 53-63
- Morren 1883** – MORREN Édouard, « Fusch (Remacle) », dans *Biographie nationale*, t. 7, Bruxelles : Bruylant-Christophe, 1883, col. 364-382
- Morte García 1991** – MORTE GARCÍA Carmen, « Carlos I y los artistas de Corte en Zaragoza. Fancelli, Berruguete y Birgarny », *Archivo español de arte*, n° 64, 1991, p. 317-335
- Motture et Syson 2006** – MOTTURE Peta et SYSON Luke, « Art in the Casa », dans Londres 2006, p. 268-283
- Mozzati 2017** – MOZZATI Tommaso, « Charles V, Bartolomé Ordóñez, and the Tomb of Joanna of Castile and Philip of Burgundy in Granada: an Iconographical Perspective of a Major Royal Monument of Renaissance Europe », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 59/2, 2017, p. 174-201
- Mucciarelli-Régnier 2017** – MUCCIARELLI-RÉGNIER Lisa, « Portraits d'un prélat et d'un homme de pouvoir », dans Besançon 2017, p. 55-67
- Mühlens-Matthes 1986** – MÜHLENS-MATTHES Gisela, « Zur Rückversetzung des Lettners zwischen die westlichen Vierungspfeiler », dans KIER Hiltrud et KRINGS Ulrich [éd.], *Köln: Die romanischen Kirchen*, vol. 4, ... in der Diskussion 1946/47 und 1985, Cologne : J. P. Bachem, 1986, p. 239-260
- Muller 2015a** – MULLER Vianney, *Le patrimoine fortifié du lignage Neufchâtel-Bourgogne (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat sous la direction de Gérard GIULIATO, Université de Lorraine, 2015, 4 vol.
- Muller 2015b** – MULLER Welleda, *Les stalles, siège du corps dans les chœurs liturgiques du Grand duché de Bourgogne*, Paris : L'Harmattan, 2015, 245 p. (Historiques. Série Travaux)
- Müller 2019** – MÜLLER Mathias F., *Rinascimento alla moderna. Kaiser Maximilian I. als Imitator Antiquorum. In memoriam Kaiser Maximilian I., 1519-2019*, Vienne : Holzhausen, 2019, 206 p.
- Munich 2006** – EIKELMANN Renate et BURK Jens L. [éd.], *Conrad Meit – Bildhauer der Renaissance, "desgleichen ich kein gesehen..."*, catalogue de l'exposition du Bayerisches Nationalmuseum de Munich, du 1<sup>er</sup> décembre 2006 au 18 mars 2007. Munich : Hirmer Verlag, 2006, 320 p.
- Munoz 2012** – MUNOZ Sarah, « Les têtes en médaillon dans le décor sculpté de la Renaissance : typologie et diffusion d'un ornement à travers la France méridionale et l'Espagne », dans Lugand 2012, p. 165-182
- Muñoz Jiménez 1994** – MUÑOZ JIMÉNEZ José M., « La arquitectura del Plateresco en la provincia de Guadalajara (1492-1550) », *Wad-a-Hayara*, n° 21, 1994, p. 141-179
- Muñoz Parraga 1987** – MUÑOZ PARRAGA María del Carmen, « Nuevos datos sobre la obra de Alonso de Covarrubias en Sigüenza », *Anales Seguntinos*, n° 1, 1984, p. 89-92

- Natale 2002** – NATALE Vittorio, « La sculpture dans un duché de frontière », dans Genève 2002, p. 53-75
- Nauwelaerts 1974** – NAUWELAERTS Marcel A., « Erasmus en Bourgondië », *Publication du Centre européen d'études burgondo-médianes*, n° 16, 1974, p. 81-95
- Negro et Roio 1998** – NEGRO Emilio et ROIO Nicosetta, *Francesco Francia e la sua scuola*, Mantoue : Banca agricola mantovana, 1998, 352 p.
- Negro et Roio 2002** – NEGRO Emilio et ROIO Nicosetta, *Lorenzo Costa*, Modena : Artioli, 2002, 191 p.
- Nelson et Zeckhauser 2018** – NELSON Jonathan K. et ZECKHAUSER Richard J., « Raphael, Superstar, and his Extraordinary Prices », *Sources: Notes in the History of Art*, vol. 38/1, 2018, p. 15-23
- Nesselrath 1998** – NESSELRATH Arnold, « Päpstliche Malerei der Hochrenaissance und des frühen Manierismus von 1506 bis 1534 », dans Bonn 1998, p. 240-258
- New York 1994** – AINSWORTH Maryan W. et MARTENS Maximiliaan P. J., *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*, catalogue de l'exposition du Metropolitan Museum of Art de New York, du 14 avril au 31 juillet 1994. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1994, 231 p.
- New York 1997** – WIECK Roger S., *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, catalogue de l'exposition « Medieval Bestseller: the Book of Hours » de la Pierpont Morgan Library de New York, du 17 septembre 1997 au 4 janvier 1998. New York : G. Braziller, 1997, 144 p.
- New York 2002** – CAMPBELL Thomas P. [dir.], *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, catalogue de l'exposition du Metropolitan Museum of Art de New York, du 12 mars au 19 juin 2002. New Haven et Londres : Yale University Press, 2002, 594 p.
- Niebaum 2017** – NIEBAUM Jens, « La chiesa di Santa Maria delle Carceri: presenza urbana, articolazione, "prospettiva aedificandi" », dans BELLUZI Amedeo, ELAM Caroline et FIORE Francesco Paolo [éd.], *Giuliano da Sangallo*, actes du colloque de Florence (2011) et de Vicence (2012). Milan : Officina Libraria, 2017, p. 319-329 (Saggi in officina)
- Noblet 2009** – NOBLET Julien, *En perpétuelle mémoire. Collégiales castrales et Saintes-chapelles à vocation funéraire en France (1450-1560)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, 320 p. (Art et Société)
- Noyelle 2017** – NOYELLE Thibaut, « Entre flamboyant et Renaissance. Les chantiers du cardinal », dans Évreux 2017, p. 62-69
- Nußbaum et alii 2003** – NUBBAUM Norbert, EUSKIRCHEN Claudia et HOPPE Stephan [éd.], *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland un den Nachbargebieten um 1500*, actes du colloque Sigurd Greven-Kolloquium zur Renaissanceforschung de Cologne, du 27 au 28 septembre 2001. Cologne : SH-Verlag, 2003, 447 p.
- Nuttall 2004** – NUTTALL Paula, *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven : Yale University Press, 2004, 307 p.
- Nuttall 2005** – NUTTALL Paula, « Memling et le portrait de la Renaissance européenne », dans Madrid, Bruges et New York 2005, p. 69-91

- Oberhuber 1978** – OBERHUBER Konrad [éd.], *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, New York : Abaris Books, 1978, 320 p.
- Oberhuber 1999** – OBERHUBER Konrad, *Raphaël*, Paris : Éditions du Regard, 1999, 259 p.
- Olariu 2009** – OLARIU Dominic [dir.], *Le Portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, actes de la rencontre internationale de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, 6 et 7 février 2004. Berne *et alii* : Peter Lang, 2009, 299 p.
- Olin 1978** – OLIN Jean-Claude, « Erasmus and his Edition of St Hilary », dans *Erasmus in English*, n° 9, 1978, p. 8-11
- Olin 1979** – OLIN Jean-Claude, *Six Essays on Erasmus and a Translation of Erasmus' Letter to Carondelet, 1523*, New York : Fordham University Press, 1979, 125 p.
- Olivieri 1995** – OLIVIERI Achille [éd.], *Erasmus, Venezia e la cultura padana nel' 500*, actes du colloque du Palazzo Roncale de Rovigo, du 8 au 9 mai 1993. Rovigo : Minelliana, 1995, 366 p.
- O'Malley 2005** – O'MALLEY Michelle, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2005, 358 p.
- O'Malley 2013** – O'MALLEY Michelle, *Painting under Pressure. Fame, Reputation and Demand in Renaissance Florence*, New Haven : Yale University Press, 2013, 265 p.
- Oosterwijk 2005** – OOSTERWIJK Sophie, « Food for Worms – Food for Thought. The Appearance and Interpretation of the “Verminous” Cadaver in Britain and Europe », *Church Monuments*, vol. 20, 2005, p. 40-80
- Osten 1961** – OSTEN Gert von der, « Studien zu Jan Gossart », dans *De Artibus Opuscula*, XL, *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, vol. 1 (texte), New York : New York University Press, 1961, p. 454-475
- Ottenheim 2013a** – OTTENHEYM Koen A., « Travelling Architects from the Low Countries and their Patrons », dans Ottenheim et De Jonge 2013, p. 55-88
- Ottenheim 2013b** – OTTENHEYM Koen A., « Sculptors' Architecture. The International Scope of Cornelis Floris and Hendrick de Keyser », dans Ottenheim et De Jonge 2013, p. 103-127
- Ottenheim 2014a** – OTTENHEYM Koen A. [dir.], *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural Ideas in Europe, 1400-1700*, actes du congrès de la Dutch University Institute for Art History de Florence, le 18 janvier 2013. Mantoue : Il rio arte, 2014, 132 p.
- Ottenheim 2014b** – OTTENHEYM Koen A., « Introduction. Migration of Architects and Architectural Ideas in Late Medieval and Early Modern Europe », dans Ottenheim 2014a, p. 7-13
- Ottenheim et De Jonge 2013a** – OTTENHEYM Koen A. et DE JONGE Krista [dir.], *The Low Countries at the Crossroads. Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern (1480-1680)*, Turnhout : Brepols, 2013, 516 p. (*Architectura moderna*, n° 8)
- Ottenheim et De Jonge 2013b** – OTTENHEYM Koen A. et DE JONGE Krista, « The Architecture of the Low Countries and its International Reception, 1480-1680: A Bird's Eye View », dans Ottenheim et De Jonge 2013a, p. 15-30

- Padovani 2014** – PADOVANI Serena, « Fra' Bartolomeo e Mariotto Albertinelli : il problema della bottega », dans BOLPAGNI Paolo et LUCCHESI RAGNI Elena [éd.], *Fra' Bartolomeo. Sacra famiglia a modello*, catalogue de l'exposition du Museo di Santa Giulia de Brescia, du 20 novembre 2014 au 18 janvier 2015. Gênes : Sagep, 2014, 63 p. (Rinascimento)
- Padovani 2015** – PADOVANI Serena, « Ripensando Fra' Bartolomeo in San Marco », *Commentari d'arte*, n° 61-62, 2015, p. 26-41
- Padovani 2019** – PADOVANI Serena, « Fra Bartolomeo nella prima attività da frate-pittore e l'inizio del rapporto con Raffaello: due questioni di cronologia », *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 61/3, 2019, p. 287-307
- Pallu 1838** – PALLU Jean-Joseph, « Jean de Carondelet », *Revue de la Franche-Comté*, t. 1, 1838-1839, p. 447-460
- Pallucchini 1944** – PALLUCCHINI Rodolfo, *Sebastian Viniziano (Fra Sebastiano del Piombo)*, Milan : Mondadori, 1944, 349 p.
- Panofsky 1992** – PANOFSKY Erwin, *Les primitifs flamands*, Paris : Hazan, 1992 [1<sup>ère</sup> éd. anglaise : 1971], 806 p.
- Panofsky 1995** – PANOFSKY Erwin, *La sculpture funéraire de l'Égypte antique au Bernin*, Paris : Flammarion, 1995 [1<sup>ère</sup> éd. : 1956], 268 p. (Idées et recherches)
- Paris 1935a** – DE RICCI Seymour [dir.], *L'art Italien de Cimabue à Tiepolo (XII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle)*, catalogue de l'exposition du Petit Palais de Paris, de mai à juillet 1935. Paris : Petit Palais, 1935, 220 p.
- Paris 1935b** – *De van Eyck à Brueghel*, catalogue de l'exposition du Musée national de l'Orangerie de Paris, du 12 novembre 1935 au 7 février 1936, 1935, 75 p.
- Paris 1952a** – *Le portrait dans l'art flamand. De Memling à Van Dyck*, catalogue de l'exposition du Musée national de l'Orangerie à Paris, du 21 octobre 1952 au 5 janvier 1953. Paris : [sans mention d'éditeur], 70 p.
- Paris 1952b** – STERLING Charles, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue de l'exposition du Musée de l'Orangerie, d'avril à juin 1952. Paris : Musées nationaux, 1952, 151 p.
- Paris 1965** – *Le Seizième Siècle Européen. Peintures et dessins des Collections Publiques Françaises*, catalogue de l'exposition du Musée du Petit Palais de Paris, d'octobre 1965 à janvier 1966. Paris : Réunion des Musées nationaux, 1965, 324 p.
- Paris 1978** – SALET Francis [dir.], *Jules Romain, L'histoire de Scipion. Tapisseries et dessins*, catalogue de l'exposition du Grand Palais à Paris, du 26 mai au 2 octobre 1978. Paris : Réunion des Musées nationaux, 1978, 151 p.
- Paris 1983** – BÉGUIN Sylvie *et alii* [dir.], *Raphaël dans les collections françaises*, catalogue de l'exposition du Grand Palais de Paris, du 15 novembre 1983 au 13 février 1984. Paris : Réunion des Musées nationaux, 1983, 476 p.
- Paris 1985** – FOUCCART-WALTER Élisabeth [éd.], *Les peintures de Hans Holbein le Jeune au Louvre*, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre à Paris, du 17 janvier au 15 avril 1985. Paris : Réunion des Musées nationaux, 1985, 82 p.

- Paris 1990** – CHAUDONNERET Marie-Claude [éd.], *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre à Paris, du 27 mars au 23 juillet 1990. Paris : Réunion des Musées nationaux, 1990, 293 p.
- Paris 1994** – FISCHER Chris [éd.], *Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises*, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre à Paris, du 17 novembre 1994 au 13 février 1995. Paris : Réunion des Musées nationaux, 1994, 164 p. (Exposition du Cabinet des Dessins, n° 104)
- Paris 2010** – BRESCH-BAUTIER Geneviève [éd.], *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, catalogue de l'exposition du Grand Palais de Paris, du 6 octobre 2010 au 10 janvier 2011. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2010, 399 p.
- Paris 2017** – SCAILLIÉREZ Cécile [éd.], *François I<sup>er</sup> et l'art des Pays-Bas*, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre à Paris, du 18 octobre 2017 au 15 janvier 2018. Paris : Somogy éditions d'art, 2017, 479 p.
- Paris 2019** – DELIEUVIN Vincent et FRANK Louis [dir.], *Léonard de Vinci*, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre à Paris, du 24 octobre 2019 au 24 février 2020. Paris : Hazan et Louvre éditions, 2019, 455 p.
- Parmentier 1948** – PARMENTIER Remi A., *Documenten betreffende Brugsche steenhouwers uit de 16de eeuw*, Bruges : Desclées de Brouwer, 1948, 121 p. (Geschiedkundige Publicatiën der Stad Brugge, n° 3)
- Passavant 1844** – PASSAVANT Johann D., « Kunstliteratur. Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahr 1567, beschrieben von Giorgio Vasari », *Morgenblatt für gebildete Stände. Kunstblatt*, n° 28, 4 avril 1844, p. 117-119
- Passavant 1860** – PASSAVANT Johann D., *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Paris : Renouard, 1860, 2 vol.
- Pastor 1924 [1898]** – PASTOR Ludwig von, *Histoire des papes depuis la fin du Moyen Âge*, t. 6, Paris : Plon, 1924 [1<sup>ère</sup> éd. : 1898], 583 p.
- Pastor 1926 [1901]** – PASTOR Ludwig von, *Histoire des papes depuis la fin du Moyen Âge*, t. 7, Paris : Plon, 1926 [1<sup>ère</sup> éd. : 1901], 400 p.
- Pastoureau 1989** – PASTOUREAU Michel, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 147, 1989, p. 203-230
- Patetta 2011** – PATETTA Luciano, « Mecenati e protettori degli artisti oppure ricchi committenti ? », dans Secchi Tarugi 2011, p. 25-37
- Paul 2014** – PAUL Joanne, « The Use of *Kairos* in Renaissance Political Philosophy », *Renaissance Quarterly*, 67/1, 2014, p. 43-78
- Paviot 2017** – PAVIOT Jacques, « Claude de La Palud, un seigneur franc-comtois entre Bourgogne, France, Empire, Savoie et Italie (v. 1460-1517) », dans Delsalle *et alii* 2017, p. 261-372
- Paviot 2021** – PAVIOT Jacques, « Le milieu politique et intellectuel destinataire des œuvres (les officiers, les prélats) », dans Autun et Chalon-sur-Saône 2021, p. 22-26
- Pauwels 1968** – PAUWELS Henri F., « Jan Gossart en Van Eyck », *Museum Boymans-van Beuningen*, n° 19, 1968, p. 4-15
- Pauwels 1984** – PAUWELS Henri F., *Inventaris catalogus van de oude schilderkunst*, Bruxelles : Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1984, 471 p.

- Pauwels 2002** – PAUWELS Yves, *L'architecture au temps de la Pléiade*, Paris : Gérard Monfort, 2002, 176 p.
- Pearson 2005** – PEARSON Andrea, *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350-1530 : Experience, Authority, Resistance*, Aldershot et Burlington : Ashgate, 2005, 236 p. (Women and Gender in the Early Modern World)
- Pedrocco 2000** – PEDROCCO Filippo, *Titien*, Paris : L. Levi, 2000, 343 p.
- Pégeot 2016** – PÉGEOT Séverine, *L'architecture gothique flamboyante dans le Comté de Bourgogne, de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle aux grands chantiers du XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe PLAGNIEUX et Étienne HAMON, Besançon, 2016, 2 vol.
- Pégeot 2018** – PÉGEOT Séverine, « L'importance des commanditaires dans la diffusion du gothique flamboyant comtois (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles). L'exemple des Chalon : la création au service du prestige familial », dans Marchandise et Docquier 2018, p. 309-325
- Pérez de Tuleda 2017** – PÉREZ DE TULEDA Almudena, « La diffusion des portraits d'Antoine de Granvelle dans les sources documentaires », dans Besançon 2017, p. 69-79
- Pernot 2003** – PERNOT François, *La Franche-Comté espagnole : à travers les archives de Simancas, une autre histoire des Franc-Comtois et de leurs relations avec l'Espagne, de 1493 à 1678*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2003, 457 p.
- Pérouse-de-Montclos 1989** – PÉROUSE-DE-MONTCLOS Jean-Marie, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris : Mengès, 1989, 511 p.
- Peteghem 1998** – PETEGHEM Paul van, « Les rôles des bénéfices à la collation princière. L'Église de Belgique au service des Bourguignons et des Habsbourg ? », dans Cauchies 1998, p. 229-246
- Peteghem 2015** – PETEGHEM Paul van, *De Nederlanden en het Vrijgraafschap Bourgondië tussen paus en keizer. De rol van het apostolische indult in de staatkundige centralisatie en desintegratie onder Karel V (1500-55-58†)*, thèse de doctorat sous la direction de C. J. H. JANSEN, soutenue à l'Université de Nimègue, 2015, 743 p.
- Pfisterer 2002** – PFISTERER Ulrich, « Filaretos Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat *De arte fuxoria* des Giannantonio Porcellio de' Pandoni », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 46/1, 2002, p. 121-151
- Philipp 1989** – PHILIPP Klaus J., « „Eyn huys in manieren van eynre kirchen“. Werkmeister, Parliere, Steinlieferanten, Zimmermeister und die Bauorganisation in den Niederlanden vom 14. bis zum 16. Jahrhundert », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 50, 1989, p. 69-113
- Pichot-Muller 2012** – PICHOT-MULLER Vivien, *Les comtes de Bourgogne et leur entourage franc-comtois, de Charles le hardi à Charles Quint (1467-1530)*, mémoire de master de l'Université de Franche-Comté, sous la direction de Michelle BUBENICEK, 2012, 594 p.
- Pillioid 1988** – PILLIOD Elizabeth, « “In tempore poenitentiae”. Pierfrancesco Foschi's Portrait of Cardinal Antonio Pucci », *The Burlington Magazine*, n° 1026, septembre 1988, p. 679-687
- Pinchart 1860-1863** – PINCHART Alexandre, *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits publiés et annotés par Alexandre Pinchart*, Bruxelles : Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les Provinces [fac simile de l'édition de Gand : Hebbelynck, 1860 et 1863], 1994, 3 vol. (Studia, n° 51)

- Pilo 1981** – PILO Giuseppe M., « Lotto, Sebastiano del Piombo, Pordenone », dans ZAMPETTI Pietro et SGARBI Vittorio [dir.], *Lorenzo Lotto*, actes du colloque d'Asolo, du 18 au 21 septembre 1980. Trévise : Comitato per le celebrazioni lottesche, 1981, p. 147-162
- Pistoia 1996** – CAO Gian M. *et alii*, *L'età di Savonarola. I luoghi, la storia, l'arte*, catalogue de l'exposition du Palazzo comunale de Pistoia, 24 avril au 31 juillet 1996. Venise : Marsilio, 1996, 71 p.
- Poel 2010** – POEL Marc van der, « Observations sur la déclamation chez Quintilien et chez Érasme », dans GALAND Perrine, HALLYN Fernand, LÉVY Carlos et VERBAAL Wim [éd.], *Quintilien ancien et moderne*, actes du colloque de Gand. Turnhout : Brepols, 2010, p. 279-289 (Latinitates, n° 3)
- Poiret 1994** – POIRET Marie-Françoise, *Le monastère de Brou. Le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur*, Paris : Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, 1994, 126 p.
- Poiret 2003** – POIRET Marie-Françoise, « Marbres et albâtres dans l'église de Brou (Bourg-en-Bresse) », dans Poupard et Richard 2003, p. 85-97
- Polizzotto 1994** – POLIZZOTTO Lorenzo, *The Elect Nation. The Savonarolan Movement in Florence 1494-1545*, Oxford : Clarendon Press, 1994, 488 p. (Oxford-Warburg Studies)
- Pollard 2007** – POLLARD John G., *Renaissance Medals*, Washington : National Gallery of Art, 2007, 2 vol. (The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue)
- Pomian 2003** – POMIAN Krzysztof, « Collections : une typologie historique », dans *idem*, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Gallimard [1<sup>ère</sup> éd. : « Sammlungen – eine historische Typologie », dans GROTE Andreas [dir.], *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen : Leske + Budrich, 1994, p. 107-126], 2003, p. 333-355 (Bibliothèque des Histoires)
- Pommier 1998** – POMMIER Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Gallimard, 1998, 508 p. (Bibliothèque illustrée des histoires)
- Pope-Hennessy 1966** – POPE-HENNESSY John, *The Portrait in the Renaissance*, New York : Bollingen Foundation, 1966, 348 p. (Andrew W. Mellon Lectures in the Fine Arts, n° 12)
- Poupard 1997** – POUPARD Laurent, *Marbres et marbreries du Jura*, Besançon : Inventaire du patrimoine, 1997, 64 p. (Images du Patrimoine, n° 169)
- Poupard et Richard 2003** – POUPARD Laurent et RICHARD Annick [éd.], *Marbres en Franche-Comté*, actes des journées d'études de Besançon, du 10 au 12 juin 1999. Besançon : ASPRODIC, 2003, 240 p.
- Poupard et Rosenthal 2003** – POUPARD Laurent et ROSENTHAL Patrick, « Les carrières de la région doloise », dans Poupard et Richard 2003, p. 141-162
- Prevenier 2005** – PREVENIER Walter, « Mechelen circa 1500 : a Cosmopolitan Biotope for Social Elites and Non-Conformists », dans Malines 2005, p. 31-41
- Prévost 1954** – PREVOST M., « Carondelet, Ferry », « Carondelet, Jean », « Carondelet, Jean », dans PREVOST M. et D'AMAT Roman [dir.], *Dictionnaire de biographie française*, fasc. 37, Paris : Librairie Letouzey, 1954, col. 1204-1207
- Preyer 2006** – PREYER Brenda, « The Florentine Casa », dans Londres 2006, p. 34-49

- Privat-Savigny 2005** – PRIVAT-SAVIGNY Maria-Anne, *L'église en broderie. Ornaments liturgiques du Musée national de la Renaissance*, Paris : Réunion des Musées nationaux, 2005, 102 p. (Les cahiers du Musée national de la Renaissance, n° 5)
- Puyvelde 1962** – PUYVELDE Leo van, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Brueghel*, Paris: Elsevier, 1962, 490 p.
- Quinnez 1914** – QUINNEZ Joseph, *Les peintres et la cathédrale de Besançon. Guide du visiteur*, Besançon : Imprimerie Jacques et Demontrond, 1914, 102 p
- Quinsonas 1860** – QUINSONAS Émile de, *Matériaux pour servir à l'histoire de Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie, régente des Pays-Bas*, Paris : Delaroque, 1860, 3 vol.
- Ramsden 1983** – RAMSDEN E. H., *Come, Take this Lute. A Quest for Identities in Italian Renaissance Portraiture*, Salisbury : Element Books, 1983, 219 p. (A Nadder Book)
- Rance de Guiseuil 1902** – RANCE DE GUISEUIL G., *Les chapelles de l'église de Notre-Dame de Dole*, Paris et Dole : A. Picard et A. Jacques, 1902, 420 p.
- Randall 1997** – RANDALL Lilian M. C. [éd.], *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*, vol. 3, *Belgium, 1250-1530*, Baltimore : John Hopkins Press, 1997, 718 p.
- Rapp 2007** – RAPP Francis, *Maximilien d'Autriche. Souverain du Saint Empire romain germanique, bâtisseur de la maison d'Autriche, 1459-1519*, Paris : Tallandier, 2007, 310 p.
- Raux 2018** – RAUX Sophie, *Lotteries, Art Markets, and Visual Culture in the Low Countries, XV<sup>th</sup>-XVII<sup>th</sup> Centuries*, Leyde : Brill, 2018, 369 p. (Studies in the History of Collecting and Art Markets, n° 4)
- Raymaekers 1858** – RAYMAECKERS F. J., « Recherches historiques sur l'ancienne abbaye de Parc », *Revue catholique*, 6<sup>e</sup> série, 1<sup>er</sup> vol., 1858, p. 401-418, 481-490, 527-541, 588-598, 661-677, 712-722
- Recht 1987** – RECHT Roland, *Lucas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 1987, 417 p.
- Redondo Cantera 2011** – REDONDO CANTERA María José, « L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux », dans Leproux et alii 2011, p. 138-149
- Redondo Cantera 2013** – REDONDO CANTERA María José, « Alonso Berruguete, "El pintor del Rey" », dans HOYOS ALONSO Julián [éd.], *Alonso Berruguete : su obra e influencia*, actes du colloque de Palencia et Paredes de Nava, du 10 au 12 novembre 2011. Palencia : Disputación de Palencia, 2013, p. 49-89
- Renaissance du vieux Besançon 2001** – BRUNET Pascal, CHAUVE Pierre, DEBARD Jean-Marc et alii, *Besançon et la Franche-Comté au XVI<sup>e</sup> siècle : l'époque de Charles Quint*, Besançon : La renaissance du vieux Besançon, 2001, 96 p. (Les cahiers de la Renaissance du vieux Besançon, n° 4)
- Renaissance du vieux Besançon 2002** – BRUNET Pascal, CHAUVE Pierre, COURTIEU Jean et alii, *Besançon et la Franche-Comté au XVI<sup>e</sup> siècle : l'époque de Philippe II*, Besançon : La Renaissance du vieux Besançon, 2002, 96 p. (Les cahiers de la Renaissance du vieux Besançon, n° 5)



- Renaissance du vieux Besançon 2006** – DE VREGILLE Bernard, VERGNOLLE Éliane *et alii*, *La cathédrale Saint-Jean de Besançon*, Besançon : Renaissance du vieux Besançon, 2006, 100 p. (Les cahiers de la Renaissance du vieux Besançon, n° 7)
- Renaudet 1939** – RENAUDET Augustin, *Études érasmiennes (1521-1529)*, Genève : Slatkine reprints, 1981 [1<sup>ère</sup> éd. : Paris, 1939], 376 p.
- Rettich 1992** – RETTICH Edeltraud *et alii*, *Alte Meister*, Stuttgart : Staatsgalerie Stuttgart, 1992, 524 p.
- Reuss 2011** – REUSS Gabriela, « Le tombeau d'Antoine Duprat dans la cathédrale Saint-Étienne de Sens », dans Leproux *et alii* 2011, p. 22-33
- Revel 1995** – REVEL Emmanuelle, *Le prêteur et sa femme de Quentin Metsys*, Paris : Louvre, service culturel, 1995, 102 p. (Arrêt sur œuvre)
- Revest 2015** – REVEST Clémence, « Le second Mécène : l'affirmation d'un lieu commun du patronage princier dans l'Italie humaniste », dans Crouzet-Pavan et Maire Vigueur 2015, p. 377-396
- Rey 1960** – REY Maurice, « Montbenoît », dans Congrès archéologique 1960, p. 306-314
- Rey 1977** – REY Maurice [dir.], *Les diocèses de Besançon et de Saint-Claude*, Paris : Beauchesne, 1977, 318 p. (Histoire des diocèses de France, n° 6)
- Ribon 1994** – RIBON Marcel, « Deux familles franc-comtoises aux Pays-Bas espagnols : les Andelot et les Carondelet », dans *Procès verbaux et mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon et de Franche-Comté*, vol. 190, 1992-1993, p. 309-337
- Riccòmini 2005** – RICCÒMINI Eugenio, *Corrège*, Paris : Gallimard, 2005, 143 p. (Maîtres de l'art)
- Ridolfi 1878** – RIDOLFI Enrico, « Notizie sopra varie opere di Fra' Bartolomeo da San Marco », *Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti*, vol. 5, 1878, p. 81-126
- Ringbom 1962** – RINGBOM Sixten, « Maria in Sole and the Virgin of the Rosary », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 25/3, 1962, p. 326-330
- Roberts 1907** – ROBERTS W., « Mabuse portraits of Carondelet », *Connoisseur*, n° 18, 1907, p. 179-181
- Rodríguez Bote 2017** – RODRÍGUEZ BOTE María Teresa, « D'imagier à ymaginero : la présence de sculpteurs septentrionaux en Espagne aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n° 20/2, 2016 [en ligne] BUCEMA sur Openedition.org, mis en ligne le 6 mars 2017, consulté le 28 juillet 2020
- Rodríguez-Salgado 2020** – RODRÍGUEZ SALGADO Maria J., « Challenging Images: Charles V's Relationship with Art, Artists and Festivities », dans García Pérez 2020a, p. 23-41
- Roersch 1924** – ROERSCH Alphonse, « Les Itinera de Jean Second », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 3/2, 1924, p. 279-288
- Roggen 1931** – ROGGEN Domien, « De beeldhouwer Jan Mone. Zijn werk en zijn invloed », *De kunst der Nederlanden*, n° 1, 1931, p. 372-84, 413-25

- Roggen 1951** – ROGGEN Domien, « De humanist Busleyden en de oorsprong van het italianisme in de Nederlandse kunst », *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, n° 13, 1951, p. 127-152
- Roggen 1953** – ROGGEN Domien, « Jehan Mone, artiste de l'empereur », *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, n° 14, 1953, p. 207-246
- Rolet 2007** – ROLET Anne, « Aux sources de l'emblème : blasons et devises », *Littérature*, n° 145/1, 2007, p. 53-78
- Rolet et Rolet 2011** – ROLET Anne et ROLET Stéphane, « La quête d'Orphée, la naissance d'Athéna, les visions de la *sophia divina* : essai d'interprétation symbolique de la façade du palais de Maximilien Transsylvain à Bruxelles », *Humanistica lovaniensia*, n° 60, 2011, p. 161-193
- Rome 1984** – FROMMEL Christoph L., RAY Stefano et TAFURI Mandredo [dir.], *Raffaello architetto*, catalogue de l'exposition du Palais des Conservateurs de Rome, du 29 février au 15 mai 1984. Milan: Electa, 1984, 426 p.
- Rome 2014** – BORCHERT, Till-Holger [éd.], *Memling. Rinascimento fiammingo*, catalogue de l'exposition de la Scuderie del Quirinale, du 11 octobre 2014 au 18 janvier 2015. Milan : Skira, 2014, 247 p.
- Rome et Berlin 2008** – STRINATI Claudio et LINDEMANN Bernd W. [éd.], *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogue de l'exposition du Museo nazionale del Palazzo di Venezia de Rome, du 8 février au 18 mai 2008 et à la Gemäldegalerie de Berlin, du 28 juin au 28 septembre 2008. Milan : Federico Motta, 2008, 383 p.
- Rome et Bruxelles 1995** – LIEDEKERKE Anne-Claire [éd.], *Fiamminghi a Roma (1508-1608). Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, catalogue de l'exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 24 février au 21 mai 1995 et du Palazzo dei Esposizioni, du 7 juin au 4 septembre 1995. Bruxelles : Société des expositions du Palais des Beaux-Arts, 1995, 478 p.
- Rompaey 1973** – ROMPAEY Jan van, *De Grote Raad van de hertogen van Boergondië en het Parlement van Mechelen*, Bruxelles : Palais des académies, 1973, 576 p. (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, n° 73)
- Roobaert 2011** – ROOBAERT Edmond, « Het leven en werk van de Brusselse glasschilder Claes I Rombouts en diens zonen, volgens nieuwe archivalische vondsten », *Oud Holland*, n° 124/1, 2011, p. 1-37
- Rossati 2008** – ROSSATI Marco, « L'artiste de l'empereur » : *Jean Mone e il problema del Rinascimento nel mecenatismo dei Paesi Bassi di primo 500*, mémoire de maîtrise de l'Université de Pise, 2008
- Rothstein 2005** – ROTHSTEIN Bret L., *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge : Cambridge University Press, 2005, 262 p.
- Rotterdam 1990** – FISCHER Chris, *Fra Bartolommeo. Master Draughtsman of the High Renaissance: a Selection from the Rotterdam Albums and Landscape Drawings from Various Collections*, catalogue de l'exposition du Musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, du 12 décembre 1990 au 17 février 1991. Rotterdam : Museum Boijmans van Beuningen, 1990, 415 p.

- Rotterdam 2016** – ELEN Albert J. et FISCHER Chris [éd.], *Fra Bartolomeo. The Divine Renaissance*, catalogue de l'exposition du Musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, du 15 octobre 2016 au 15 janvier 2017. Rotterdam : Museum Boijmans van Beuningen, 2016, 239 p.
- Rotterdam et Bruges 1965** – PAUWELS Henri F. [éd.], *Jean Gossaert dit Mabuse*, catalogue de l'exposition du Musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, du 15 mai au 27 juin 1965 et du Groeningemuseum de Bruges, du 10 juillet au 31 août 1965. Rotterdam : Groeningemuseum, 1965, 416 p.
- Roulière-Lambert 2002** – ROULIÈRE-LAMBERT Marie-Jeanne [éd.], *Vivre et mourir à la Renaissance, la destinée européenne de Philibert de Chalon, prince d'Orange, 1502-1530*, catalogue de l'exposition du Musée archéologique du Jura de Lons-le-Saunier, du 20 septembre 2002 au 23 mars 2003. Lons-le-Saunier : Centre jurassien du patrimoine, 2002, 79 p.
- Rowland 1986** – ROWLAND Ingrid D., « Render Unto Caesar the Things Which are Caesar's : Humanism and the Arts in the Patronage of Agostino Chigi », *Renaissance Quarterly*, vol. 39/4, hiver 1986, p. 673-730
- Rowland 2007** – ROWLAND Ingrid D., « Agostino Chigi's Flemish Connection », dans Alexander-Skipnes 2007, p. 113-122
- Roze 2014** – ROZE Jean-Pierre, *L'abbaye Saint-Bénigne de Dijon*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2014, 462 p. (Art, archéologie et patrimoine)
- Ruvoldt 2006** – RUVOLDT Maria, « Sacred to Secular, East to West: The Renaissance Study and Strategies of Display », *Renaissance Studies*, n° 20/5, 2006, p. 640-657
- Saintenoy 1931** – SAINTENOY Paul, *Le statuaire Jan Mone, Jehan Money, maître artiste de Charles Quint, sa vie, ses œuvres*, Bruxelles : M. Lamertin, 1931, 84 p.
- Saintenoy 1934** – SAINTENOY Paul, *Les arts et les artistes à la cour de Bruxelles*, vol. 2, *Le palais des ducs de Bourgogne sur le Coudenberg à Bruxelles du règne d'Antoine de Bourgogne à celui de Charles Quint*, Bruxelles : Palais des Académies, 1934, 318 p. (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-arts, 2<sup>e</sup> série, t. 5, fasc. 1)
- Saint-Marin 2013** – NUTTALL Paula, *Face to Face: Flanders, Florence and Renaissance Painting*, catalogue de l'exposition de la Huntington Library and Art Gallery de Saint-Marin, du 28 septembre 2013 au 13 janvier 2014. Saint-Marin : Huntington Library, 2013, 110 p.
- Saint-Pétersbourg, Florence et Anvers 1996** – SMEYERS Maurits et STOCK Jan van der [dir.], *Manuscripts à peintures en Flandre, 1475-1550*, catalogue de l'exposition du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, du 7 mars au 5 mai 1996, du Museo Bardini et Galleria Corsi de Florence, du 7 juin au 28 juillet 1996 et du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, du 11 avril au 22 juin 1997. Gand et Ludion : Flammarion, 1997, 223 p.
- Salamagne 2003** – SALAMAGNE Alain, « Des formes gothiques aux formes renaissantes dans les anciens Pays-Bas méridionaux », dans Esquieu 2003, p. 125-143
- Sander 2006** – SANDER Jochen, « Anmerkungen zu Jan Gossart », dans HAMBURGER Jeffrey F. [éd.], *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, Londres : Miller-Brepols, 2006, p. 421-430

- Santen 1989** – SANTEN E. C. van, « De Grotteskendecoratie aan de gevel van het 16<sup>e</sup> eeuwse Utrechtse stadhuis », *Jaarboek Oud-Utrecht*, 1989, p. 58-73
- Savatier Sjöholm 2010** – SAVATIER SJÖHOLM Olivia, « Heemskerck et l'humanisme », dans RIBEMONT Francis et VELDMAN Ilja M. [éd.], *Heemskerck et l'humanisme, une œuvre à penser (1498-1576)*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Rennes, du 6 octobre 2010 au 4 janvier 2011. Rennes : Musée des Beaux-Arts, 2010, p. 6-15
- Scaglia 2004** – SCAGLIA Gustina, « El *codex Escorialensis* llevado por el artista a La Calahorra en el otoño de 1509 », *Archivo español de arte*, n° 77, fasc. 308, 2004, p. 375-383
- Scailliérez 2015** – SCAILLIÉREZ Cécile, « Des petits portraits au naturel, qu'on nomme *cornilla* », dans Lyon 2015, p. 144-153
- Scailliérez 2019** – SCAILLIÉREZ Cécile, « Van Orley et l'art du portrait », dans Buxelles 2019, p. 59-65
- Scapecchi 1996** – SCAPECCHI Piero, « Bartolomeo frate e pittore nella congregazione di San Marco », dans Florence 1996a, p. 18-27
- Schaefer 1994** – SCHAEFER Claude, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresde et Bâle : Verlag der Kunst, 1994, 395 p.
- Schapiro 1945** – SCHAPIRO Meyer, « “*Muscipula Diaboli*”, The Symbolism of the Mérode Altarpiece », *The Art Bulletin*, vol. 27/3, septembre 1945, p. 182-187
- Schawe 2014** – SCHAWÉ Martin, *Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei*, Munich : Hatje Cantz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2014 [1<sup>ère</sup> éd. : 1996], 392 p.
- Scheerder 1981** – SCHEERDER J. « Schoolmeesters en schoolmeesteressen te Gent tijdens het wonderjaar (1566-1567) », *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, N. S. xxxv, 1981, p. 115-128
- Schiller 1976** – SCHILLER Gertrud, *Ikono-graphie der christlichen Kunst*, vol. 4/1, *Die Kirche*, Gütersloh : Gerd Mohn, 1976, 197 p.
- Schmitt 2009** – SCHMITT Jean-Claude, « La mort, les morts et le portrait », dans Olariu 2009, p. 15-33
- Schnerb 1999** – SCHNERB Bertrand, *L'État bourguignon*, Paris : Perrin, 2005 [1<sup>ère</sup> éd. : 1999], 474 p. (Tempus)
- Scholten 2003a** – SCHOLTEN Frits T., « “Veel treffelijke begraaf-plaatsen”, de grafmonumenten en epitafen », dans Wezel 2003, p. 172-190
- Scholten 2003b** – SCHOLTEN Frits T., *Sumptuous memories. Studies in Seventeenth-Century Dutch Tomb Sculpture*, Zwolle : Waanders, 2003, 272 p. (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, n° 5)
- Scholten 2007** – SCHOLTEN Frits T., « “*Spiriti veramente divini*” : Sculptors from the Low Countries in Italy, 1500-1600 », dans Alexander-Skipnes 2007, p. 225-238
- Scholten 2010** – SCHOLTEN Frits T., « Greatly Averse to Splendor. The Funeral Monument to Pope Adrian VI », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, n° 71, 2010, p. 123-143

- Scholten et alii 2014** – SCHOLTEN Frits T., WOODALL Joanna et MEIJERS Dulcia [éd.], *Art and Migration. Netherlandish Artists on the Move, 1400-1750*, Leyde : Brill, 2014 (Nederlands kunsthistorisch jaarboek, n° 63)
- Scholten et Woodall 2014** – SCHOLTEN Frits T. et WOODALL Joanna, « Netherlandish Artists on the Move », dans Scholten et alii 2014, p. 6-39
- Schrader 2006** – SCHRADER Stephanie, *Jan Gossaert's Art of Imitation: Fashioning Identity at the Burgundian Court*, thèse de l'Université de Californie, Santa Barbara, 2006, 684 p.
- Schröter 1987** – SCHRÖTER Elisabeth, « Raffaels Madonna di Foligno. Ein Pestbild ? », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 50, 1987, p. 47-87
- Schumacher 2017** – SCHUMACHER Andreas [dir.], *Florentiner Malerei. Alte Pinakothek, die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2017, 744 p.
- Schwager 1970** – SCHWAGER Klaus, « Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Porträt Papst Eugens IV », dans GOSEBRUCH Martin [éd.], *Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, Cologne : DuMont Schauberg, 1970, p. 206-234
- Schwartz 2003** – SCHWARTZ Michael, « Identity at the Crossroads: Subjectivity and the Economy of Death in the Carondelet Diptych », conférence au South Eastern College Art Conference de Raleigh (Caroline du Nord), 29 octobre 2003
- Sebastiani 2012** – SEBASTIANI Valentina, « Sous le signe du *Kairos*. Édition et érudition à Bâle, au service d'Érasme de Rotterdam », dans ROLET Anne [dir.], *Allégorie, symbole : voies de dissidence ? De l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 497-510 (Interférences)
- Secchi Tarugi 2011** – ROTONDI SECCHI TARUGI Luisa, *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento*, actes du colloque de Pienza-Chianciano Terme, du 20 au 23 juillet 2009. Florence : Cesati, 2011, 659 p. (Quaderni della Rassegna, n° 68)
- Segard 1924** – SEGARD Achille, *Jean Gossart dit Mabuse*, Bruxelles et Paris : Librairie nationale d'art et d'histoire, 1924, 190 p.
- Seliger et Piron 2017** – SELIGER Anja et PIRON Willy [éd.], *Choir Stalls and Their Workshops*, actes du colloque Misericordia International de Greifswald, du 23 au 26 juin 2016. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2017, 311 p. Widmaier
- Sénéchal 1993** – SÉNÉCHAL Philippe, « Jean Second à Saint-Denis : les tombeaux de Charles VIII et de Louis XII en 1532 », *Revue de l'art*, n° 99, 1993, p. 74-79
- Sensi 2014** – SENSI Mario, « La "Madonna di Foligno" e il suo committente Sigismondo dei Conti di Antignano », *Bollettino storico della città di Foligno*, vol. 37, 2014, p. 75-175
- Settis 1981** – SETTIS Salvatore, « Artisti e committenti fra Quattro et Cinquecento », dans *Idem, Artisti e committenti fra Quattro et Cinquecento*, Turin : Einaudi, 2010, p. 3-88 (Piccola biblioteca Einaudi. N. S., n° 479) [1<sup>ère</sup> éd. : VIVANTI Corrado [dir.], *Storia d'Italia*, Annali 4, *Intelletuali e potere*, Turin : Einaudi, 1981, p. 699-761]
- Settis 1986** – SETTIS Salvatore, « Continuità, distanza, conoscenza : tre usi dell'antico », dans *idem* [dir.], *Memoria dell'Antico nell'Arte italiana*, III, Turin : Einaudi, 1986, p. 373-476

- Settis 1987** – SETTIS Salvatore, *L'invention d'un tableau. « La tempête » de Giorgione*, Paris : les Éditions de Minuit [Turin : Einaudi editore, 1978 pour la 1<sup>ère</sup> édition], 1987, 161 p. (Le sens commun)
- Sewter 1948** – SEWTER Albert Ch., « A Portrait by Quentin Massys at the Barber Institute, Birmingham », *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> série, n° 33, avril 1948, p. 209-218
- Sheard 1997** – SHEARD Wendy S., « Tullio Lombardo in Rome? The Arch of Constantine, the Vendramin Tomb, and the Reinvention of Monumental Classicizing Relief », *Artibus et Historiae*, n° 35 (XVIII), 1997, p. 161-179
- Siblot 1951** – SIBLOT Roger, *L'architecture doloise, l'évolution architecturale et artistique de l'ancienne capitale de la Comté*, Dole : H. Chazelle, 1951, 139 p.
- Siblot 1954** – SIBLOT Roger, « Le tombeau du chancelier Carondelet et son influence sur les ateliers dolois de la Renaissance », *La nouvelle revue franc-comtoise*, t. 3/4, 1954, p. 154-162, 236-240
- Silver 1984** – SILVER Larry, *The Paintings of Quinten Massys: With Catalogue Raisonné*, Oxford : Pahidon, 1984, 361 p.
- Simi Varanelli 2008** – SIMI VARANELLI Emma, *Maria l'Immacolata. La rappresentazione nel Medioevo. Et macula non est in te*, Rome : De Luca, 2008, 257 p.
- Simonde de Sismondi 1840** – SIMONDE DE SISMONDI J. C. L., *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, vol. 9, Paris : Furne et Compagnie, 1840, 519 p.
- Simonis 1900** – SIMONIS Julien, *L'art du médailleur en Belgique. Contribution à l'étude de son histoire depuis l'avènement de Charles le Téméraire au duché de Bourgogne jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles : Librairie numismatique de Ch. Dupriez, 1900, 230 p.
- Sittig et Wieland 2018** – SITTIG Claudius et WIELDAND Christian [éd.], *Die "Kunst des Adels" in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2018, 364 p. (Wolfenbütteler Forschungen)
- Skibiński 2013** – SKIBIŃSKI Franciszek J., *Willem van den Blocke. Netherlandish sculptor in the Baltic Region*, thèse de doctorat sous la direction de Koen A. OTTENHEYM et J. TYLICKI et soutenue à l'Université d'Utrecht, 2013, 611 p.
- Smeyers 1994** – SMEYERS Maurits, « Het Marianum of Onze-Lieve-Vrouw-in-de-zon. Getuige van een laat-middeleeuwse devotie in de Nederlanden en in Duitsland », dans *Flakenburg et alii* 1994, p. 271-299
- Smeyers 1996** – SMEYERS Maurits, « L'enluminure gothique tardive en Flandre. 1475-1550 », dans *Saint-Pétersbourg, Florence et Anvers* 1996, p. 8-47
- Smolar-Meynart et alii 1998** – SMOLAR-MEYNART Arlette [dir.], *Le quartier royal*, Bruxelles : CFC éditions, 1998, 317 p.
- Snoep 1977** – SNOEP Derk P., « Jan van Scorels activiteiten », dans *Utrecht et Douai* 1977, p. 29-42
- Soenen 1972** – SOENEN Micheline, « La chartreuse de Scheut, à Anderlecht », dans *Despy-Meyer* 1972, p. 1385-1404
- Solana 2017** – SOLANA Guillermo, « Retrato de Ferry Carondelet con sus secretarios », conférence au Salón de actos du Musée Thyssen-Bornemisza à Madrid, le 17 mai 2017. Vimeo [en ligne], mis en ligne le 23 février 2018, consulté le 18 juin 2019

- Soly 2000** – SOLY Hugo [dir.], *Charles Quint, 1500-1558. L'empereur et son temps*, Arles : Actes sud, 2000, 529 p.
- Soultrait 1885** – SOULTRAIT Georges de, « Notice archéologique sur l'abbaye de Montbenoît », dans *Procès-verbaux et mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Besançon, Année 1884*, Besançon : Imprimerie P. Jacquin, 1885, p. 277-302
- Souvigny 2001** – PERROT Françoise, *Espérance. Le mécénat religieux des ducs de Bourbon*, catalogue de l'exposition du Musée municipal de Souvigny, du 15 juin au 11 novembre 2001. Souvigny : Ville de Souvigny, 2001, 117 p.
- Sperling 2015** – SPERLING Jutta G., « Address, Desire, Lactation. On a Few Gender-Bending Images of the Virgin and Child by Jan Gossaert », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, n° 76, 2015, p. 49-78
- Spesso 2016** – SPESSO Marco, « *Colomæ monstruosæ*: fortuna dell'incisione Prevedari, dalla Liguria alla Spagna », *Arte lombarda*, N. S. 176/177, n° 1/2, 2016, p. 176-182
- Speth-Holterhoff 1957** – SPETH-HOLTERHOFF Simone, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles : Elsevier, 1957, 230 p. (Les peintres flamands du XVII<sup>e</sup> siècle, n° 7)
- Spike 1996** – SPIKE John T., *Fra Angelico*, Paris : L. Levi, 1996, 279 p. (Art)
- Stabel 2012** – STABEL Peter, « Cosmopolitan Demand for “exotic” Durable Consumables in Late Medieval Bruges », dans DAVIES Matheu P. et GALLOWAY James A. [éd.], *London and Beyond. Essays in Honour of Derek Keene*, Londres : Institute of Historical Research, 2012, p. 87-101
- Stefaniak 2008** – STEFANIAK Regina, *Mysterium Magnum. Michelangelo's Tondo Doni*, Leyde et Boston : Brill, 2008, 159 p. (Brill's Studies in Intellectual History, n° 164)
- Stein 1937** – STEIN Henri, « Un diplomate bourguignon du XV<sup>e</sup> siècle. Antoine Haneron », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 98, 1937, p. 284-348
- Stein 1999** – STEIN Henri, *Catalogue des actes de Charles le Téméraire (1467-1477)*, Sigmaringen : Jan Thorbecke, 1999, 883 p. (Instrumenta, n° 3)
- Steinbart 1931** – STEINBART Kurt, « Jan Cornelisz Vermeyen », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, n° 6, 1931, p. 83-113
- Steinberg 1974** – STEINBERG Ronald M., « Fra Bartolomeo, Savonarola and a Divine Image », *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 18/3, 1974, p. 318-328
- Steinberg 1996** – STEINBERG Leo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1996 [1<sup>ère</sup> éd. : 1983], 417 p.
- Steppe 1952** – STEPPE Jan K., *Het koordoksaal in de Nederlanden*, Louvain : Bibliothèque de l'Université, 1952, 458 p. (Recueil de travaux d'histoire et de philologie, série 3/50)
- Sterk 1980** – STERK Jos, *Philips van Bourgondië (1465-1524), bisschop van Utrecht als protagonist van de Renaissance : Zijn leven en maecenaat*, Zutphen : De Walburg Pers, 1980, 332 p. (Proefschrift Geschiedenis Utrecht)

- Steven Janke 1974** – STEVEN JANKE R., « The Vision of St. Bernard: A Study in Florentine Iconography », dans ENGGASS Robert [éd.], *Hortus magnum. Essays in Western Art*, Lawrence : University of Kansas, 1974, p. 45-50 (Humanistic Studies, n° 45)
- Stighelen 1992** – STIGHELEN Katlijne van der, « Das Porträt zwischen 1550 und 1650. Die Emanzipation eines Genres », dans EKKEHARD Mai von et Vlieghe Hans [éd.], *Von Bruegel bis Rubens*, catalogue de l'exposition du Wallraf-Richartz-Museum de Cologne, du 4 septembre au 22 novembre 1992. Cologne : Locher, 1992, p. 171-182
- Stighelen 2008** – STIGHELEN Katlijne van der, *Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu. Hoofd en bijzaak*, Zwolle : Waanders, 2008, 319 p.
- Strinati 2006** – STRINATI Claudio, « Raffaello e i ritrattisti a Roma », dans SPINOSA Nicola [éd.], *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Caracci*, catalogue de l'exposition du Musée de Capodimonte à Naples, du 25 mars au 4 juin 2006. Naples : Electa Napoli, 2006, p. 80-83
- Sturtewagen et Blondé 2019** – STURTEWAGEN Isis et BLONDÉ Bruno, « Playing by the Rules? Dressing without Sumptuary Laws in the Low Countries from the Fourteenth to the Eighteenth Century », dans RIELLO Giorgio et ULINKA Rublack [éd.], *The Right to Dress. Sumptuary Laws in a Global Perspective, c. 1200-1800*, Cambridge : Cambridge University Press, 2019, p. 74-95
- Suchet 1900** – SUCHET Jean-Marie, *La cathédrale de Saint-Jean pendant la Révolution (1790 à 1800)*, Besançon : P. Jacquin, 1900, 55 p.
- Suchet 1902** – SUCHET Jean-Marie, *Étude biographique sur Jean et Ferry Carondelet (1469 à 1544)*, Besançon : Impr. P. de Jacquin, 1902, 39 p.
- Suykerbuyk 2013** – SUYKERBUYK Ruben, *Sign of the Times. A Concise History of the Signature in Netherlandish Painting, 1432-1575*, mémoire de master de l'université d'Utrecht, sous la direction de Peter A. HECHT, 2013, 88 p.
- Syre 2007** – SYRE Cornelia, *Alte Pinakothek. Italienische Malerei*, Ostfildern : Hatje Cantz, 2007, 305 p.
- Syson 2008** – SYSON Luke, « Witnessing Faces, Remembering Souls », dans Madrid et Londres 2008, p. 14-31
- Syson et Thornton 2001** – SYSON Luke et THORNTON Dora, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, Londres : The British Museum Press, 2001, 288 p.
- Tadlock 2005** – TADLOCK Stephanie L., *Fra Bartolommeo and the Vision of Saint Bernard : an Examination of Savonarolan Influence*, thèse de l'Université de Maryland, 2005, 70 p.
- Tandel 1889** – TANDEL Émile, *Les communes luxembourgeoises*, t. 1, *Partie générale*, Arlon : Bruck, 1889, 503 p.
- Teneul 2008** – TENEUL Thierry, « Jacques Coëne (1468-1542). Un abbé de Marchiennes soucieux de son image », dans *L'image dans la région du Nord : tableaux, cartographie, sigillographie, numismatique, etc.*, actes du 48<sup>e</sup> congrès de la Fédération des Sociétés savantes du Nord de la France, tenu à Valenciennes le 14 octobre 2007. Valenciennes : Centre archéologique et historique de Valenciennes, 2008, p. 23-39
- Terreaux-Scotto 2015** – TERREAUX-SCOTTO Cécile, *Les âges de la vie dans la pensée politique florentine*, Genève : Droz, 2015, 461 p. (Cahiers d'Humanisme et Renaissance, n° 125)



- Tervarent 1941** – TERVARENT Guy de, « Les sources littéraires de van Orley », dans *Les énigmes de l'art du Moyen Âge*, t. 2, Paris : d'art et d'histoire, 1941, p. 55-57
- Theunissen 2017** – THEUNISSEN Christel, *Koorbanken in Brabant, 1425-1550. "Van goede houte gemaekt". Het werk van laatmiddeleeuwse schrijnwerkers en beeldsnijders*, Nimègue : Vantilt, 2017, 371 p.
- Theurot 1981** – THEUROT Jacky, *La Renaissance en Franche-Comté : les ateliers dolois de la Renaissance*, Besançon : Centre régional de documentation pédagogique, 1981, 29 p.
- Theurot 1998** – THEUROT Jacky, « L'université de Dole au service de la Bourgogne. L'Université, les gens de savoir et le prince (1423-début XVI<sup>e</sup> siècle) » dans Cauchies 1998, p. 263-301
- Theurot 2001** – THEUROT Jacky, « L'essor sous Charles Quint (1530-1556) », dans Renaissance du vieux Besançon 2001, p. 77-80
- Thiébaud 1986** – THIEBAUD Jean-Marie, « Lecture héraldique de l'abbaye de Montbenoît », dans *Procès-verbaux et mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Besançon et de Franche-Comté*, vol. 187, 1986-1987, p. 265-287
- Thieme und Becker 1907** – THIEME Ulrich et BECKER Felix [éd.], *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 2, Antonio da Monza – Bassan, Leipzig : Veb E.A. Seemann Verlag, 1907, 600 p.
- Thieme und Becker 1933** – THIEME Ulrich et BECKER Felix [éd.], *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 27, Piermaria – Ramsdell, Leipzig : Veb E.A. Seemann Verlag, 1933, 600 p.
- Thirion 1998** – THIRION Jacques, *Le mobilier du Moyen Âge et de la Renaissance en France*, Dijon : Faton, 1998, 279 p.
- Thoen et Tournoy 2007** – THOEN Paul et TOURNOY Gilbert, « Lucretia Lovaniensis. The Louvain Humanists and the Motif of Lucretia's Suicide », *Humanistica Lovaniensia*, vol. 56, 2007, p. 87-119
- Thoenes 2015** – THOENES Christof, « Der Neubau », dans BRANDENBURG Hugo, BALLARDINI Antonella et THOENES Christof, *Der Petersdom in Rom. Die Baugeschichte von der Antike bis heute*, Petersberg : Imhof, 2015, p. 165-303 (Monumenta Vaticana selecta)
- Thornton 1991** – THORNTON Peter, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, Londres : Weidenfeld et Nicolson, 1991, 407 p.
- Thornton 1997** – THORNTON Dora, *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1997, 214 p.
- Tijs 1999** – TIJS Rutger, *Architecture renaissance et baroque en Belgique. L'héritage de Vitruve et l'évolution de l'architecture dans les Pays-Bas méridionaux, de la Renaissance au Baroque*, Bruxelles : Racine, 1999, 224 p. (Architecture en Belgique)
- Tirol 2019** – MADERSBACHER Lukas et POKORNY Erwin [éd.], *Maximilianus – die Kunst des Kaisers*, catalogue de l'exposition du château de Tirol, du 27 juillet au 3 novembre 2019. Berlin et Munich : Deutscher Kunstverlag, 2019, 279 p.
- Tolède 1958** – *Carlos V y su ambiente. Exposición homenaje en el IV centenario de su muerte (1558-1958)*, catalogue de l'exposition de Tolède, d'octobre à novembre 1958. Tolède : Dirección general de Bellas Artes, 1958, 336 p.

- Tolède 1992** – CHECA CREMADES Fernando [dir.], *Reyes y mecenas. Les reyes católicos – Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, catalogue de l'exposition du Museo de Santa Cruz de Tolède, du 12 mars au 31 mai 1992. Tolède : Electa España, 1992, 626 p.
- Toledo Museum 1976** – *The Toledo Museum of Art. European Painting*, University Park : Pennsylvania State University Press, 1976, 396 p.
- Tostmann 2011** – TOSTMANN Oliver, « Sebastiano del Piombos Bildnis Bendinello Saulis und das Kardinalsporträt im frühen Cinquecento », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 74/3, 2011, p. 311-348
- Tournier 1954** – TOURNIER René, *Les églises comtoises : leur architecture des origines au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : A. et J. Picard, 1954, 448 p.
- Tournier 1964** – TOURNIER René, *L'architecture de la Renaissance et la formation du classicisme en Franche-Comté*, Paris : Belles-Lettres, 1964, 126 p. (Cahiers d'études comtoises, n° 5 ; Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 64)
- Tours 2012** – CHANCEL-BARDELOT Béatrice, CHARRON Pascale [éd.], *Tours 1500. Capitale des arts*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Tours, du 17 mars au 17 juin 2012. Paris : Somogy, 2012, 383 p.
- Travagliato 2016** – TRAVAGLIATO Giovanni, « “*Ultra vestimenta seu ornamenta ecclesiastica que etiam dedi eidem ecclesie*”. Tracce di un'eredità palermitana dell'arcivescovo Jean de Carondelet (1520-1544) », dans DI NATALE Maria Concetta [dir.], *Artificia siciliæ. Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo nell'età degli Asburgo*, Milan : Skira, 2016, p. 63-79
- Trevor-Roper 1976** – TREVOR-ROPER Hugh R., *Princes and Artists. Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts, 1517-1633*, Londres : Thames and Hudson, 1976, 176 p.
- Turcat 1994** – TURCAT André, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*, Paris : Picard, 1994, 396 p.
- Tuinen et Meuwissen 2014** – TUINEN Ilona van et MEUWISSEN Daantje, *Het vroegste Amsterdamse schetsboek. Een zestiende-eeuws zakboekje uit het atelier van Jacob Cornelisz van Oostsanen*, Oostzaan : stichting Jacob Cornelisz van Oostsanen, 2014, 2 vol.
- Tyghem 1987** – TYGHEM Frida van, « Bestuursgebouwen in Brabant en Vlaanderen », dans Janse *et alii* 1987, p. 105-130
- Upton 2007** – UPTON Joel M., « Petrus Christus », dans Grand Ry 2007, p. 363-383
- Utrecht 1955** – CENTRAAL MUSEUM UTRECHT [éd.], *Jan van Scorel*, catalogue de l'exposition du Centraal Museum d'Utrecht, du 3 août au 30 octobre 1955. Utrecht : Centraal Museum, 1955, 106 p.
- Utrecht 2015** – LEEFLANG Micha [éd.], *Middeleeuwse Borduurkunst uit de Nederlanden*, catalogue de l'exposition « Het geheim van de Middeleeuwen in gouddrat en zijde » du Rijksmuseum Het Catharijneconvent d'Utrecht, du 10 avril au 16 août 2015. Zwolle : WBooks, 2015, 271 p.
- Utrecht et Douai 1977** – GELDER Jan G. van [dir.], *Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540. Documenten, technisch onderzoek*, catalogue de l'exposition du Centraal Museum d'Utrecht, du 5 mars et 1<sup>er</sup> mai 1977 et au Musée de la

- Chartreuse de Douai, du 18 mai au 17 juillet 1977. Douai : Musée de la Chartreuse, 1977, 136 p.
- Uytven 1986** – UYTVEN Raymond van, « Vers un autre colloque : hiérarchies sociales et prestige au Moyen Âge et aux temps modernes », dans PREVENIER Walter [éd.], *Structures sociales et topographie de la pauvreté et de la richesse aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque de Gand, le 24 mai 1985. Gand : Rijksuniversiteit te Gent, 1986, p. 157-175
- Uytven 1991** – UYTVEN Raymond van, *De geschiedenis van Mechelen. Van heerlijkheid tot stadsgewest*, Thielt : Lannoo, 1991, 319 p.
- Uytven 1999** – UYTVEN Raymond van, « Showing off One's Rank in the Middle Ages », dans Blockmans et Janse 1999, p. 19-34
- Vaivre 2021** – VAIVRE Jean-Bernard de, « Le mécénat des Clugny », dans Autun et Chalon-sur-Saône 2021, p. 66-71
- Valvekens 1980** – VALVEKENS Patrick, *Bijdrage tot de studie van het celestijnenklooster te Heverlee. Het mecenaat van de families van Croÿ – van Arenberg. Reconstructie van het kerkinterieur en nader onderzoek van het werk van Jan Mone in deze kerk*, mémoire de licence de l'Université catholique de Louvain, 1980, 2 vol.
- Vandamme et alii 2018** – VANDAMME Ludo, STABEL Peter, DUMOLYN Jan, BROWN Andrew, MARTENS Maximiliaan P. J., GABRIËLS Nele et OOSTERMAN Johan, « Bruges in the Sixteenth Century: A "Return to Normalcy" », dans BROWN Andrew et DUMOLYN Jan [éd.], *Medieval Bruges, c. 850-1550*, Cambridge : Cambridge University Press, 2018, p. 445-484
- Vanden Bemden 2001** – VANDEN BEMDEN Yvette, « Les vitraux sous les ducs de Bourgogne et les Habsbourg dans les anciens Pays-Bas », dans VANDER AUWERA Joost [éd.], *Liber amicorum Raphaël de Smet*, vol. 2, *Artium historia*, Louvain : Peeters, 2001, p. 19-46 (Miscellanea neerlandica, n° 24)
- Vander Haeghen 1905** – VANDER HAEGHEN V., « La corporation des peintres et sculpteurs de Gand », *Handelingen der Maatschappij van Geschied- en Oudheidkunde te Gent*, t. 6/1, 1905, p. 1-148
- Vandevivere, Perier-d'Itieren et Boucher 1973** – VANDEVIVERE Ignace, PERIER-D'ITIEREN Catheline et BOUCHER Hugues, *Belgique renaissante : architecture, art monumental*, Bruxelles : M. Voaker, 1973, 197 p. (Histoire de l'architecture en Belgique, n° 3)
- Vannieuwenhuyze et Meijering 2010** – VANNIEUWENHUYZE Bram et MEIJERING Stefan, « Het Brusselse hof van Nassau. De oprichting van een laatmiddeleeuwse stadresidentie », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, n° 88/2, 2010, p. 349-376
- Vatican 2005** – MORELLO Giovanni, FRANCA Vincenzo et FUSCO Roberto [éd.], *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogue de l'exposition du Braccio di Carlo Magno de la Cité du Vatican, du 11 février au 13 mai 2005. Milan : Motta, 2005, 311 p.
- Velden 1998** –VELDEN Hugo van der, « Defrocking St Eloy: Petrus Christus's *Vocational Portrait of a Goldschmith* », *Simiolus*, vol. 26/4, 1998, p. 242-276
- Velden 2000** –VELDEN Hugo van der, *The Donor's Image. Gerard Loyet and the votive portraits of Charles the Bold*, Turnhout : Brepols, 2000, 388 p. (Burgundica, n° 2)

- Velden 2006** –VELDEN Hugo van der, « Diptych Altarpieces and the Principle of Dextrality », dans Hand et Spronk 2006, p. 124-155
- Venturi 1925** – VENTURI Alfonso, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, parte 1, Milan : Ulrico Hoepli, 1925, 914 p.
- Venturi 1932** – VENTURI Alfonso, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, parte 5, Milan : Ulrico Hoepli, 1932, 939 p.
- Veratelli 2013** – VERATELLI Federica, *À la mode italienne. Commerce du luxe et diplomatie dans les anciens Pays-Bas méridionaux, 1477-1530*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2013, 471 p. (Archives)
- Verdon 1990** – VERDON Timothy, « Guido Mazzoni in Francia: nuovi contributi », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 34/1, 1990, p. 139-164
- Verger 1997** – VERGER Jacques, *Les gens de savoir en Europe à la fin du Moyen Âge*, Paris : Presses universitaires de France, 1997, 239 p. (Moyen Âge)
- Verheyden 1938** – VERHEYDEN Prosper, « Jan Mone's bandpaneel voor Jan Carondelet », *Mechelse kring voor oudheidkunde geschiedenis en folklore*, n° 5/3, 1938, p. 65-82
- Vermeersch 1976** – VERMEERSCH Valentin, *Grafmonumenten te Brugge voor 1578*, Bruges : Raaklijn, 1976, vol. 1 : 282 p., vol. 2 : 389 p. et vol. 3 : 398 p.
- Vermeyleen 2003** – VERMEYLEEN Filip, *Painting for the Market: Commercialisation of Art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout : Brepols, 2003, 223 p. (Studies in European Urban History (1100-1800), n° 2)
- Vermorel 2015** – VERMOREL Catherine, *La gestuelle dans le portrait peint de la Renaissance italienne*, thèse de doctorat sous la direction de Daniela GALLO, Université Grenoble Alpes, 2015, 3 vol., 1767 p.
- Verougstraete 2006** – VEROUGSTRAETE Hélène, « Diptychs with Instructions for Use », dans Hand et Spronk 2006, p. 156-171
- Verougstraete 2015** – VEROUGSTRAETE Hélène, *Frames and Supports in 15<sup>th</sup>- and 16<sup>th</sup>-Century Southern Netherlandish Painting*, Bruxelles : Royal Institute for Cultural Heritage, 2015, 734 p. (Contribution to the Study of the Flemish Primitives, n° 13) [en ligne sur org.kikirpa.be] mis en ligne en 2015, consulté le 22 décembre 2019
- Verweij 2011** – VERWEIJ Michiel, « Il y a flamand et flamand ! Réflexions sur une dénomination », dans Bruxelles et Paris 2011, p. 15-18
- Viaene 1948** – VIAENE Antoon, « Michiel Scherrier van Poperinge. Beeldsnijder te Brugge 1534-1552... », *Biekorf*, 49<sup>e</sup> année, n° 1, 1948, p. 85-88
- Viaene 1949** – VIAENE Antoon, « Het einde van een kathedraal », *Biekorf*, 50<sup>e</sup> année, 1949, p. 169-180
- Vlieghe et Stighelen 2005** – Vlieghe Hans et Stighelen Katlijne van der [dir.], *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage, 1550-1700*, actes du colloque de la Katholieke Universiteit Leuven, les 14 et 15 décembre 2001. Turnhout : Brepols, 2005, 238 p.
- Volpe et Lucco 1980** – VOLPE Carlo et LUCCO Mauro, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milan : Rizzoli, 1980, 148 p. (Classici dell'arte, n° 99)
- Vrand 2017** – VRAND Caroline, « Georges d'Amboise collectionneur. Les peintures italiennes », dans Évreux 2017, p. 105-107

- Vregille 2006a** – VREGILLE Bernard de, « L'héritage de Saint-Étienne », dans *Renaissance du vieux Besançon* 2006, p. 48-53
- Vregille 2006b** – VREGILLE Bernard de, « L'apparition du Saint-Suaire », dans *Renaissance du vieux Besançon* 2006, p. 59-60
- Wackernagel 1938** – WACKERNAGEL Martin, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig : Seemann, 1938, 387 p.
- Waldman 2001** – WALDMAN Louis A., « New Documents for Memling's Portinari Portraits in the Metropolitan Museum of Art », *Apollo*, n° 153, février 2001, p. 28-33
- Walther 1911** – WALTHER Andreas, *Die Anfänge Karls V.*, Leipzig : Duncker und Humblot, 1911, 258 p.
- Walters 2012** – WALTERS Mickael, « A Renaissance without Orders. Ornament, Single-Sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints », *Journal of the Society of Architectural Historians*, n° 71-4, décembre 2012, p. 488-523
- Wamel 2015** – WAMEL Marieke van, « De functie van het portret », dans *Bruxelles 2015*, p. 59-69
- Warburg 2015** – WARBURG Aby, *Essais florentins*, Paris : Hazan, 1990 [compilation d'articles parus entre 1893 et 1920. 1<sup>ère</sup> éd. française : Paris : Klincksieck, 1990], 299 p.
- Warnke 1989** – WARNKE Martin, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris : Maison des sciences de l'Homme, 1989 [1<sup>ère</sup> éd. allemande : Cologne : DuMont Buchverlag, 1985], 363 p.
- Washington et Anvers 2006** – HAND John O., METZGER Catherine A. et SPRONK Ron [éd.], *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, catalogue de l'exposition de la National Gallery of Art de Washington, du 12 novembre 2006 au 4 février 2007 et au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, du 3 mars au 27 mai 2007. New Haven : Yale University Press, 2006, 339 p.
- Washington et Dallas 2019** – DICKERSON Claude D. et MCDONALD Mark P. [éd.], *Alonso Berruguete. First Sculptor of Renaissance Spain*, catalogue de l'exposition de la National Gallery of Art de Washington, du 13 octobre 2019 au 17 février 2020 et du Meadows Museum de Dallas, du 29 mars au 26 juillet 2020. Washington : National Gallery of Art et Dallas : Meadows Museum, 2019, 229 p.
- Washington et New York 1994** – SCHER Stephen K. [éd.], *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, catalogue de l'exposition de la National Gallery of Art de Washington, du 23 janvier au 1<sup>er</sup> mai 1994, et de la Frick Collection de New York, du 24 mai au 22 août 1994. Londres : Thames and Hudson, 1994, 424 p.
- Washington et Tallin 2017** – HAND John O., KOPPEL Greta [éd.], *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe*, catalogue de l'exposition de la National Gallery of Art de Washington, du 28 janvier au 13 mai 2018 et du Musée d'Art d'Estonie de Tallin, du 8 juin au 16 septembre 2018. Washington et New Haven : National Gallery of Art et Yale University Press, 2017, 128 p.
- Washington et Vienne 2006** – BROWN David A., FERINO-PAGDEN Sylvia [dir.], *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, catalogue de l'exposition de la National Gallery de Washington, du 18 juin au 17 septembre 2006 et du Kunsthistorisches Museum de Vienne, du 17 octobre 2006 au 7 janvier 2007. New Haven et Londres : Yale University Press, 2006, 336 p.

- Wathelet 2015** – WATHELET Paul, « Les princes-évêques Érard de la Mark et Ernest de Bavière à Liège », *Seizième siècle*, n° 11, 2015, p. 59-79
- Wauters 1855** – WAUTERS Alphonse J., *Histoire des environs de Bruxelles ou description historique des localités qui formaient autrefois l'ammunie de cette ville*, Bruxelles : Th. Vanderauwera, 4 vol., 1855
- Wauters 1898** – WAUTERS Alphonse J., « Trois portraits de Jean Carondelet, haut doyen de Besançon, archevêque de Palerme, président du conseil privé de Charles Quint », *Revue de l'art ancien et moderne*, n° 4, 1898, p. 217-26
- Wayment 1969** – WAYMENT Hilary, « A Rediscovered Master: Adrian van den Houte of Malines (c. 1459-1521) and the Malines/Brussels School: III Adrian's development and his relation with Bernard van Orley », *Oud Holland*, vol. 84/4, 1969, p. 257-269
- Weale 1908** – WEALE William H. J., « Paintings by Early Masters Mentioned in an Inventory of the Sixteenth Century », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, n° 14, octobre 1908, p. 43-44
- Weale 1910** – WEALE William H. J., « Note on Various Works of Art of the Archbishop John Carondelet. Portraits », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, n° 16, 1909-1910, p. 341-342
- Weersma 1988** – WEERSMA Anneke, *Het Grafmonument van een grand seigneur in de Nederlanden ten tijde van de renaissance*, thèse de l'Université d'Utrecht, 1988, 107 p.
- Weidema et Koopstra 2012** – WEIDEMA Sytske et KOOPSTRA Anna, *Jan Gossart. The Documentary Evidence*, Turnhout : Brepols, 2012, 177 p.
- Weil-Garris et D'Amico 1980** – WEIL-GARRIS Kathleen et D'AMICO John F., « The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's *De Cardinalatu* », *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 35, *Studies in Italian Art History*, 1, *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, 1980, p. 45-123
- Weis 1982** – WEIS Adolf, « "...diese lächerliche Kürbisfrage..." Christlicher Humanismus in Dürers Hieronymusbild », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 45, 1982, p. 195-201
- Weisz 1912** – WEISZ Ernst, *Jan Gossart gen. Mabuse, sein Leben und Werke*, Halle an der Saale : H. Freise, 1912, 133 p.
- Welzel 2005** – WELZEL Barbara, « Widowhood. Margaret of York and Margaret of Austria », dans *Malines 2005*, p. 103-113
- Wescher 1965** – WESCHER Paul, « The Departure of King Charles V for Spain and Jan Gossaert », *The Art Quarterly*, vol. 28, n° 3, 1965, p. 155-166
- Westermann 1994** – WESTERMANN Mariët, « A Monument for Roma Belgica: Functions of the *oxaal* at 's-Hertogenbosch », *Falkenburg et alii* 1994, p. 382-446
- Wezel 2003** – WEZEL Gerard W. C. van [dir.], *De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda*, Zwolle : Waanders, 2003, 484 p. (De nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst)
- Wiesflecker 1981** – WIESFLECKER Hermann, *Kaiser Maximilian I., das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, vol. 4, *Gründung des habsburgischen Weltreiches, Lebensabend und Tod, 1508-1519*, Munich : R. Oldenbourg, 1981, 691 p.
- Wijfels 1996** – WIJFELS Alain, « Le parlement de Malines : l'esquisse inachevée d'une cour suprême (1470-1530) », dans POUMARÈDE Jacques et THOMAS Jack [éd.], *Les*

*parlements de province. Pouvoirs, justice et société du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque de Toulouse, du 3 au 5 novembre 1994. Toulouse : FRAMESPA, 1996, p. 105-120

- Wijsman 2008** – WIJSMAN Hanno, « Images de la ville et urbanité des images. Quelques réflexions sur la représentation de l'espace urbain et la fonction des œuvres d'art aux Pays-Bas bourguignons », dans LECUPPRE-DESJARDIN Élodie et CROUZET-PAVAN Élisabeth [éd.], *Villes de Flandre et d'Italie (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle). Les enseignements d'une comparaison*, Turnhout : Brepols, 2008, p. 247-258 (Studies in European Urban History, n° 12)
- Wijsman 2010** – WIJSMAN Hanno, *Luxury Bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400-1550)*, Turnhout : Brepols, 2010, 717 p. (Burgundica, n° 16)
- Wijsman 2012** – WIJSMAN Hanno, « Les Heures Gros-Carondelet vendues à Hambourg : informations supplémentaires sur le manuscrit ». *Libraria : pour l'histoire des bibliothèques anciennes* [en ligne] mis en ligne le 22 juin 2012, consulté le 27 août 2019
- Wilson 1998** – WILSON Jean C., *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, University Park : The Pennsylvania State University Press, 1998, 256 p.
- Wind 1944** – WIND Edgar, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, Oxford : Oxford University Press, 2000 [1<sup>ère</sup> éd. : 1944], 209 p.
- Wittevrongel 1973** – WITTVRONGEL K., « De bouwgeschiedenis van de Burgerlijke Griffie te Brugge », *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*, vol. 100/3-4, 1973, p. 186-197
- Wolff 2010** – WOLFF Martha, « Les Bourbons et leur duché », dans *Paris 2010*, p. 158-161
- Wölfflin 1899** – WÖLFFLIN Heinrich, *L'art classique*, Brionne : Montfort, 1990 [1<sup>ère</sup> éd. : 1899], 166 p.
- Woodall 2014** – WOODALL Joanna, « De wisselaer. Quentin Matsys's *Man Weighing Gold Coins and his Wife*, 1514 », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 64, *Trading Values in Early Modern Antwerp*, 2014, p. 38-75
- Woods 2018** – WOODS Kim W., *Cut in Alabaster. A Material of Sculpture and its European Traditions, 1330-1530*, Londres et Turnhout : Harvey Miller Publishers et Brepols, 2018, 418 p. (Distinguished Contributions to the Study of the Arts in the Burgundian Netherlands, n° 3)
- Wouk 2018** – WOUK Edward H., *Frans Floris (1519/20-1570). Imagining a Northern Renaissance*, Leyde : Brill, 2018, 808 p. (Brill's Studies in Intellectual History, n° 267/19)
- Wurzbach 1906-1911** – WURZBACH Alfred von, *Niederländisches Künstlerlexikon*, Vienne : Halm und Goldmann, vol. 1 : 1906, 778 p., vol. 2 : 1911, 910 p.
- Ysselsteyn 1962** – YSSELSTEYN Gerardina T. van, *White Figured Linen Damask from the 15<sup>th</sup> to the beginning of the 19<sup>th</sup> Century*, La Haye : Van Goor Zonen, 1962, 253 p.
- Zahn 1870** – ZAHN Albert von, « Die Handzeichnungen des Fra Bartolommeo im Besitz der Frau Grossherzogin Sophie von Sachsen-Weimar », *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 3<sup>e</sup> année, 1870, p. 174-206

- Zerner 1969** – ZERNER Henri, *École de Fontainebleau. Gravures*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1969, 46 p.
- Zerner 1988** – ZERNER Henri, « Du mot à l'image ? Le rôle de la gravure sur cuivre », dans GUILLAUME Jean [éd.], *Les traités d'architecture à la Renaissance*, actes du colloque de Tours, du 1<sup>er</sup> au 11 juillet 1981. Paris : Picard, 1988, p. 281-294 (De Architectura, n° 3)
- Zerner 1996** – ZERNER Henri, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris : Flammarion, 2002 [1<sup>ère</sup> éd. : 1996], 474 p. (Tout l'art. Histoire)
- Zöllner et Thoenes 2010** – ZÖLLNER Frank et THOENES Christof, *Michel-Ange. Vie et œuvre*, Cologne : Taschen, 2010 [1<sup>ère</sup> éd. : 2007], 368 p.
- Zuccari 2005** – ZUCCARI Alessandro, « L'immacolata a Roma dal Quattrocento al Settecento. Istanze immacolistiche e cautela pontificia in un complesso percorso iconografico », dans Vatican 2005, p. 65-77







**THÈSE**

présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE**

mention histoire de l'art

par **Nicolas BOFFY**

le 25 mars 2022 à Nancy

**LA COMMANDE ARTISTIQUE DES FRÈRES  
JEAN ET FERRY CARONDELET,  
PRÉLATS DE LA RENAISSANCE**

Volume 2 : ANNEXES

**Membres du jury**

Président	M. Jean-Marie GUILLOUËT, professeur d'histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne-Franche-Comté (Dijon)
Directrice de thèse	Mme Daniela GALLO, professeure d'histoire de l'art moderne, Université de Lorraine (Nancy)
Rapporteuses	Mme Flaminia BARDATI, professore associato d'histoire de l'architecture, Université La Sapienza (Rome) Mme Krista DE JONGE, professeure d'histoire de l'architecture, Katholieke Universiteit Leuven (Louvain)
Examineur	M. Stefano SIMIZ, professeur d'histoire moderne, Université de Lorraine (Nancy)
Membre invité	M. Pierre CURIE, conservateur en chef du patrimoine, Musée Jacquemart-André (Paris)



**THÈSE**  
d'histoire de l'art

par **Nicolas BOFFY**

**LA COMMANDE ARTISTIQUE DES FRÈRES  
JEAN ET FERRY CARONDELET,  
PRÉLATS DE LA RENAISSANCE**

Volume 2 : ANNEXES



## TABLE DES MATIÈRES DU VOLUME 2

NOTICES BIOGRAPHIQUES : NOTE PRÉLIMINAIRE .....	5
<b>ANNEXE 1 – NOTICE BIOGRAPHIQUE DE JEAN CARONDELET (1469-1544) .....</b>	<b>7</b>
JEUNESSE, ÉTUDES ET PREMIERS BÉNÉFICES (1469-1496) .....	7
UN RÔLE CROISSANT DANS L'ENTOURAGE DU PRINCE (1496-1522).....	9
LE CHEF DU CONSEIL PRIVÉ (1522-1540) .....	13
NOUVEAUX BÉNÉFICES ET RELATIONS FAMILIALES (1528-1539).....	17
LES DERNIÈRES ANNÉES (1540-1544).....	19
SES LIENS AVEC LES SAVANTS .....	22
<b>ANNEXE 2 – NOTICE BIOGRAPHIQUE DE FERRY CARONDELET (1473-1528).....</b>	<b>29</b>
LES JEUNES ANNÉES (1473-1510).....	29
LE VOYAGE ITALIEN (1510-1513).....	33
RETOUR AUX PAYS-BAS (1513-VERS 1523) .....	45
FIN DE VIE EN FRANCHE-COMTÉ (VERS 1523-1528).....	48
<b>ANNEXE 3 – NOTICES BIOGRAPHIQUES D'AUTRES MEMBRES DE LA FAMILLE.....</b>	<b>55</b>
JEAN CARONDELET (1428-1502) .....	55
CLAUDE CARONDELET (1467-1518).....	57
CLAUDE CARONDELET (VERS 1513-1564).....	57
FRANÇOIS DE POITIERS († VERS 1556).....	60
GUILLAUME DE POITIERS († VERS 1570) .....	60
JEAN DE POITIERS .....	61
ARBRE GÉNÉALOGIQUE SIMPLIFIÉ DE LA FAMILLE CARONDELET.....	62
INDEX DES ANNEXES 1-3.....	63
<b>ANNEXE 4 – PIÈCES JUSTIFICATIVES.....</b>	<b>69</b>
<b>ANNEXE 5 – CATALOGUE DES ŒUVRES .....</b>	<b>131</b>
CAT. N° 1 : LIVRE D'HEURES « GROS-CARONDELET » .....	133
CAT. N° 2 : BRÉVIAIRE DE NAMUR.....	137
CAT. N° 3 : <i>DE OFFICIIS</i> DE CICÉRON.....	141
CAT. N° 4 : MADONE CARONDELET (FRA BARTOLOMEO ET ALBERTINELLI).....	143

CAT. N° 5 : PORTRAIT DE FERRY CARONDELET (SEBASTIANO DEL PIOMBO).....	149
CAT. N° 6 : ORATOIRE DE SAINT-JEAN DE BESANÇON.....	153
CAT. N° 7 : CHAPELLE SAINTE-MADELEINE DE BESANÇON.....	155
CAT. N° 8 : ABBAYE DE MONTBENOÎT.....	157
CAT. N° 9 : HÔTEL DE JEAN CARONDELET À MALINES.....	193
CAT. N° 10 : HÔTEL DE JEAN CARONDELET À BRUXELLES.....	203
CAT. N° 11 : CHÂTEAU DE VIEILLEY.....	205
CAT. N° 12 : MAISON CANONIALE DE JEAN CARONDELET À BESANÇON.....	211
CAT. N° 13 : LIVRE D’HEURES DE NEW YORK.....	213
CAT. N° 14 : MISSEL DE TOURNAI.....	217
CAT. N° 15 : LIVRE D’HEURES DE CAMBRIDGE.....	221
CAT. N° 16 : VITRAIL DE LA PENTECÔTE À MONS.....	223
CAT. N° 17 : VITRAIL DE SCHEUT.....	227
CAT. N° 18 : VITRAIL DES DOMINICAINS DE BRUXELLES.....	229
CAT. N° 19 : VITRAIL DES FRANCISCAINS DE MALINES.....	231
CAT. N° 20 : VITRAIL DES FRANCISCAINS DE LOUVAIN.....	233
CAT. N° 21 : COLLÈGE SAINT-DONAT DE LOUVAIN.....	235
CAT. N° 22 : STALLES DE SAINT-ÉTIENNE ET DE SAINT-JEAN DE BESANÇON.....	237
CAT. N° 23 : PORTRAIT DE JEAN CARONDELET (GOSSART).....	243
CAT. N° 24 : DIPTYQUE DE JEAN CARONDELET (GOSSART).....	245
CAT. N° 25 : TRIPTYQUE DE JEAN CARONDELET (VERMEYEN).....	249
CAT. N° 26 : DIPTYQUE DE JEAN CARONDELET (VAN ORLEY).....	253
CAT. N° 27 : PORTRAIT DE JEAN CARONDELET (VERMEYEN).....	257
CAT. N° 28 : MÉDAILLE DE JEAN CARONDELET (SECOND).....	259
CAT. N° 29 : PORTRAIT DE JEAN CARONDELET (VAN SCOREL).....	261
CAT. N° 30 : PORTRAIT DE JEAN CARONDELET (PAR « SIMON »).....	263
CAT. N° 31 : ORNEMENTS CARONDELET DE BESANÇON.....	265
CAT. N° 32 : TOMBEAU DU CHANCELIER CARONDELET À DOLE.....	271
CAT. N° 33 : AUTEL DES CHORIAUX À DOLE.....	289
CAT. N° 34 : TOMBEAU DE FERRY CARONDELET À BESANÇON.....	291
CAT. N° 35 : TOMBEAU DE JEAN CARONDELET À BRUGES.....	299
<b>ANNEXE 6. FIGURES.....</b>	<b>303</b>
TABLE DES FIGURES.....	437



## NOTICES BIOGRAPHIQUES : NOTE PRÉLIMINAIRE

La reconstitution des biographies des Carondelet s'appuie sur de nombreux documents d'archives, de sources imprimées et de documents de seconde main. Les sources sont essentiellement issues des ADN (série B), des AGR (Audience, Conseil privé, Grand Conseil) et des ADD (séries G et H). Nous avons aussi consulté de nombreuses généalogies imprimées : le *Précis généalogique et historique de la maison de Carondelet* anonyme de 1784, le *Dictionnaire de la noblesse* d'Aubert de la Chenaye-Desbois, les *Mémoires généalogiques pour servir à l'histoire des familles des Pays-Bas* de Saint-Genois de Grand-Breucq et celles contenues dans l'*Histoire de l'Université du Comté de Bourgogne* de Labbey-de-Billy. Comme on le verra ci-dessous, ces sources imprimées se copient les unes les autres et sont largement sujettes à caution. Pierre-Gilles Girault a récemment montré que celles de Chevalier et de Dunod de Charnage sont plus fiables<sup>1</sup>. Peu d'autres travaux nous ont été utiles. Notons tout de même les notices de la *Biographie nationale* et de la *Nouvelle biographie nationale* belges, bien renseignées.

Ces mises au point nécessaires dans les biographies des deux prélats nous ont permis de mettre en cause des éléments établis des parcours des Carondelet. Des falsifications remontant probablement au XVI<sup>e</sup> siècle ont pu ainsi être démasquées. Mais il reste encore de nombreuses interrogations et des recherches complémentaires seraient nécessaires pour éclaircir les parcours des divers membres de la famille et notamment de nos deux prélats. Il faudrait, par exemple, mieux définir la question du poids politique de l'archevêque de Palerme (déjà largement entrevue par nos sondages dans les archives) ou, d'une manière plus générale, les relations entre les membres de la famille.

---

<sup>1</sup> Girault 2017.



## ANNEXE 1 – NOTICE BIOGRAPHIQUE DE JEAN CARONDELET (1469-1544)

### JEUNESSE, ÉTUDES ET PREMIERS BÉNÉFICES (1469-1496)

Deuxième fils éponyme du chancelier de Bourgogne († 1502), Jean Carondelet naît à Dole en 1469. Les nombreux documents le concernant tout au long de sa vie font bien état qu'il devient prêtre et docteur en droits canon et civil (« *in utroque jure* »), mais on ignore quand et où<sup>2</sup>. Les premières listes d'étudiants de l'université de Dole ne remontant qu'à 1498, il n'est pas possible de prouver que, à l'instar de son frère Ferry, il aurait étudié dans cet établissement comtois<sup>3</sup>. D'après ses propres dires, Jean Carondelet fréquenta le collège du Lys à Louvain, une des quatre Pédagogies où les étudiants prenaient leurs premières leçons<sup>4</sup>. Il aurait alors pu soutenir ses doctorats à Louvain, mais aucun document le concernant à cette université ne nous le confirme<sup>5</sup>. En mai 1493, lorsqu'il est nommé doyen de Besançon, il n'est encore que maître. Il obtient en tout cas ses titres avant 1494, date à laquelle il entre au Parlement de Dole<sup>6</sup>. Il est donc raisonnable de situer son doctorat autour de 1493-1494, alors qu'il a vingt-quatre ou vingt-cinq ans.

Le chancelier de Bourgogne Carondelet désire poursuivre l'ascension sociale de sa famille grâce à ses enfants. Né après son frère Claude, Jean Carondelet est assez naturellement voué à une carrière religieuse, à l'époque où les conseillers ecclésiastiques forment encore un entourage important du prince<sup>7</sup>. Jeune, il commence à accumuler les prébendes, moyen naturel de se procurer des revenus confortables et constants. Il est difficile d'en établir la liste complète, car nous les connaissons surtout par le biais de sources de seconde main, anciennes et nombreuses, qui multiplient les erreurs de dates et les confusions. Il faudrait retourner dans les archives de chacun des chapitres concernés pour faire le point. Nous pouvons néanmoins rappeler certains de ses canonicats. Le premier, acquis à l'âge de dix ans en 1479, serait à Notre-Dame de Cambrai, obtenu avec l'appui de son père et de l'évêque Jean de Bourgogne (1439-1479)<sup>8</sup>. En 1485, il devient chanoine de Saint-Donatien de Bruges avec la troisième prébende

---

<sup>2</sup> Kerckhoffs-De Hij 1980, t. 2, p. 41, reconnaît qu'elle ignore où Jean a étudié, alors que d'autres se prononcent un peu rapidement en faveur de Dole (Bientenholz et Deutscher 1985, p. 272 ; Leduc 2009, p. 306).

<sup>3</sup> BMB, ms. 982.

<sup>4</sup> De Vocht 1951, p. 458, note 6. Le Glay 1833, p. 341, le signale également comme étudiant à Louvain.

<sup>5</sup> Jean Carondelet n'est cité nulle part dans Andreas 1628\*.

<sup>6</sup> Cf. ci-dessous.

<sup>7</sup> Cauchies 1998 et ses contributions ; Michon 2008 pour la France.

<sup>8</sup> Leduc 2009, p. 306. Il se démet de ce canonicat en 1521, après être devenu archevêque (Précis généalogique 1784\*, p. 30 ; Deregnacourt et Leduc 2010, p. 49). D'après Le Glay 1833, p. 341, ce canonicat rapportait annuellement un revenu de dix mille livres, ce qui paraît un peu exagéré.

et, en 1491, à Saint-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht (banlieue de Bruxelles), charge qu'il garde jusqu'en 1515<sup>9</sup>. Les archives du chapitre féminin de Sainte-Waudru de Mons ont été en grande partie détruites pendant la Première Guerre mondiale, mais des travaux anciens signalent Jean Carondelet comme chanoine en 1497<sup>10</sup>. C'est probablement dans cette décennie 1480-1490 qu'il devient aussi chanoine de Saint-Pierre de Lille et du Saint-Sauveur d'Harelbeke, canonicats qu'il résigne plus tard en devenant archevêque<sup>11</sup>.

Le chancelier de Bourgogne a pour son fils de plus grandes ambitions. Dès juin 1486, il tente de le faire succéder à son frère Claude Carondelet, mort cette année-là, au doyenné du chapitre cathédral de Besançon, avec l'appui de Maximilien d'Autriche<sup>12</sup>. Mais Jean de Liévens est élu par le chapitre à sa place<sup>13</sup>. À sa mort, le chancelier de Bourgogne parvient enfin à placer son fils au doyenné, en mai 1493<sup>14</sup>. À cette date, Jean Carondelet n'est même pas encore chanoine du chapitre<sup>15</sup>. Il demeure doyen de Besançon jusqu'à sa mort en 1544<sup>16</sup>. Plusieurs avantages étaient attachés au décanat, comme la prébende de Bonnay (FR-25) et la jouissance de la seigneurie de Vieilley (FR-25)<sup>17</sup>.

Le fait de doter Jean Carondelet de prébendes à plusieurs des meilleurs bénéfices du Cercle de Bourgogne (collégiale de Lille, prévôté de Bruges, archevêchés de Cambrai et de Besançon) est à n'en pas douter une stratégie de son père pour le faire accéder à l'une ou l'autre de leurs têtes. L'occasion se présente au moins deux fois du vivant du chancelier, qui use de son influence pour imposer son fils comme prévôt de Saint-Donatien de Bruges dès 1490. Mais le chapitre élit François de Busleyden, favori de Philippe le Beau, et Jean Carondelet conteste cette élection pendant six ans<sup>18</sup>. À la mort de l'archevêque de Besançon Charles de Neufchâtel (1442-1498), Jean Carondelet voit à nouveau triompher Busleyden, qui parvient à la tête du diocèse. C'est d'ailleurs Jean, en sa qualité de doyen, qui prononce solennellement l'élection du nouveau prélat dans la nef de la cathédrale Saint-Jean, en 1499<sup>19</sup>. Busleyden étant l'un des favoris de l'archiduc Philippe le Beau, il est probable que sa famille ait été opposée à celle des Carondelet, qui suit sous le principat de Philippe une courbe descendante avec notamment la démission de Jean Carondelet de la chancellerie de Bourgogne. Maximilien prie d'ailleurs Jean Carondelet, parmi d'autres bons personnages du Cercle de Bourgogne, de tout faire pour émanciper son fils Philippe de l'influence jugée néfaste de Busleyden<sup>20</sup>.

---

<sup>9</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 107, p. 9, pour Bruges ; Théâtre sacré 1729\*, p. 296, pour Anderlecht.

<sup>10</sup> Corpus vitrearum 2000, p. 197 ; De Win 2009, p. 73.

<sup>11</sup> Hauteceur 1895, p. 304 ; Leuridan 1911, p. 200 pour Lille. Le Glay 1833, p. 341 pour Harelbeke.

<sup>12</sup> Coenen 1990a, p. 80.

<sup>13</sup> ADD, G 187, fol. 130r-v (30 juin 1486). Le chancelier conteste cette élection (*ibidem*, fol. 162v-163r, 12 décembre 1486).

<sup>14</sup> ADD, G 188, fol. 271v (22 mai 1493), Jean Carondelet est dit alors « *reverendi patris magistris* » ; G 231, p. 13 et 14.

<sup>15</sup> Il devient chanoine de Besançon le 22 avril 1494 n. s., soit presque un an après avoir été nommé doyen (ADD, G 250, p. 1).

<sup>16</sup> Hours 1999, p. 42 se trompe en affirmant que Jean n'a été doyen que jusqu'en 1523.

<sup>17</sup> Legendre 2011, vol. 1, p. 314-316.

<sup>18</sup> Lucas 2007, p. 260 ; De Win 2009, p. 73.

<sup>19</sup> Anonyme bisontin 1499\*, p. 390.

<sup>20</sup> Cauchies 2012.

## UN RÔLE CROISSANT DANS L'ENTOURAGE DU PRINCE (1496-1522)

Le chancelier de Bourgogne Carondelet a laissé la présidence du Grand Conseil à Thomas de Plaine en 1492, ce qui n'empêche pas Jean Carondelet fils d'entrer dans cette institution comme maître des requêtes<sup>21</sup>. Sa formation de juriste devait l'y destiner dès l'origine dans les plans de son père. Mais cette date d'entrée en fonction n'est pas connue précisément : s'il y est documenté en 1497, il y siège peut-être dès 1495 ou 1496, après un court passage (février-juillet 1494) au Parlement de Dole<sup>22</sup>. À la refondation du Grand Conseil en 1504, il est nommé troisième conseiller ecclésiastique par Philippe le Beau, et se trouve confirmé dans cette charge en 1508 par l'archiduc Charles et l'empereur Maximilien<sup>23</sup>. Il résigne sa charge en juillet 1508 au profit de son frère Ferry, pour entrer au Conseil privé, dont il devient maître des requêtes<sup>24</sup>. Le 25 octobre 1515, il devient premier maître des requêtes, à moins qu'il l'ait déjà été dès une époque antérieure<sup>25</sup>. Il ne paraît pas avoir changé de fonction dans cette institution jusqu'à sa promotion comme chef en 1522.

Il se rend utile en accomplissant de fréquentes missions pour Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas. En tant que juriste, Jean est qualifié pour résoudre, à ce qui semble, des questions de droit internes aux anciens Pays-Bas et en matière de diplomatie. Dès sa nomination au Conseil privé, il a dû accompagner Marguerite d'Autriche à Cambrai, pour la signature de la paix entre la France et l'Empire, le 10 décembre 1508<sup>26</sup>. Grâce à la correspondance et à la recette générale des finances conservées aux Archives départementales du Nord, on a connaissance de très nombreuses missions remplies par le doyen de Besançon dans tous les Pays-Bas. En décembre 1510, il se trouve avec Henri de Nassau et Antoine de Bourgogne, entre autres, à Middelbourg pour la réunion des États de Zélande<sup>27</sup>. Marguerite sollicite des États qu'ils lui octroient 18 000 livres pour financer la guerre de Gueldre. Comme les représentants tardent à répondre, Carondelet doit encore y retourner en août 1511<sup>28</sup>. En août 1512, une lettre de Maximilien signale qu'il est encore en Zélande ; il y est à nouveau en juillet 1513 avec Antoine de Lalaing<sup>29</sup>. En juin et juillet 1514, il est envoyé à Middelbourg, avec Antoine de Lalaing, et à La Haye, avec Guillaume de Marcques IJsselsteyn et Robert Le Fèvre, pour obtenir

---

<sup>21</sup> Sur Thomas de Plaine, cf. Kerckhoffs-De Heij 1980, vol. 2, p. 112-113.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>23</sup> Ordonnances 1893\*, p. 75-79 ; Kerckhoffs-De Heij 1980, vol. 2, p. 41.

<sup>24</sup> Kerckhoffs-De Heij 1980, vol. 2, p. 42, note 12. L'autrice cite le ADN, B 2210, fol. 301r-v, que nous n'avons pas consulté. Il semble que Jean Carondelet ait toujours, du moins théoriquement, la possibilité de siéger au Grand Conseil, puisque, dans les ordonnances de 1517 et 1521, il y touche toujours 48 sols par jour (Vandenesse 1874\*, p. 509 et 517).

<sup>25</sup> Vandenesse 1874\*, p. 492.

<sup>26</sup> ADN, B 2210, fol. 301r-v. Henne 1858, t. 1, p. 201, signale que l'archiduchesse est accompagnée des membres du Conseil privé.

<sup>27</sup> ADN, B 18833, n° 26866 (de Middelbourg, le 16 décembre 1510). Sur les États généraux, cf. Königsberger 2001.

<sup>28</sup> ADN, B 18836, n° 28072 (d'Anvers, le 24 août 1511).

<sup>29</sup> Le Glay 1839\*, t. 2, p. 23 ; ADN, B 18859, n° 30798 (de Middelbourg, le 31 juillet 1513).

des aides financières de la part des États de Zélande et de Hollande<sup>30</sup>. Il réitère la même démarche auprès des États d'Artois à Arras, du 8 au 27 novembre 1515<sup>31</sup>. Les comptes conservés à Lille pourraient permettre de cartographier avec une certaine précision les déplacements de Jean Carondelet, qui répète fréquemment les années suivantes ces missions auprès des États du Cercle de Bourgogne<sup>32</sup>.

On est très peu renseigné sur un important voyage qu'il accomplit en 1517-1520. Il accompagne en effet le roi des Espagnes Charles I<sup>er</sup> (futur empereur Charles Quint) lors de son premier séjour en Espagne du 8 septembre 1517 au 20 mai 1520<sup>33</sup>. Il est sans doute aux côtés du souverain dans tous ses déplacements et assiste, de près ou de loin, aux grands événements qui ponctuent ce séjour, notamment le couronnement de Charles à Valladolid (le 7 février 1518), les *cortes* en mars 1518, la cérémonie funèbre de Maximilien et le chapitre de la Toison d'Or à Barcelone. La seule lettre connue de Jean Carondelet envoyée durant ce séjour est signée à Saragosse, mais ne porte pas de date<sup>34</sup>. Les Carondelet occupent alors une place enviable auprès des souverains : en effet, alors que Jean est en Espagne, son frère Claude est nommé par le jeune souverain pour assurer la régence des Pays-Bas<sup>35</sup>. Nul doute que l'appui de Claude a permis à Jean d'effectuer ce voyage espagnol auprès de l'archiduc. Du 1<sup>er</sup> janvier 1521 n. s. au 25 avril 1522 n. s. (date à laquelle Jean devient chef du Conseil privé), Charles verse à Jean Carondelet un traitement de 324 livres annuelles, en plus de ses autres revenus et rentes, comme remboursement de ses frais de voyage<sup>36</sup>.

Le voyage espagnol est bien la marque de la faveur de l'archiduc Charles et de sa tante Marguerite, concrétisée par l'obtention de trois nouveaux bénéfices entre 1519 et 1520, quoique son nom ne soit pas inscrit sur le « rôle » des bénéfices du Cercle de Bourgogne<sup>37</sup>.

C'est ainsi peut-être à cette époque qu'il devient prévôt de Saint-Piat de Seclin (FR-59), dans une logique d'accumulation des dignités ecclésiastiques, à une date qui n'est toutefois pas connue exactement. Les comtes de Flandre avaient la collation de ce petit bénéfice depuis le XIV<sup>e</sup> siècle au moins. Carondelet n'a pas administré lui-même la prévôté, qui connaissait déjà des difficultés financières et disposait, lorsqu'il devient prévôt, de comptes « obscurs », selon Hubert Cornillot, prêtre et receveur de Jean à Saint-Piat entre 1536 et 1544, résident de Salins

---

<sup>30</sup> ADN, B 2251, fol. 281r-v ; B 18866, n° 31540 (La Haye, 9 août 1514) ; B 2242, fol. 223r-v. Il s'était déjà rendu en 1511 à la réunion des États de Hollande à Breda (ADN, B 18854, n° 30273, 13 novembre 1511).

<sup>31</sup> ADN, B 2251, fol. 281v-283r.

<sup>32</sup> Cf. ADN, B 2267.

<sup>33</sup> Sur ce voyage, cf. Vital 1519\* ; Gachard 1874\*, p. 21-27 pour la chronologie du voyage ; Vandenesse 1874\*, p. 57-64\* ; Chaunu et Escamilla 2000, p. 101-148 ; Dumont 2017.

<sup>34</sup> ADN, B 18882, n° 32945 (à Guillaume des Barres, s. d., de Saragosse). Le chapitre cathédral de Besançon reçoit des lettres du doyen envoyées d'Espagne en date du 8 juin 1519 (ADD, G 191, fol. 347r), 8 février 1520 (ADD, G 192, fol. 32r).

<sup>35</sup> Chagny 1913\*, p. CX ; ADN, B 872, n° 18251, p. 2.

<sup>36</sup> ADN, B 2315, fol. 152v. L'ensemble du versement s'élève donc à 427 livres sur une période d'un peu moins d'un an et demi.

<sup>37</sup> AGR, Audience, 1249, fol. 1r. Le rôle était un registre des bénéfices à conférer, à qui et dans quel ordre. Le deuxième nom inscrit dans l'ordre des personnes à qui conférer un bénéfice est Claude Carondelet (cité par Peteghem 1998, p. 234).

(FR-39) en 1544. Il est certain qu'avec ses receveurs successifs Jean a tenté de redresser les comptes, sans doute par la rédaction de terriers ou de documents similaires, mais rien n'y a fait, et lorsqu'il meurt, des problèmes de gestion apparaissent encore. Hubert Cornillot est remplacé vers 1543 par un certain Antoine Mannier, qui solde des sommes dues par la prévôté<sup>38</sup>.

Sous le pontificat de Léon X, le 19 décembre 1519, Jean Carondelet est nommé archevêque de Palerme et, de ce fait, primat de Sicile<sup>39</sup>. Le siège n'est pourtant pas vacant à cette date, étant occupé par le Dominicain Thomas Cajétan (1469-1534). Ce dernier est privé de son archevêché mais peut se consoler avec son évêché de Gaète et la perception à vie de 800 livres de rente de dédommagement de la part de Jean Carondelet<sup>40</sup>. Plusieurs raisons peuvent être évoquées pour comprendre l'accession de Jean Carondelet à un diocèse probablement riche et convoité. Tout d'abord, la nomination doit, à l'époque de la commende, être dévolue au roi des Deux-Siciles, en l'occurrence Charles Quint, souverain depuis 1516 après la mort de son grand-père Ferdinand le Catholique. Il a donc mis à la tête de la Sicile un personnage de confiance. Il opère de la même manière en Espagne, où il place aux évêchés plusieurs prélats de son entourage néerlandais (le futur Adrien VI à Tortosa, Guillaume de Croÿ à Tolède, Charles de Lalaing à Coria, Érard de la Marck à Valence entre autres)<sup>41</sup>. Que Jean Carondelet ait accompagné Charles en Espagne résulte en partie de ses compétences appréciées, et aussi de la présence de son frère Claude à la tête du Conseil privé et du soutien de Marguerite d'Autriche et des cercles bourguignons, Nicolas Perrenot de Granvelle en tête, encore majoritaires autour du jeune empereur à ce moment-là. L'archevêché de Palerme se situe dans cette même logique et récompense les bons services de celui qui serait appelé par tous, jusqu'à mort, du nom de son plus important bénéfice.

Jean Carondelet n'a jamais visité son diocèse et l'intérêt qu'il porte à son titre ecclésiastique le plus notable paraît avoir été uniquement financier et politique. En homme prudent et organisé, il n'a toutefois pas dû laisser les affaires de son diocèse aller à vau-l'eau. Il l'a fait administrer à sa place par ses vicaires, d'abord Guillaume Petit, puis Gérard Thol (vers 1500-1558) à partir de 1542<sup>42</sup>. Ce dernier est chanoine de Saint-Donatien de Bruges et devient prévôt de Notre-Dame de la même ville lorsqu'il revient aux Pays-Bas après la mort de Jean Carondelet<sup>43</sup>. Nous ne sommes pas parvenu à préciser davantage que la bibliographie connue son action en Sicile. Carondelet augmente de six le nombre de chanoines de la cathédrale en 1523, mais à cause du refus des chanoines en place de les recevoir, l'accord ne prend effet qu'en 1524<sup>44</sup>. Il annexe les revenus de San Giovanni degli Eremiti de Palerme pour ces six sièges<sup>45</sup>. Il fait consacrer la cathédrale de Palerme le 1<sup>er</sup> août 1536 par l'évêque de Patti Arnaldo

---

<sup>38</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092.

<sup>39</sup> Di Marzo 1869, p. 182, note 2. Jean prend le pallium le 19 octobre 1520 (Jadin 1949, col. 1108).

<sup>40</sup> Gorissen 1953, p. 25-26.

<sup>41</sup> Fagel 1998.

<sup>42</sup> García Requena 2013, p. 241 (dans la correspondance de Nicolas Perrenot de Granvelle).

<sup>43</sup> Sur Thol, cf. Beaucourt de Noortvelde 1773\*, p. 208 ; Molhuysen et Blok 1921, col. 910-911.

<sup>44</sup> Di Marzo 1869\*, p. 182-183.

<sup>45</sup> Jadin 1949, col. 1108.

Albertino<sup>46</sup>. Il a eu beaucoup de difficultés avec les évêques d'Agrigente et de Malte, mais « un décret de Charles Quint du 10 mai 1540 réduisit ses adversaires à la soumission »<sup>47</sup>. À partir de 1520, Jean écartèle ses armes avec l'aigle palermitain, comme on le voit dans les armes figurées dans ses commandes artistiques postérieures, à Mons, Bruges, etc.

Alors qu'il est chanoine de Saint-Donatien de Bruges depuis 1485, Jean Carondelet en devient prévôt et, de ce fait chancelier de Flandre, par prestation de serment le 28 novembre 1520<sup>48</sup>. Cette nomination prestigieuse doit être située dans le même mouvement que celle de Palerme. Depuis le XI<sup>e</sup> siècle, le chancelier était le chef de l'administration du comté de Flandre, mais si son action était devenue toute fictive dès le XIV<sup>e</sup> siècle, sa charge conservait toute son aura<sup>49</sup>. C'est la dignité ecclésiastique la plus importante de Jean après celle d'archevêque, et c'est probablement la raison pour laquelle il se fait enterrer à Saint-Donatien. Elle devait aussi lui assurer de confortables revenus qui, joints à ceux de Palerme, ont dû faire de lui l'un des prélats les plus riches des anciens Pays-Bas.

Entre son retour d'Espagne en mai 1520 et sa nomination comme chef du Conseil privé en avril 1522, Jean Carondelet continue d'accompagner Charles Quint dans ses déplacements et à remplir pour lui diverses missions. Il s'agit sensiblement des mêmes qu'il accomplissait avant le voyage espagnol. Ainsi, il participe aux États de Brabant réunis à Anvers certainement en septembre 1520 ; à une réunion des prélats du Brabant en décembre 1521 ; et tente de convaincre dans la seconde quinzaine de mars 1522 n. s. les États de Hollande de financer un nouveau voyage en Espagne de Charles Quint<sup>50</sup>.

Mais sa nomination à la primatie et à l'archiépiscopat de Palerme font de lui un prélat d'un niveau suffisant pour accomplir des missions plus représentatives : accueillir le roi de Danemark Christian II à Anvers et le conduire vers l'empereur à Bruges en juin 1521, accueillir à Gravelines Thomas Wolsey (1473-1530), cardinal et tout puissant conseiller d'Henri VIII, et le conduire vers Charles Quint à Bruges en août de la même année<sup>51</sup>. C'est peut-être quelques mois auparavant, en avril 1520, que le roi Henri VIII a écrit à son « *grant amy* » l'archevêque de Palerme pour lui recommander les ambassadeurs qu'il envoyait vers l'empereur et lui demander de le soutenir dans ses démarches<sup>52</sup>. C'est aussi Jean Carondelet qui impose le chapeau de cardinal à Érard de la Marck à Liège, le 25 décembre 1521<sup>53</sup>.

---

<sup>46</sup> Coenen 1990a, p. 82 ; Jadin 1949, col. 1108.

<sup>47</sup> Di Marzo 1869, p. 185 ; Jadin 1949, col. 1109.

<sup>48</sup> BAB, A 58, fol. 226v-227v. Jean Carondelet ne se présente pas lui-même à cette cérémonie, mais envoie son frère Ferry Carondelet pour le représenter.

<sup>49</sup> Aerts, Baelde et Coppens 1995, p. 209-210.

<sup>50</sup> ADN, B 2294, fol. 195v (Jean Carondelet doit quitter Malines dans les derniers jours d'août 1520, mais les dates ne sont pas mieux précisées dans les paiements) ; B 2309, fol. 311v-312r.

<sup>51</sup> ADN, B 2301, fol. 235v (paiement d'août 1521) ; B 2309, fol. 312r.

<sup>52</sup> ADN, B 18961, no 37325 (de Greenwich, le 12 avril [1520 ?]).

<sup>53</sup> ADN, B 2309, fol. 311v-31 (mission entre décembre 1521 et Janvier 1522).



Il se trouve avec Charles entre octobre et novembre 1520 pour son voyage allemand au cours duquel a lieu le couronnement impérial d'Aix-la-Chapelle, le 23 octobre 1520<sup>54</sup>. S'il est presque certain que Jean Carondelet assiste à l'événement, il n'accompagne pas l'empereur dans la suite de son voyage et ne participe donc pas à la diète de Worms (janvier-mai 1521), au cours de laquelle les thèses de Luther sont condamnées. Carondelet a dû rentrer à Malines peu après Marguerite d'Autriche, peut-être en décembre 1520<sup>55</sup>.

### LE CHEF DU CONSEIL PRIVÉ (1522-1540)

Jean Carondelet devient chef du Conseil privé des Pays-Bas le 15 avril 1522 n. s. et le reste jusqu'en 1540<sup>56</sup>. En pratique, le Conseil privé a beaucoup évolué. Les souverains des anciens Pays-Bas résidant peu dans leurs territoires septentrionaux, dès le règne de Philippe le Beau, un conseil de régence est nommé qui gagne en ampleur à partir de 1504 et 1517, jusqu'à devenir un conseil bien structuré par des ordonnances successives. En 1522, c'est encore une formation proche de celle de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Ses compétences étant avant tout politiques, il est le principal organe de conseil de l'archiduchesse et assure la formulation juridique de sa volonté. Mais le Conseil privé est aussi une véritable cour juridictionnelle suprême des Pays-Bas, qui se saisit des affaires à sa guise, parfois à la place des parlements ou du Grand Conseil<sup>57</sup>. On mesure par cette nomination toute la faveur dont Jean jouit auprès de Marguerite d'Autriche, quatre ans après la mort de son frère Claude, lui aussi chef de cet organe du gouvernement. À partir de ce moment, Jean fait partie des proches conseillers de l'archiduchesse, après Mercurin de Gattinara (le chancelier, 1465-1530) et les favoris Antoine de Lalaing (1480-1540) et Laurent de Gorrevod (vers 1470-1529). Pour cette charge, les gages de Jean Carondelet s'élèvent à 1200 livres par an<sup>58</sup>.

Les responsabilités de Jean ont évolué au sein du Conseil privé en 1531. En effet, en 1530, le chancelier Mercurin de Gattinara et l'archiduchesse Marguerite meurent tous deux. Le 1<sup>er</sup> décembre 1530, Antoine de Lalaing et Jean Carondelet cosignent une lettre par laquelle ils informent Charles de la mort de sa tante<sup>59</sup>. À partir du 8 décembre 1530, l'empereur les charge

---

<sup>54</sup> Jean Carondelet est payé 220 livres de gages pour cette période d'après le ADN, B 2315, fol. 153r. Le folio indique les dates de juillet à septembre 1520 pour ce voyage, ce qui est impossible : d'après Gachard 1874\*, p. 27-29, Charles était en Belgique en été et en Allemagne en octobre-novembre. Cela est confirmé pour Jean dans le ADD, G 192, fol. 73v (21 novembre 1520) et 75r (30 novembre 1520), car le chapitre cathédral de Besançon reçoit des lettres de son doyens envoyées respectivement de Cologne et « d'Allemagne ».

<sup>55</sup> Marguerite rentre à Malines après le couronnement d'Aix (Vandenesse 1874\*, p. 64).

<sup>56</sup> Texte de l'établissement du Conseil privé, le 15 avril 1521 a. s. publié dans Loovens 1745\*, p. 121-128. Kerckhoffs-De Heij 1980, t. 2, p. 41. Jean Carondelet reçoit un marc d'argent pour avoir accepté cette charge (ADN, B 2309, fol. 391v, juin 1522).

<sup>57</sup> Aerts, Baelde et Coppens 1995, p. 296-304.

<sup>58</sup> ADN, B 2315, fol. 130r. Il en reçoit régulièrement quittance, à raison de deux termes par an (comme en 1527, ADN, B 4136, fol. 162r). L'empereur reconnaît que cette somme est moins élevée que celles que touchaient les prédécesseurs de l'archevêque. Il lui octroie donc ponctuellement des dons extraordinaires (comme la somme de 210 livres en mars 1529. ADN, B 2351, fol. 403v). Henne 1858, t. 3, p. 243, pense au contraire que Marguerite d'Autriche avait Jean Carondelet en grippe.

<sup>59</sup> AGR, Audience, 36, p. 347-348 (de Malines, le 1<sup>er</sup> décembre 1530, copie du xviii<sup>e</sup> siècle).

des affaires courantes des Pays-Bas, Antoine en tant que chef du Conseil des Finances et Jean en tant que chef du Conseil privé<sup>60</sup>. Le 24 janvier 1531, Jean Carondelet expose les faits et victoires de Charles devant les États généraux de Bruxelles. Le 5 juillet et encore le 7 octobre, toujours devant les États généraux, il présente Marie de Hongrie comme nouvelle régente au nom de l'empereur<sup>61</sup>.

Charles profite de la mort de sa tante pour réorganiser les institutions dirigeantes des anciens Pays-Bas. Ainsi, la charge de chancelier de Bourgogne n'est pas reconduite et Gattinara est le dernier à porter ce titre. Le 1<sup>er</sup> octobre 1531, l'empereur refaçonne les institutions des anciens Pays-Bas. Entre autres, il scinde en deux le Conseil privé en Conseil privé et Conseil d'État<sup>62</sup>. Carondelet devient chef du Conseil privé, déplacé de Malines à Bruxelles avec la cour par Marie de Hongrie. Par sa charge de chef du Conseil privé, il devient *de facto* le chef du Conseil d'État<sup>63</sup>. Ce dernier n'a qu'un rôle consultatif et n'est assemblé que quand il plaît à la régente. La création de ce Conseil est une manœuvre de Charles Quint pour se concilier la faveur de la vieille noblesse, qui en compose la plus grande partie. Chef de deux des institutions les plus importantes des anciens Pays-Bas (judiciaire et politique, à côté du Conseil des Finances), Jean Carondelet devient l'un des plus importants conseillers de Marie de Hongrie, en tout cas le juriste le plus écouté<sup>64</sup>. Il participe encore à un conseil de régence des Pays-Bas en 1538 lorsque la régente se rend en France<sup>65</sup>.

Un survol des séries de l'Audience, du Conseil privé et de la correspondance aux Archives générales du Royaume de Belgique montre que la fidélité, les compétences et le statut de Jean Carondelet, religieux et docteur en l'un et l'autre droit, ont servi de multiples causes. En tant que chef des institutions centrales du gouvernement des anciens Pays-Bas, Jean Carondelet s'est occupé de politique intérieure (relations avec les États, grandes causes judiciaires, nominations aux bénéfices ecclésiastiques) et extérieure (relation avec le Saint-Siège et les autres États d'Europe). Sa présence est toujours requise lors des assemblées des États généraux qui permettent de financer les guerres et les voyages de Charles Quint<sup>66</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 357-360 (lettre de Jean Carondelet et Antoine de Lalaing à Charles Quint, de Malines, le 8 décembre 1530).

<sup>61</sup> Juste 1855, p. 17 ; Gachard 1872, col. 349.

<sup>62</sup> ADN, B 2367, no 83140 ; Ordonnances 1902\*, p. 239-243 pour une retranscription de l'acte. Sur l'importance croissante des Conseils collatéraux néerlandais dans la politique centralisée des souverains espagnols, cf. Cauchies et Simon 2017.

<sup>63</sup> Baelde 1965b, p. 57 et suivantes ; Aerts, Baelde et Coppens 1995, p. 262-264.

<sup>64</sup> Notamment du point de vue de Durme 2000, p. 12.

<sup>65</sup> « Mémoire et instruction » laissé par Marie de Hongrie à Jean Carondelet, Antoine de Lalaing et Jean Ruffaut, Mons, le 4 octobre 1538. Publié dans Baelde 1965c\*, p. 157-161.

<sup>66</sup> Carondelet se trouve ainsi aux États généraux de Hollande à Dordrecht en juillet 1522, avec Marguerite elle-même, Antoine de Lalaing, gouverneur de Hollande et Zélande, Jan van Glimes, marquis de Bergen-op-Zoom, Josse Lauwerijns, président du Grand Conseil (sur ce dernier, cf. Bietenholz et Deutscher 1986, p. 309), et Laurens du Blioul (secrétaire de l'ordre de la Toison d'Or et du Conseil privé. Cf. De Vocht 1953, p. 213, note 5) (sur ce voyage, cf. Sterk 1980, p. 74). Le voyage continue ensuite du 11 au 14 août à Haarlem, Amsterdam et Leyde avant de reprendre au mois de décembre de la même année pour les États de Hainaut à Enghien (ADN, B 2315, fol. 152v-153v). En 1524-1526, il participe à nouveau aux États de Flandre, Brabant, Hollande et Hainaut (ADN, B 2320, fol. 266r-v ; B 2333, fol. 208r-209r).

Une de ses missions les plus importantes et les plus fréquemment mentionnées est la perception, demandée par Charles Quint, de l'impôt de l'Église des Pays-Bas devant servir à financer la croisade contre les Turcs, suite à une bulle fulminée par Clément VII le 11 septembre 1532<sup>67</sup>. Chaque bénéfice des Pays-Bas doit remettre la moitié de ses revenus d'une année. En réalité, l'argent collecté entre 1532 et 1535 sert essentiellement à combler l'énorme déficit que l'État a créé avec les guerres contre la France et la Gueldre<sup>68</sup>. D'après Pieter Gorissen, Marie de Hongrie nomme Carondelet non seulement en raison de son poste-clef et de la bienveillance dont il bénéficie à Rome, mais aussi parce qu'il est déjà totalement déconsidéré du clergé néerlandais en raison de son adhésion à la politique de l'empereur hostile à la Joyeuse entrée du clergé de Brabant, et qu'il n'a donc plus rien à perdre de ce côté-là<sup>69</sup>. Carondelet nomme des procureurs pour percevoir le subside aux quatre coins des Pays-Bas. Lui-même se rend à Bruges en novembre 1532 pour réclamer aux Églises du diocèse de Tournai les sommes dues<sup>70</sup>. Jean de Langhe, son futur exécuteur testamentaire, est présent et rédige le rapport<sup>71</sup>. En 1541, le pape Paul III accorde à nouveau un tel subside. Marie de Hongrie écrit alors à l'archevêque de Palerme, récemment retraité de sa charge de chef du Conseil privé, pour lui demander de fulminer la bulle du pape, « *par ce que este lung et le premier des juges de l'empereur et quil convient bien pour la grandeur et l'importance de l'affaire que vous qui este constitue en dignite archiepiscopale fulmines le proces* »<sup>72</sup>.

Jean Carondelet est aussi naturellement chargé de questions religieuses. En tant que chef du Conseil privé, il contrôle le rôle et a donc la mainmise, avec l'assentiment de la gouvernante et de l'empereur, sur les nominations aux bénéfices ecclésiastiques<sup>73</sup>. Dès qu'il parvient à la tête du Conseil privé, il réfléchit avec Gattinara, Marguerite et Charles, à la création de nouveaux évêchés aux Pays-Bas<sup>74</sup>. En effet, en 1522, Charles Quint ne contrôle la nomination que de trois évêques du Cercle de Bourgogne, à Arras, Thérouanne et Tournai (depuis 1521), et d'un archevêque, à Besançon. La malchance veut que les trois évêchés soient suffragants de Reims, dans le royaume de France. Utrecht échappe encore aux Pays-Bas jusqu'en 1528 et Cambrai en 1529. Une réorganisation qui réduise l'emprise de l'immense évêché de Tournai et assure la collation de tous les bénéfices à l'empereur est donc une nécessité<sup>75</sup>. Charles pense pouvoir se faire aider en cela par le nouveau pape Adrien VI (de janvier 1522 à septembre

---

<sup>67</sup> Charles Quint demande à Marie de Hongrie d'ordonner à Carondelet de mettre à exécution la bulle le 6 octobre 1532 (Gorter-van Royen et Hoyois 2009\*, ep. 273, p. 497-498 ; ep. 292, p. 539 et *passim*).

<sup>68</sup> Baelde 1965a, p. 1244-1255 ; ADN, B 19259, n° 46603.

<sup>69</sup> Gorissen 1953, p. 56-57. Cf. également ci-dessous.

<sup>70</sup> Gorter-van Royen et Hoyois 2009\*, ep. 297, p. 542-545 et ep. 303, p. 559-562.

<sup>71</sup> AGR, Audience, 1412-16a.

<sup>72</sup> *Ibidem*, lettre de Marie de Hongrie à Jean Carondelet, de Gand, le 10 décembre 1541. Carondelet, a-t-il aussi participé à l'effort de croisade et de guerre au titre de ses propres bénéfices ? En 1542, il est exempté de grâce exceptionnelle du paiement des 60 livres de sa prévôté de Seclin... (Leuridan 1911, p. 199-200)

<sup>73</sup> Aerts, Baelde et Coppens 1995, p. 298 ; Houssiau 1998, p. 254-255.

<sup>74</sup> Sans être nommé explicitement, Jean participe évidemment au Conseil de Marguerite qui étudie la question entre 1522 et 1530 (Diericks 1960, p. 77-96).

<sup>75</sup> Dierickx 1967 et Fagel 1998, p. 210-211 sur la création des nouveaux diocèses.

1523), mais sa mort puis celle de Marguerite d'Autriche en 1530 repoussent la création des nouveaux évêchés à 1559<sup>76</sup>.

Depuis 1515, Charles Quint peut nommer qui bon lui semble à la tête des abbayes de ses États néerlandais : la commende est introduite de fait, violation flagrante de la Joyeuse Entrée de Brabant, qui garantissait de nombreux privilèges au clergé du duché, réuni en confédération à partir de 1519 pour lutter en faveur de ses droits<sup>77</sup>. Or, Jean Carondelet se charge avec Marguerite d'Autriche de l'exécution des desseins du souverain, ce qui lui attire la haine du clergé local. Ce sentiment n'en est que renforcé lorsqu'il est convenu qu'il touchera une pension de 800 florins sur l'abbaye Sainte-Gertrude de Louvain, avec le consentement arraché de force à l'abbé mourant et aux religieux du lieu. Il en a besoin pour payer la pension qu'il doit à Cajétan pour avoir obtenu à sa place le siège archiepiscopal de Palerme<sup>78</sup>.

Carondelet s'occupe d'autres problèmes de droit ecclésiastique. Après avoir imposé le chapeau de cardinal à Érard de la Marck, il se charge, en vain, de soutenir l'élection de ce dernier comme évêque d'Utrecht en avril-mai 1524 (les « *battellaige festoient desdits gens desglise dutrecht* » offerts par l'archevêque de Palerme n'ont donc pas suffi à convaincre les chanoines)<sup>79</sup>. Par ailleurs, il est à Utrecht en 1528 pour régler les problèmes de droits posés par la sécularisation de la principauté et sa réunion aux Pays-Bas<sup>80</sup>. Il exécute aussi la bulle de sécularisation de l'abbaye Saint-Bavon de Gand en 1536<sup>81</sup>.

Il semble que Carondelet a pu s'ériger auprès des gouvernantes et de l'empereur comme spécialiste des questions de droit ecclésiastique en raison non seulement de son doctorat, mais aussi de son acceptation totale de la politique menée par l'empereur à l'encontre des coutumes acquises par le clergé néerlandais. Il est en retour richement récompensé de sa coopération, mais se voit haï du clergé local, à l'instar de quelques autres prélats peu soucieux des coutumes et privilèges locaux, à commencer par Érard de la Marck, qui avait fini par renoncer au siège de l'abbaye Saint-Michel d'Anvers – auquel il ne pouvait nullement prétendre – au prix d'une lourde pension que lui devait l'établissement<sup>82</sup>.

Les missions de Jean Carondelet en matière de politique extérieure sont moins connues, de même que leur portée et l'importance personnelle qu'il y tient. La guerre avec la France a été l'un des soucis majeurs des régentes. Carondelet continue donc de sillonner les Pays-Bas, en Flandre, en Hainaut, en Brabant, pour solliciter des États qu'ils contribuent à financer la guerre<sup>83</sup>. L'archevêque est même mis à contribution en personne, puisqu'il prête la somme de

---

<sup>76</sup> Cools 2000, p. 212.

<sup>77</sup> Gorissen 1953, p. 22 et *passim*.

<sup>78</sup> AGR, Audience, 36, p. 127 (lettre de Marguerite d'Autriche à Jehan Durant, 28 juillet 1527) ; Gorissen 1953, p. 25-26.

<sup>79</sup> ADN, B 2309, fol. 312 ; ADN, B 2320, fol. 174v, 191v-193r, 266v-267r ; Harsin 1955, p. 379, note 19, 382-383.

<sup>80</sup> Coenen 1990a, p. 80.

<sup>81</sup> Peteghem 2015, p. 381.

<sup>82</sup> Harsin 1955, p. 358-359.

<sup>83</sup> ADN, B 2333, fol. 208r-209r : paiements à Jean Carondelet pour ses divers déplacements aux États des provinces du Cercle de Bourgogne.

3 000 livres à l'empereur<sup>84</sup>. Par ailleurs, en tant que chef du Conseil d'État, Carondelet a dû conseiller les archiduchesses et tout du moins se positionner comme expert juridique dans les négociations. Ainsi, en 1525, il se trouve au château d'Henri de Nassau à Breda, à la suite de la bataille de Pavie, où il négocie avec Antoine de Lalaing et Jean de Bergues la trêve des hostilités entre la France et les anciens Pays-Bas<sup>85</sup>. Le 3 juillet 1529, il est à Saint-Quentin, envoyé par Marguerite, avec le grand bailli de Hainaut Jacques Pinchart de Graves auprès de Louise de Savoie pendant les préparatifs de la paix de Cambrai<sup>86</sup>. Il assiste à la signature de la Paix des Dames<sup>87</sup>. En octobre 1533, il est à Gand avec Marie de Hongrie pour négocier les dédommagements que réclament les députés du Danemark, de la Norvège et du Holstein à cause des dégâts qui leur ont été causés par Christian II de Danemark en 1531<sup>88</sup>. En 1537, il est chargé de parlementer avec les Gantois et les quartiers de Flandre sur un subside à donner à l'empereur pour financer une guerre contre la France qui venait d'envahir l'Artois (elle s'en défait en 1544 par le traité de Crépy). Ses compétences juridiques sont mises en œuvre pour démonter la stratégie des Gantois qui refusent de payer<sup>89</sup>.

### **NOUVEAUX BÉNÉFICES ET RELATIONS FAMILIALES (1528-1539)**

Après sa nomination comme archevêque, Jean ne pouvait plus, selon le droit canon, cumuler les charges ecclésiastiques. C'est pourquoi il abandonne certains de ses nombreux bénéfices, notamment ses canonicats : ceux de Lille, Mons, Harelbeke et probablement Anderlecht, sans certitude quant aux dates. En revanche, il conserve au moins jusqu'en 1536, si ce n'est jusqu'à sa mort, un canonicat à la cathédrale de Tournai<sup>90</sup>. Par ailleurs, il demeure prévôt à Bruges et conserve son décanat bisontin.

Les choses évoluent à la mort de son frère Ferry Carondelet, en 1528. Le partage de ses biens occasionne une véritable querelle familiale, puisque Jean Carondelet est accusé par une de ses sœurs d'avoir voulu subtiliser une partie de l'héritage de l'archidiacre de Besançon à son profit. Un accord n'est trouvé qu'en 1537<sup>91</sup>.

Jean coopte au moins deux des bénéfices de son défunt frère : l'abbatiale de Notre-Dame de Montbenoît et la prévôté de Sainte-Walburge de Furnes<sup>92</sup>. Comme pour Bruges, il ne semble

---

<sup>84</sup> ADN, B 2351, fol. 450r, remboursement de la somme en décembre 1529.

<sup>85</sup> Harderwijk 1858, p. 196.

<sup>86</sup> AGR, Audience, 38, p. 82r-90v.

<sup>87</sup> AGR, Chambre des comptes, n° 124 ; Le Glay 1839\*, t. 2, p. 452-453

<sup>88</sup> Gorter-van Royen et Hoyois 2018\*, ep. 470, p. 324-326.

<sup>89</sup> Juste 1855, p. 40-48.

<sup>90</sup> Relevé par Dupont, Pycke et Vanwijnsberghe 2007, p. 15, note 26.

<sup>91</sup> Cf. la biographie de Ferry Carondelet, p. 1.

<sup>92</sup> Acker 2011, p. 33 (les comptes de la confrérie de la Sainte-Croix de Sainte-Walbourg n'ont pas conservé le nom du prévôt après la mort de Ferry en 1528, mais, en 1531, la ville paye du vin à Jean en tant que nouveau prévôt). L'auteur de *Handelingen* 1863, p. 106, se trompe en indiquant que Jean Carondelet est prévôt en 1516.

pas que la prévôté de Furnes ait été un véritable problème au vu du droit canon. Avec cette dignité supplémentaire, Jean renforce sa position en Flandre occidentale.

En revanche, s'il ne lui était théoriquement pas possible de devenir abbé de Montbenoît, il devient coadjuteur de son frère avec l'accord du pape (Clément VII ?). Or, François de Lugney, le prieur de l'abbaye, se fait élire par le chapitre et confirme en cela par l'official de Besançon, après avoir perdu son procès devant le parlement de Dole<sup>93</sup>. Jean Carondelet fait appel devant ce dernier avec une sentence rendue en sa faveur<sup>94</sup>. Cependant, Lugney est parti entre temps en cour de Rome pour faire juger l'affaire devant le tribunal de la Rote. Les choses en sont à ce point en octobre 1533. Alors que Jean Carondelet s'apprête à s'y défendre et à solliciter l'avis du Conseil privé, Marie de Hongrie décide en novembre 1533 d'interdire aux deux religieux de solliciter le pape, en accord avec le procureur général du Conseil privé<sup>95</sup>. En effet, elle juge illégal le fait que l'arrêt du Parlement soit examiné et éventuellement cassé à Rome. En mai 1534, sur les conseils de Marie de Hongrie et de Nicolas Perrenot de Granvelle, Charles Quint demande à son ambassadeur à Rome, le comte de Cifuentes († 1545), de faire cesser les poursuites contre Jean Carondelet pour la possession de son abbaye, tout en priant le pape de donner satisfaction à l'archevêque de Palerme<sup>96</sup>. Le Grand Conseil de Malines confirme l'interdiction faite à Carondelet de comparaître à Rome au tribunal de la Rote<sup>97</sup>.

Nous n'avons pas trouvé la suite de cette histoire, mais finalement, Jean Carondelet est reconnu dans son droit et déboute François de Lugney. Cela se produit entre 1534 et 1538 car c'est à partir de cette dernière date au moins qu'Antoine Perrenot de Granvelle tente de devenir coadjuteur de l'archevêque de Palerme à l'abbaye, comme nous l'apprend la correspondance d'Andrés del Castillo<sup>98</sup>. Claude Carondelet, coadjuteur à Saint-Donatien de Bruges, en a été apparemment bien marri. Si l'archevêque de Palerme a largement favorisé sa famille (Claude Carondelet et Guillaume de Poitiers en particulier) dans la coadjutorerie de ses bénéfices, il n'a pu que penser à ceux qui l'avaient aidé dans diverses affaires du cours de sa vie. Or, comme on vient de le voir, Nicolas Perrenot de Granvelle a aidé Jean Carondelet à recouvrer ses droits à Montbenoît (et peut-être, comme on l'a supposé plus haut, à obtenir l'archevêché de Palerme) et il a sans doute sollicité ce bénéfice comtois pour son fils.

Si l'on en croit Henry De Vocht, Jean Carondelet aurait été très soucieux de l'établissement de sa famille et notamment de ses neveux, puisqu'il aurait fait inscrire les fils

---

<sup>93</sup> Sur toute cette affaire, cf. ADN, B 19462.

<sup>94</sup> Lugney serait entré dans l'abbaye « *a port darmes et compaigne illicite* » (AGR, Grand Conseil, 834, p. 559). Il y aurait par ailleurs saisi tous les biens de l'abbaye, « *jusques au plomb du thoit* » (ADN, B 19462, requête de Jean Carondelet, 5 novembre 1533).

<sup>95</sup> Gorter-van Royen et Hoyois 2018\*, ep. 478, p. 337-346.

<sup>96</sup> ADN, B 1537, n° 17266 (31 mai 1534). Vraisemblablement à la suite de cette affaire, une ordonnance de l'empereur prescrit de saisir les biens et revenus des bénéfices néerlandais appartenant aux gens d'Église résidant à Rome, pour protester contre l'intervention du tribunal de la Rote dans les affaires religieuses des Pays-Bas (Lameere 1902\*, p. 446-447 : ordonnance du 10 juin 1534).

<sup>97</sup> AGR, Grand Conseil, 834, p. 555-565.

<sup>98</sup> Lettre d'André del Castillo à Nicolas Perrenot de Granvelle, le 26 novembre 1538 à Rome, Madrid, Biblioteca nacional de España, ms. 20210/23-8, fol. 1r. Éditée dans García Requena 2013, p. 174-175.

de son frère Claude à l'université de Louvain en 1535. S'il n'a pu que pousser ses neveux dans l'étude du droit, il n'est pas du tout certain que c'est bien lui qui se trouve à l'origine de ces immatriculations. Claude Carondelet aurait pu établir une clause dans son testament pour cela<sup>99</sup>. En revanche, il est certain qu'il a financé en grande partie les études de Paul Carondelet, le fils illégitime de son frère Ferry. À des dates indéterminées, mais qui doivent se situer autour de 1542-1543, Jean Carondelet envoie à plusieurs reprises de l'argent à Paul, étudiant dolois vraisemblablement pauvre<sup>100</sup>.

En août 1539, la mort de son frère Charles Carondelet et de sa femme Henriette de Mauville-Créton, morts sans héritier, font de Jean le seigneur de Potelle et d'Aulnoy, deux villages situés non loin de Valenciennes (FR-59). En plus de ces deux seigneuries, comprenant entre autres un château, des terres, des moulins et les trois niveaux de justices, s'adjoint l'hôtel de Potelle, une maison sise place de la Couture à Valenciennes<sup>101</sup>. L'archevêque de Palerme fait don par testament des deux seigneuries et de la maison à Ferry Carondelet († 1565, le fils de son frère Claude), par un accord signé le 9 janvier 1540 n. s. devant le Grand Conseil de Malines<sup>102</sup>. Par le même document, il s'engage à racheter à ses frères et sœurs ses droits sur la seigneurie et prévôté de Rabahaye, située sur la commune de Verlinghem, près de Lille (FR-59), pour pouvoir la léguer à son neveu Jean († 1562), frère de Ferry. Il la tient aussi probablement de son frère Charles, mais ce n'est pas précisé explicitement.

La mort de son frère Guillaume en 1526 lui fait hériter de la vicomté de Harelbeke (BE, Flandre occidentale), qu'il donne en héritage à son frère Philippe<sup>103</sup>.

### LES DERNIÈRES ANNÉES (1540-1544)

En 1540, Jean Carondelet est âgé de soixante-et-onze ans et souffre depuis plusieurs années de calculs rénaux ou de la goutte, qui lui ont peut-être été fatals<sup>104</sup>. Il frôle déjà la mort ou la craint en 1538, lorsqu'il envoie son neveu Claude à Rome « *pour ses urgent affere et maladie a luy survenue* »<sup>105</sup>. C'est à ce moment-là qu'il règle sa succession à Montbenoît, comme on l'a vu ci-dessus. Alors qu'il désire vivement, autour de 1540, se déplacer en Franche-Comté, où il a des affaires pressantes, il ne le peut à cause de sa santé. D'ailleurs, s'il a fait restaurer ses résidences comtoises de Vieilley et Besançon quelques années auparavant, autour de 1538-40 au plus tard, c'est peut-être dans l'intention de se déplacer fréquemment dans le

---

<sup>99</sup> De Vocht 1955, p. 48-49.

<sup>100</sup> AMD, FA 1355, fol. 10v, 13r-v, 16r.

<sup>101</sup> ADN, J 1244 (relief des deux seigneuries par le bailli de Hainaut Philippe de Croÿ, le 5 mars 1540 n. s.) avec précision de la date de décès en août 1539. Le Précis généalogique 1784\*, p. 32, donne octobre 1536 comme date de mort de Charles, mais si on pouvait encore en douter, il est bien vivant en 1538, car il est à cette date en procès contre Jehan Pierrart, conseiller et receveur de l'empereur à Valenciennes (AGR, Conseil privé espagnol et autrichien, n° 670, fol. 23r).

<sup>102</sup> AGR, Grand Conseil, 839, p. 1042.

<sup>103</sup> AGR, Chambre des comptes, n° 124, fol. 71v.

<sup>104</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092 (lettre à Jean de Langhe, de Bruges, le 9 juin 1541). Dans cette lettre, Jean évoque le « *quaterre* » (rhume, flux d'humeurs) et la « *gravelle* » (calculs rénaux).

<sup>105</sup> AMD, FA 1355, comptes de 1536 de Montbenoît, fol. 130v.

comté de Bourogne. S'il n'assiste pas à l'inhumation de son frère Ferry en février 1543 à Besançon, c'est aussi, à n'en douter, qu'il ne peut se déplacer<sup>106</sup>.

En raison de sa santé, il résigne ses charges politiques probablement le 10 octobre 1540<sup>107</sup>. Charles Quint l'autorise toutefois à siéger au Conseil d'État s'il le souhaite, même s'il est vraisemblable que cet honneur a été proposé à titre purement honorifique et que Jean n'en a pas profité<sup>108</sup>. Sa charge d'archevêque en fait toujours un homme aux services obligeants et stratégiques : Marie de Hongrie le sollicite encore à ce titre en 1541, toujours à propos des subsides ecclésiastiques<sup>109</sup>.

D'une manière générale, en grand personnage riche de son temps, Jean s'occupe de ses affaires et de celles de sa famille dans l'attente de la mort. En 1541, il obtient la coadjutorie de Saint-Donatien pour son neveu Claude Carondelet et celle de Saint-Piat de Seclin pour son neveu François de Poitiers, qui lui est accordée le 1<sup>er</sup> décembre 1540<sup>110</sup>. C'est à la même époque qu'il fait exécuter les tombeaux pour lui et sa famille.

Jean Carondelet rédige son testament à Gand le 15 mars 1541 n. s. et le complète d'un codicille fait à Malines le 15 mai de la même année. Après sa mort, survenue le 7 février 1544 n. s. à Malines, le testament est ouvert le 1<sup>er</sup> mars 1544. Pour accomplir les vœux du défunt, quatre à cinq années au moins sont nécessaires aux sept exécuteurs testamentaires<sup>111</sup>.

Il s'agit en premier lieu de Claude Carondelet, neveu, héritier et coadjuteur aux principales charges du défunt<sup>112</sup>. Il devient notamment le dernier prévôt de Saint-Donatien de Bruges à la mort de son oncle. Même s'il rappelle lui-même dans sa correspondance qu'il ne peut rien décider seul, Claude paraît tenir un rôle plus important que les autres coexécuteurs : il signe tous les papiers importants, décide des bénéficiaires à des dons non mentionnés dans le testament, etc. On peut le considérer comme l'exécuteur principal.

Suivent Lambert de Briarde (1490-1557) et Baudoin Le Cocq, respectivement président et procureur général du Grand Conseil de Malines<sup>113</sup>. Par leurs relations politiques, ils avaient fréquenté régulièrement Jean Carondelet. Des relations d'estime et d'amitié ont donc conduit ce dernier à se fier à eux après sa mort. Par ailleurs, au cours de la liquidation du testament, de nombreux conflits ont été menés devant le Grand Conseil. Carondelet devait s'en

---

<sup>106</sup> ADD, G 194, fol. 222r-223r (10 février 1543 n. s.).

<sup>107</sup> AGR, Conseil privé, 766, fol. 5v. C'est en tout cas à cette date que son successeur est nommé, Louis de Schorre († 1548).

<sup>108</sup> Nomination des membres du Conseil d'État par Charles Quint, à Valenciennes le 16 décembre 1540 (publiée dans Baelde 1965c\*, p. 167-171). Il est remarquable que dans la liste des personnes admises à siéger exceptionnellement, Jean Carondelet soit nommé en premier, devant René de Nassau (1519-1544), Maximilien d'Egmont (1509-1548) ou encore Antoine de Glymes et de Berghes (1500-1541).

<sup>109</sup> AGR, Audience, 1412-16a (Marie de Hongrie à Jean Carondelet, de Gand, le 10 décembre 1541).

<sup>110</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092 (lettre de Jean Carondelet à Jean de Langhe, de Bruges, le 9 juin 1541) pour Claude Carondelet ; Leuridan 1911, p. 199-200, pour François de Poitiers.

<sup>111</sup> Nous n'avons trouvé que deux mentions de l'ensemble des noms des coexécuteurs : ADN, B 1545, n° 22244 ; ADD, G 194, fol. 442v (10 avril 1545 n. s.).

<sup>112</sup> Cf. sa biographie.

<sup>113</sup> Sur Lambert de Briarde, cf. Bietenholz et Deutscher 1985, t. 1, p. 194.



douter et il est évident que la nomination du président de cette institution parmi ses exécuteurs était destinée à accélérer et faciliter les procédures.

Jean de Langhe († 1571) est généralement cité en dernier parmi les quatre principaux coexécuteurs, mais il semble en avoir été un des membres les plus actifs. Il dut être pour l'archevêque un intime de confiance. Il a d'abord été à son service comme secrétaire autour de 1520<sup>114</sup>. Il entre ensuite comme secrétaire au Conseil privé à partir de 1538<sup>115</sup>. Après avoir démissionné de ses charges officielles, Jean Carondelet ne devait plus l'avoir à ses côtés comme secrétaire, mais il est resté son ami et a eu recours occasionnellement à ses services<sup>116</sup>.

Trois autres coexécuteurs de moindre importance sont nommés par Jean. L'un d'eux, Philibert Vuillemot, est chanoine de Besançon. Il a à coup sûr un lien de parenté avec Jean Vuillemot, chapelain de Ferry Carondelet<sup>117</sup>. Ce Philibert est sans doute celui que l'archevêque appelle « *messire Philibert mon chapelain* » dans la lettre citée ci-dessus<sup>118</sup>. Dès son vivant, Jean Carondelet le charge de différentes missions. Il paraît avoir tenu des comptes pour Jean, peut-être sa comptabilité personnelle, en tout cas pour son abbaye de Montbenoît entre 1533 et 1536<sup>119</sup>. L'archevêque de Palerme envoie Vuillemot devant le conseil de ville de Dole pour préparer la construction du tombeau de ses parents dans l'église en 1533 et 1536<sup>120</sup>. Il est alors dit « *procurateur negociateur et entremecteur dudit seigneur tres reverand* ». Après la mort de l'archevêque, Philibert Vuillemot devient procureur de Claude Carondelet à Bruges<sup>121</sup>. Il l'est resté peu de temps, puisqu'il meurt le 28 février 1544 à Bruxelles<sup>122</sup>.

Un autre chanoine de Besançon, Pierre Baudoin, jouit aussi de la confiance de l'archevêque, puisque du 11 novembre 1539 à sa mort survenue le 30 novembre 1544, il est nommé « *a la superintendance tant de sesdits doyenne [de Vieilley] et abbaye [de Montbenoît] que aultres ses rentes et biens de par deca* »<sup>123</sup>. Il semble être établi en Franche-Comté et représenter l'archevêque de Palerme dans ses affaires comtoises. Quoique laïque, il détient la prébende de Cussey au chapitre métropolitain de Besançon, ce qui le désigne naturellement à agir au nom du doyen Carondelet auprès du chapitre pour régler l'inhumation de Ferry Carondelet de février à juillet 1543<sup>124</sup>. Il est clair que Jean le nomme pour participer à la liquidation comtoise du testament, mais sa mort l'en empêche<sup>125</sup>. Par ailleurs, des erreurs dans

<sup>114</sup> Du moins si on en croit De Vocht 1953, p. 93, note 2.

<sup>115</sup> Bietenholz et Deutscher 1985, t. 2, p. 291.

<sup>116</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092 (lettre de Jean Carondelet à Jean de Langhe, de Bruges, le 9 juin 1541). Dans cette lettre, Jean Carondelet s'adresse à Langhe comme son « *bon compere* ». C'est aussi dans cette lettre qu'il est question de « *messire Philibert* ».

<sup>117</sup> ADD, G 192, fol. 323r (26 mai 1525), annexe 4, n° 11.

<sup>118</sup> Un certain Jacques de Houes paraît aussi être un autre chapelain de Jean Carondelet (AGR, Audience, 1538, n° 89). Il s'agit peut-être d'un parent de François de la Houe, mari d'une de ses nièces (cf. p. 1).

<sup>119</sup> ADD, G 194, fol. 262r (11 juillet 1543) ; AMD, FA 1355, comptes de Montbenoît.

<sup>120</sup> AMD, FA 1355, acte de fondation, fol. 21r ; BB 7, fol. 181r (28 novembre 1536), annexe 4, n° 60.

<sup>121</sup> BAB, A 60, fol. 90v (18 février 1544 n. s.).

<sup>122</sup> ADD, G 245, fol. 22v pour l'année ; BMB, ms. 105, fol. 10v pour le jour, puisqu'un anniversaire à sa mémoire est célébré ce jour-là. Cf. également ADD, G 250, p. 4 ; BMB, ms. 714, fol. 206r.

<sup>123</sup> AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 1r-v (annexe 4, n° 62). « Par-deçà » doit se comprendre ici comme le lieu d'où l'on parle, c'est-à-dire la Franche-Comté, et non des terres septentrionales des anciens Pays-Bas.

<sup>124</sup> ADD, G 194, fol. 222r-v ; *ibidem*, fol. 407r (3 décembre 1544).

<sup>125</sup> Annexe 4, n° 21 et 22.

ses comptes ont provoqué des conflits entre les autres coexécuteurs et ses deux fils et héritiers, Huguenin et Pierre Baudoin<sup>126</sup>.

Jacques Oysel, enfin, est le receveur de Jean Carondelet pour sa prévôté de Bruges. Étant donné l'importance des fondations réalisées par le défunt à Saint-Donatien, on comprend qu'il est le pendant flamand de Baudoin. Oysel est ainsi chargé par les autres coexécuteurs de mettre en place les fondations de messes, de gérer les aumônes ainsi que d'autres tâches à la prévôté<sup>127</sup>.

Jean Carondelet meurt à Malines le 7 février 1543 a. s. ou 1544 n. s. Jean-François Foppens se trompe en copiant la date de sa mort inscrite sur l'épithaphe de Bruges et change le VII en VIII, induisant en erreur de nombreux auteurs postérieurs sur le jour de décès de l'archevêque<sup>128</sup>. Les obsèques de ce dernier ont lieu à Bruges le 18 février 1544, sans cérémonies publiques et de nuit<sup>129</sup>. Ce jour-là, une grande distribution d'aumônes à tous les pauvres de la ville a lieu, offerte par l'archevêque de Palerme selon son testament<sup>130</sup>.

### **SES LIENS AVEC LES SAVANTS**

En tant que docteur en droit, Jean Carondelet a reçu une éducation soignée et a suivi au moins une partie de son cursus à la prestigieuse université de Louvain, avec laquelle il garde des contacts toute sa vie. Sa charge de prévôt de Saint-Donatien de Bruges le rend en même temps patron du collège Saint-Donat de Louvain, un établissement dédié à l'étude du droit et fondé par Antoine Haneron en 1484. À partir de 1521 et encore par testament, il en redresse les finances désastreuses et restaure les bâtiments, alors au bord de la ruine. Il paraît s'être vraiment intéressé à cet établissement et établit même dans son testament une clause y favorisant l'étude par des membres de sa famille<sup>131</sup>.

Le fait que Jean Carondelet soit un homme puissant a attiré à lui, personnellement ou en tant que chef du Conseil privé, nombre de requêtes implorant sa protection ou des jugements favorables. Il est particulièrement sollicité lors de la fondation du Collège trilingue de l'université louvaniste. Peu avant sa mort en 1517 et sur les conseils d'Érasme de Rotterdam, Jérôme de Busleyden fonde un collège pour l'enseignement des langues latine, grecque et hébraïque destiné à former des philologues et critiques de la Bible. Mais des théologiens et des prêcheurs (dont Jacques Latomus, 1475-1544) s'indignent aussitôt et demandent sa suppression principalement en raison de l'enseignement du grec, langue sur laquelle continuait à planer un

---

<sup>126</sup> AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 1r ; AGR, Grand Conseil, 849, p. 1-5.

<sup>127</sup> BAB, A 141, fol. 140v.

<sup>128</sup> Foppens 1739\*, p. 605.

<sup>129</sup> BAB, A 60, fol. 90r (11 février 1544 n. s.).

<sup>130</sup> Gilliodts-Van Severen 1874, p. 163.

<sup>131</sup> Cette situation n'a rien de particulier au collège Saint-Donat. La plupart des collèges universitaires fondés à la fin du Moyen Âge par de riches patrons avaient les mêmes clauses (Verger 1997, p. 75-78). Sur ce collège louvaniste, cf. vol. 1, sous-chapitre 3.2.

soupçon d'hérésie<sup>132</sup>. La remise en cause de la traduction latine de la Bible par saint Jérôme, la Vulgate, leur est également intolérable. D'une manière générale, ils sont certains que le Collège contribuerait à répandre l'hérésie luthérienne aux Pays-Bas. De son côté, l'université tente de contrôler entièrement les activités du Collège, malgré les dispositions testamentaires de Busleyden<sup>133</sup>. Érasme n'y enseigne pas lui-même, mais il choisit les professeurs et s'implique largement dans les querelles. C'est à ce propos que, entre 1523 et 1528, il demande à plusieurs reprises la protection de Jean Carondelet contre ses détracteurs<sup>134</sup>. En témoignage de ses bonnes relations avec l'archevêque, il lui dédie son édition des œuvres de saint Hilaire en 1523<sup>135</sup>. Si le Collège a pu poursuivre ses activités et si Érasme n'a pas été inquiété, c'est par la protection de Charles Quint, de Marie de Hongrie, de Mercurin de Gattinara et d'Érard de la Marck, entre autres, que l'humaniste n'a pas cessé de solliciter.

Mais malgré des échanges épistolaires véhéments, les ennemis d'Érasme ne sont pas inquiétés outre mesure entre 1526 et 1528, ce dont ce dernier se plaint à l'archevêque<sup>136</sup>. Carondelet finit par prendre ouvertement position pour les détracteurs du Collège trilingue. Il s'ensuit qu'en 1527, Conrad Goclenius (1490-1539), son président, écrit à Érasme que, pour l'archevêque, la décadence de l'université de Louvain serait due au Collège trilingue et qu'on devrait fermer toutes les imprimeries, puisque c'est d'elles que coule le pus de tous les cancers du monde<sup>137</sup>. Il est difficile de savoir si cette assertion est exagérée ou si elle est le reflet de ce que pensait l'archevêque. Par ailleurs, en 1536, ce dernier s'oppose à Goclenius dans l'obtention d'une prébende à Anvers et dans son droit de s'opposer à ses adversaires de l'université. Carondelet n'a pu empêcher une dispute publique sur ce cas, en présence de Marie de Hongrie et de Mencía de Mendoza, qui finit par donner raison à l'humaniste<sup>138</sup>. En 1531, il s'oppose également à l'impression des commentaires sur les Psaumes de Jan van Campen (1491-1538), éminent helléniste et hébraïste, ami d'Érasme et enseignant au Collège trilingue. Cette somme philologique cherchait à mieux rendre en latin le texte hébreu original et à proposer de nouvelles interprétations. Puisque rien d'hérétique ne pouvait être trouvé dans cette œuvre, l'attitude de Carondelet aurait été dictée par la prudence. Finalement, l'ambassadeur polonais à la cour, Johannes Dantiscus (1485-1548, évêque de Chelmno, PL), décide

---

<sup>132</sup> Il existait même un proverbe pour cela : « *Græce scire hæresis est* » (« apprendre en grec est hérétique », cité par De Vocht 1953, p. 338).

<sup>133</sup> Sur le collège, cf. De Vocht 1950 ; De Vocht 1951-1955 ; Louvain 2017b.

<sup>134</sup> De Vocht 1928\*, p. 141 (lettre de Juan Luis Vives à Frans Cranevelt, de Bruges, le 10 mai 1523) ; De Vocht 1953, p. 92 ; Correspondance d'Érasme 1977\*, p. 399-401 (ep. 1703, lettre d'Érasme à Jean Carondelet, le 30 avril 1526) ; 1978\*, p. 35-36 (ep. 1806, lettre d'Érasme à Jean Carondelet, le 30 mars 1527), p. 602 (ep. 2055, lettre d'Érasme à Jean Carondelet, le 1<sup>er</sup> octobre 1528).

<sup>135</sup> Érasme, *Divi Hilarii Pictavorum episcopi lucubrationes...*, Bâle : chez Froben, 1523. Sur cet ouvrage, cf. Olin 1978 ; Olin 1979. L'exemplaire de cet ouvrage conservé à Harvard (Houghton Library, \*fNC5/Er153/523h/[A], référence dans R. A. B. Mynors et James M. Estes [éd. et traduction], *The Correspondance of Erasmus. Letters 1252 to 1355*, Toronto : University of Toronto Press, 1989, p. 257) est sans doute l'exemplaire offert personnellement par Érasme à Jean Carondelet.

<sup>136</sup> Correspondance d'Érasme 1978\*, p. 25-36 (ep. 1806, lettre d'Érasme à Jean Carondelet, le 30 mars 1527).

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 275 (ep. 1899, lettre de Conrad Goclenius à Érasme, le 7 novembre 1527).

<sup>138</sup> De Vocht 1954, p. 95-102.

d'imprimer à ses frais 5 000 exemplaires de l'ouvrage, quand Carondelet avait fini par en accorder – avec beaucoup de réticence – seulement 500<sup>139</sup>.

La position de Carondelet face à l'humanisme paraît avoir été assez ambivalente et il est impossible en l'état de déterminer s'il a éprouvé un intérêt personnel pour la question. Ses positions connues ont été prises lorsqu'il était chef du Conseil privé et elles ont dû être guidées avant tout par le désir de ne pas attiser les conflits religieux tout en ne laissant aucune brèche ouverte à l'hérésie. Ses avis et ses hésitations ont dû globalement suivre ceux des gouvernantes successives et de Charles Quint. C'est sans doute la raison qui l'a poussé à prier Érasme de revenir aux Pays-Bas, en 1533 et 1534, après avoir tant pourchassé ses partisans<sup>140</sup>. En effet, comme il le précise dans ses lettres à l'humaniste, c'est Marie de Hongrie elle-même qui souhaite son retour.

Il n'est finalement pas évident que Jean Carondelet ait défendu Érasme contre ses ennemis. Contrairement à ce qu'on lit toujours dans ses biographies, il ne paraît pas vraiment avoir été un admirateur, un ami ou un réel protecteur de l'humaniste rotterdamois, qui ne s'est adressé à lui qu'à cause de sa position éminente<sup>141</sup>. Non seulement Érasme se cherchait de puissants protecteurs, mais aussi, par l'édition de ses lettres, il mettait en scène sa propre image de savant, tel un nouveau saint Jérôme<sup>142</sup>. Les formules dithyrambiques qui désignent l'archevêque sous la plume de l'humaniste, habituelles au XVI<sup>e</sup> siècle, ne doivent donc pas nous tromper. Par ailleurs, Érasme était tenu au courant par certains de ses vrais amis des intentions de l'archevêque. C'est ainsi qu'Herman Lethmaet (1492-1555), secrétaire de Jean Carondelet, laisse entendre que ce dernier n'était pas très généreux, au contraire de son frère Ferry<sup>143</sup>.

Érasme n'est pas le seul à être entré en contact avec Jean Carondelet. Des indices relativement épars montrent qu'il est au cœur d'un réseau humaniste que polarise la cour. On a par exemple connaissance d'un sermon écrit par Juan Luis Vives (1492-1540) à la demande de l'archevêque de Palerme sur un sujet inhabituel, la sueur versée par le Christ lors de l'agonie au Jardin des Oliviers et sur la croix. Il est imprimé en 1529 sous le titre *Sacrum diurnum de sudore D. N. Iesu Christi* et dédié à Marguerite d'Autriche<sup>144</sup>. Selon l'auteur, une fête annuelle en l'honneur de la sueur du Christ protégerait les populations contre la peste. Par ailleurs, le grand médecin liégeois Remacle Fuchs († 1587) dédie à l'archevêque son ouvrage de 1542 sur

---

<sup>139</sup> Correspondance d'Érasme 1980\*, p. 515-516 (ep. 2570, de Jacques Jaspar à Érasme, le 19 novembre 1531) ; De Vocht 1954, p. 169-177.

<sup>140</sup> Correspondance d'Érasme 1981\*, p. 91 (ep. 2689, de Jean Carondelet à Érasme, le 19 juillet 1532), p. 235 (ep. 2784, de Jean Carondelet à Érasme, le 27 mars 1533) ; De Vocht 1954, p. 38.

<sup>141</sup> Jean est signalé comme « ami » d'Érasme entre autres dans Fourez 1969, p. 274 ; Olin 1979, p. 93 ; Bietenholz et Deutscher 1985, p. 273 ; Coenen 1990, p. 82 et dans la plupart des courtes notices biographiques consacrées à l'archevêque.

<sup>142</sup> Jardine 1993.

<sup>143</sup> Correspondance d'Érasme 1976\*, ep. 1350, p. 324 (lettre d'Herman Lethmaet à Érasme, de Malines, le 18 mars 1523). Sur Lethmaet, théologien distingué, cf. De Vocht 1928\*, p. 137-138 ; Bietenholz et Deutscher 1986, p. 327-328.

<sup>144</sup> Anvers 2000, p. 92. Sur Vives, cf. Bietenholz et Deutscher 1987, p. 409-413.

les plantes inconnues des Anciens, qui fait suite à un ouvrage sur l'ensemble des plantes connues<sup>145</sup>.

À une date inconnue située entre 1526 et 1531, Jean Carondelet est le dedicataire du premier globe terrestre réalisé dans les anciens Pays-Bas. Il est dû à un orfèvre et graveur louvaniste, Gaspard van der Heyden (vers 1496-1549)<sup>146</sup>. Il l'a réalisé sur les instructions d'un frère franciscain de Malines, Franciscus Monachus (vers 1490-1565) et d'un secrétaire et ami d'Érasme, Lieven Algoet († 1547)<sup>147</sup>. Ce globe est réputé être aujourd'hui perdu, mais on en connaît le contenu par une lettre descriptive, accompagnée de deux mappemondes, envoyée par Franciscus à l'archevêque et intitulée *De orbis situ ac descriptione*<sup>148</sup>. D'après un article récent, le globe ne serait d'ailleurs pas perdu comme on l'a cru jusqu'à présent, mais pourrait bien être conservé à la Bibliothèque nationale de France, à Paris (fig. 217)<sup>149</sup>. Monachus et Algoet se sont basés sur la *Cosmographie* d'Apianus (1524) et sur le récit du voyage de Magellan consigné d'après les dires des survivants de l'expédition par Maximilien Transsylvanus († vers 1538)<sup>150</sup>. La lettre contenue dans le *De orbis situ* est précédée d'une lettre de Jean Carondelet à Franciscus, dans laquelle il déclare que ce dernier lui a librement et volontairement dédié le globe et la lettre explicative. L'intérêt extraordinaire que Carondelet aurait trouvé pour ce globe l'aurait poussé à faire imprimer cette dernière.

En 1528, l'édition anversoise du *De sculptura* de Pomponius Gauricus, préparée par Cornelius Grapheus (de son vrai nom Cornelis de Schrijver, 1482-1558), est dédiée à Jean Carondelet<sup>151</sup>. Il s'agirait du premier traité sur la sculpture et l'architecture antique imprimé dans les anciens Pays-Bas, et en même temps la deuxième édition de l'ouvrage, la première étant l'originale florentine de 1504<sup>152</sup>. Grapheus, alors professeur de latin à Anvers, est familier des auteurs latins et italiens. Il connaît déjà, par exemple, le *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti<sup>153</sup>. Quelques années plus tard, en 1539, il aidera son ami Pieter Coecke van Aelst à publier le *Quatrième livre d'architecture* de Serlio. Toujours avec Coecke, Grapheus se rend

---

<sup>145</sup> Remacle Fusch, *De plantis olim ignotis*, Venise, 1542, 30 fol (Morren, col. 375-376).

<sup>146</sup> Sur ce personnage, cf. De Smet 1964. Van der Heyden réalisa encore par la suite d'autres globes terrestres plus précis.

<sup>147</sup> Sur ce dernier, cf. Bietenholz et Deutscher 1985, p. 35-36.

<sup>148</sup> *De Orbis situ ac descriptione. Ad reverendissimum Dominum archiepiscopum Panormitanum, Francisci, Monachi ordinis Franciscani, epistola sane quam luculenta*, Anvers, chez Martin Lempereur, entre 1526 et 1531, 16 fol. Texte et traduction anglaise dans King 2019, p. 43-69.

<sup>149</sup> King 2019 identifie le globe de Van der Heyden avec le « globe doré » de la Bibliothèque nationale de France, département cartes et plans, GE A-333 (RES). Toutefois, la prudence reste de mise, car il pourrait ne s'agir que d'une copie. Cf. également Horst 2019.

<sup>150</sup> De Smet 1967, p. 225-226 ; De Smet 2011. Transsylvanus s'établit définitivement aux Pays-Bas à partir de 1523, au service de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie, pour qui il remplit des missions diplomatiques.

<sup>151</sup> *Pomponii Gaurici neapolitani, ... de sculptura, seu statuaria, libellus*, Anvers, chez Jan Grapheus, juillet 1528, 66 fol.

<sup>152</sup> Wouk 2018, p. 141, note 89 (comme première édition d'un traité sur l'art antique aux anciens Pays-Bas) ; Gauricus 1969\*, p. 25 (comme la deuxième édition de l'ouvrage).

<sup>153</sup> De Jonge 2014a.

finalement lui-même en Italie, à Rome en particulier, avant de participer à la préparation de l'Entrée de Philippe II à Anvers en 1549, et d'en éditer la relation l'année suivante<sup>154</sup>.

Un traité sur la fonte (*De arte fusoria*), désormais perdu, a été commandé par l'archevêque de Palerme à Jean Second. Ce dernier le lui remet en 1533<sup>155</sup>. Il se pourrait également que Second n'ait pas écrit ce traité, mais qu'il ait apporté des notes et commentaires à un autre traité existant sur la fonte, tel le *De arte fuxoria* de Porcellio Pandoni († après 1485), rédigé en italien, terminé et édité vers 1460 et ayant connu vraisemblablement, sous forme manuscrite, un certain rayonnement en Italie. Ce traité était réputé perdu jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle mais un exemplaire en a été retrouvé à la Bibliothèque vaticane<sup>156</sup>. C'est sans doute en complément du traité et en démonstration de ses talents que Second remet en même temps une médaille à Jean Carondelet, elle aussi perdue<sup>157</sup>.

La devise de Jean Carondelet est « *matura* », c'est-à-dire « mûris », une injonction à la prudence et à l'opposé de toute précipitation et intempérance. Cette devise est bien connue à la Renaissance et, à l'instar de « connais-toi toi-même », apparaît comme l'une des plus communes. Selon Aulu-Gelle (vers 123-180), ce mot revenait fréquemment dans la bouche d'Auguste, qui avait fait de « *festina lente* » sa devise, avec le même sens<sup>158</sup>. Érasme lui-même rapporte dans ses *Adages* avoir vu une médaille antique d'Auguste à Rome portant un emblème illustrant l'une ou l'autre de ces deux devises (une ancre et un papillon)<sup>159</sup>. C'est peut-être par le biais du célèbre humaniste que Jean Carondelet l'a adoptée, depuis 1500 environ (dans son livre d'heures cat. n° 13), comme une référence à Auguste. Ces deux devises ont connu la faveur de nombreux libraires-imprimeurs, comme Alde Manuce (1449-1515) ou de nombreux Lyonnais<sup>160</sup>.

Au vu de ces éléments, peut-on deviner si l'archevêque de Palerme était un homme ouvert aux idées nouvelles de son temps, un vrai savant, à l'instar d'Antoine Perrenot de Granvelle ? Beaucoup de données importantes nous manquent, comme des témoignages de contemporains (autres que ceux de la correspondance d'Érasme), sa correspondance, sa bibliothèque ou la liste exhaustive des ouvrages qu'il a commandés ou qui lui ont été dédiés. Il est aussi malaisé de déterminer à quel degré exact il a suscité la parution de ces derniers.

Néanmoins, malgré les maigres témoignages dont nous disposons sur lui, quelques conclusions au moins provisoires peuvent être émises. Il est vraisemblable que Jean Carondelet

---

<sup>154</sup> *Le triomphe d'Anvers fait en la susception du prince Philips, Prince d'Espaign[e]*, Anvers, chez Pieter Coecke van Aelst, 1550 (Wouk 2018, chapitre IV, p. 121-159).

<sup>155</sup> « [...] *et Panormitano quiddam quod ille super arte fusoria a me commentari petierat* », voyage espagnol de Jean Second, de Bruxelles en Aragon, 1533 (Second 2007\*, p. 212). Cité par Sénéchal 1993, p. 75-77.

<sup>156</sup> À la Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ottoboniano Latino 2118 (Pfisterer 2002).

<sup>157</sup> Le chapitre 6 du texte aborde cette partie du mécénat de Jean.

<sup>158</sup> Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, X, 11.

<sup>159</sup> Érasme 2005\*, p. 10 ; Deonna 1954, p. 62-64, montre que pour les Anciens, le crabe n'est pas un symbole de lenteur et le papillon de rapidité. Sur la médaille d'Auguste, le crabe est le cancer du zodiaque et le papillon le symbole de l'âme. Leur association serait une évocation de bons présages et de victoire de la vie sur la mort.

<sup>160</sup> Henkel et Schöne 1967, col. 728-729.

a porté un certain intérêt aux recherches préscientifiques et techniques de son temps. Les ouvrages dont nous avons relevé qu'ils lui ont été dédiés concernent la botanique, la géographie, la sculpture et l'art de la fonte. Il s'agit donc principalement d'écrits non religieux, hormis deux. Quoiqu'ils eussent eu affaire à un archevêque, les auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle savaient peut-être que Jean Carondelet s'intéresserait davantage aux observations sur la nature qu'à des réflexions de nature religieuse. D'ailleurs, le seul ouvrage connu de lui, réputé perdu, pour autant qu'il l'ait vraiment écrit, traite uniquement de questions juridiques, sa spécialité<sup>161</sup>.

Par ailleurs, presque tous ces ouvrages sont d'une grande nouveauté dans les anciens Pays-Bas : le livre de Fuchs traite des plantes d'une manière relativement novatrice en contestant la suprématie des Anciens en botanique ; le *De orbis situ* est l'une des toutes premières publications à supposer l'existence d'une terre australe située sous l'Amérique (l'Antarctique) en plus de décrire le premier globe néerlandais ; quant aux ouvrages de Second et de Grapheus, s'ils ne sont pas absolument inédits (en tout cas le *De sculptura*), ils font preuve d'un intérêt évident et innovant dans les provinces nordiques pour l'art à l'antique, qui plus est à une période où les traités et écrits sur l'art étaient encore peu développés. Le fait que deux ouvrages sur la sculpture aient été dédiés à Jean Carondelet laisse entendre qu'il s'intéressait peut-être personnellement à la question. Il est donc à tout le moins surprenant qu'aucune réalisation sculptée ne puisse être créditée à sa commande artistique – en dehors bien sûr des tombeaux qu'il a fait réaliser pour lui-même et sa famille.

Le *Saint Hilaire* lui est probablement dédié par Érasme sans qu'il le sollicite et le sermon de Vives, finalement dédié à Marguerite d'Autriche, est peut-être une commande de circonstance. Comme on l'a vu dans le cas d'Érasme, la protection d'un homme d'État influent comme Carondelet était une véritable nécessité. Il est possible par ailleurs que la personnalité de l'archevêque n'ait pas été étrangère dans une certaine mesure à ces demandes de protection : les humanistes auraient pu faire confiance à un homme que l'on a supposé plus haut être d'une foi catholique intransigeante et respectueux de la volonté du souverain.

L'absence totale de prise de position publique sur des questions politiques ou religieuses ne donnent pas de Jean Carondelet l'image d'un homme porté à changer son temps ou à construire de nouveaux modèles politiques, tel Mercurin de Gattinara<sup>162</sup>. Peut-être même a-t-il manifesté, comme beaucoup de ses contemporains autour de 1520, un intérêt pour les idées de Luther, dont nous n'avons la moindre trace. Sa vision de la politique et de la religion ne paraît pas avoir été différente de la majorité des hommes de son temps. Au vu de ces éléments, il est moins surprenant que l'on ne dispose que de rares témoignages personnels sur Jean Carondelet, ayant moins resplendi par sa hauteur de vue, par ses dons oratoires ou par ses prises de positions que certains de ses contemporains<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> L'ouvrage se serait intitulé *Consilia et observtiones Juris* (Foppens 1739\*, p. 605).

<sup>162</sup> Sur ce grand chancelier de Charles Quint, chef de la justice et des Conseils, voir dernièrement Jouaville 2018.

<sup>163</sup> Tout au plus, une petite remarque de Charles Quint à Marie de Hongrie laisse entendre que l'archevêque de Palerme est lent à prendre des décisions : « *Je suis bien ayse que monseigneur de Palerme n'a esté en ce cas taché du peché dont avons luy et moy nostre part qu'est le contrayre de vostre vertu de diligence* » (Gortervan Royen et Hoyois 2009\*, ep. 254, p. 461-463).





## ANNEXE 2 – NOTICE BIOGRAPHIQUE DE FERRY CARONDELET (1473-1528)

### LES JEUNES ANNÉES (1473-1510)

Ferry est l'un des onze enfants de Jean Carondelet et de Marguerite de Chassey, vraisemblablement le quatrième fils. Il naît à Malines en 1473, alors que son père s'est installé dans cette ville pour devenir président du Parlement. Le duc de Bourgogne Charles le Téméraire offre pour son baptême deux pots d'argent<sup>164</sup>. Son prénom est très courant en Lorraine et aux Pays-Bas. Il s'agit d'une contraction de Frédéric et non de Ferjeux – comme le pensaient certains historiens comtois du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont produit des « Ferjeux Carondelet » dans la bibliographie<sup>165</sup>. Plus tard, Ferry semble s'être choisi Jean-Baptiste comme saint protecteur.

Il est difficile de comprendre à quelle carrière Ferry était destiné dans sa jeunesse par son père. Sa position de quatrième fils le destinait à une carrière ecclésiastique, mais quelques éléments paraissent montrer le contraire. La généalogie de 1784 rapporte que Ferry serait qualifié en 1497 d'« ancien gentilhomme de la chambre de sa majesté » Philippe le Beau, dans l'acte des donations faites par son père Jean à l'église de Dole<sup>166</sup>. Nous n'avons pas retrouvé cette mention qui paraît largement apocryphe. Par ailleurs, les généalogies citent Ferry comme plusieurs fois seigneur<sup>167</sup>. Or, le seul titre qu'il a porté avec certitude est celui de seigneur de Relegem (BE, Brabant flamand). Ferry l'avait hérité de son père, mais selon des modalités qui restent à définir. Les généalogies le citent comme « co-seigneur » avec son frère Philippe, mais les papiers de sa successions le mentionnent comme seigneur à part entière dont les frères et sœurs vont hériter<sup>168</sup>. Par ailleurs, le titre de « seigneur de Relegem » n'apparaît jamais dans les mentions de son vivant, ni sur l'épithaphe de son tombeau. Quoi qu'il en soit, Philippe devient seul seigneur de Relegem jusqu'à sa mort en 1547, avant que la seigneurie passe à son fils Charles († 1597).

Ainsi que son frère Jean, Ferry Carondelet est docteur en l'un et l'autre droit, comme il appert des archives du Grand Conseil et de la confrérie Santa Maria dell'Anima de Rome<sup>169</sup>. Prêt à suivre les traces de son père et de ses frères, il s'inscrit en droit à l'université de Dole le

---

<sup>164</sup> AGR, chambre des comptes, 21436, fol. 10r (non consulté, cité dans Theurot 1998, p. 291).

<sup>165</sup> Castan 1874. Les saints Ferréol et Ferjeux auraient évangélisé Besançon et la Franche-Comté au III<sup>e</sup> siècle.

<sup>166</sup> Précis généalogique 1784\*, p. 76 (copié dans Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*, col. 730).

<sup>167</sup> Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*, col. 730 cite la seigneurie de « Gleuro ».

<sup>168</sup> ADN, E 63, p. 36 et 76 ; AGR, Grand Conseil, 830, p. 800 et 832, p. 901.

<sup>169</sup> AGR, Grand Conseil, 812, fol. 205r ; Liber confraternitatis 1875\*, p. 42.

21 septembre 1498, d'après le manuscrit des matricules de l'université<sup>170</sup>. Il n'y est pas mentionné comme lauréat, ce qui indique qu'il a changé d'université pour obtenir ses diplômes. Avant de s'inscrire assez tardivement à Dole, à l'âge de vingt-cinq ans, il a pu étudier un temps à Louvain, où son frère Jean Carondelet déclare avoir fait des études « avec ses frères »<sup>171</sup>. En 1502, il est à Bologne, où il a pu obtenir ses doctorats<sup>172</sup>. Une épigramme que lui adresse Jean De Pins en 1502 paraît confirmer ce séjour universitaire<sup>173</sup>. Il signale bien Ferry comme étudiant en droit, mais aussi en grammaire et éloquence<sup>174</sup>. D'après Henry De Vocht, il aurait profité de son séjour italien pour retrouver Jérôme de Busleyden à Padoue<sup>175</sup>. Aurait-il appris le grec en Italie, une langue encore peu courante aux anciens Pays-Bas<sup>176</sup> ? Rien n'est assuré.

Si ces éléments sont relativement certains, la suite de la jeunesse de Ferry Carondelet a, d'après nous, souffert de réécritures. Alors qu'il devait encore être étudiant, il se serait marié. On ne sait presque rien de son union et on peut résumer la version officielle comme suit, d'après Aubert de la Chenaye-Desbois dans son *Dictionnaire de la noblesse*<sup>177</sup>. En mars 1501, Ferry épouse Digna des Baux (ou De Bauw) de Gleurs. L'union est de courte durée, puisque Digna meurt, probablement très jeune, le 18 octobre 1503. Le couple a pour fils unique Paul, né au château de Relegem entre 1501 et 1504<sup>178</sup>. Cet enfant aurait été mis en tutelle auprès de son oncle Jean, doyen de Besançon<sup>179</sup>. Finalement, ce dernier et Ferry auraient fait émanciper l'enfant en 1515<sup>180</sup>. Il meurt en 1581.

En plus de son fils légitime, Ferry aurait eu deux autres enfants, naturels cette fois-ci, Paul et Isabeau<sup>181</sup>. Paul l'illégitime attend encore ses lettres de légitimation le 24 avril 1548 car

---

<sup>170</sup> BMB, ms. 982, fol. 6r (cité par Castan 1874, p. 136, note 1) : « *Nobilis vir Ferricus Carondelet de Maclinia Cameracum diocesis prestitit iuramentum fidelitatis in manibus meis [d'Étienne de Faletans, recteur de l'université] in civitate bisuntine die XXI<sup>a</sup> septembris anno quo supra [1498]* ». La même source révèle qu'un Jean Carondelet, du diocèse de Tournai, s'est inscrit à Dole en 1503 (fol. 48r), sans qu'il soit possible de déterminer de quel membre de la famille il s'agit. Il ne peut en tout cas être question du frère de Ferry. Un Jean Carondelet est chanoine de Dole lorsque l'archevêque de Palerme augmente la fondation de ses parents dans la collégiale de la ville : s'agit-il du même ? (AMD, FA 1355, acte de fondation, fol. 1v).

<sup>171</sup> De Vocht 1951, p. 458, note 6.

<sup>172</sup> Saint-Genois de Grand-Breucq 1780\*, p. 346-347.

<sup>173</sup> De Vocht 1950, p. 283. Sur Du Pins, cf. Bietenholz et Deutscher 1987, p. 85-86.

<sup>174</sup> « *Ad nobilem et generosum virum Ferricum Carondeletum Burgundum iuris et eloquentiae candidatum Ioannis Pinis Tholosani epigrammata* » (De Pins 2007\*, p. 55).

<sup>175</sup> On a conservé deux lettres de Busleyden à Carondelet datant de 1502, où le premier fait état de sa tristesse à la mort de son frère François (De Vocht 1950, p. 283-290).

<sup>176</sup> De Vocht 1953, p. 338 sur l'appréciation déplorable du grec aux anciens Pays-Bas.

<sup>177</sup> Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*, col. 730-731.

<sup>178</sup> ADN, E 63 ; Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*, col. 731. Une source du XVIII<sup>e</sup> siècle, particulièrement peu fiable, raconte que Paul aurait été conçu avant le mariage de Digna et Ferry. Marguerite de Chassey, opposée à cette union, aurait retiré à son fils tout droit à la succession de son époux, ce qui aurait incité Ferry Carondelet à entrer dans les ordres (ADN, E 62).

<sup>179</sup> Saint-Genois de Grand-Breucq 1780\*, p. 346. Seules des sources tardives le signalent, dont une prétendue copie du XVIII<sup>e</sup> siècle d'un acte passé devant les magistrats de Besançon au moment de la majorité de Paul. Le caractère frauduleux de ce document est manifeste, au vu du vocabulaire douteux et de certaines informations purement et simplement fausses (ADN, E 63).

<sup>180</sup> Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*, col. 728.

<sup>181</sup> Précis généalogique 1784\*, p. 79.

une clause du testament de l'archevêque de Palerme, son oncle, promet de les lui financer<sup>182</sup>. Cela indique que le jeune homme ne devait avoir presque aucune ressource. Il obtient immédiatement sa légitimation, au cours du même mois d'avril<sup>183</sup>.

On peut remettre en cause la majeure partie de ce scénario<sup>184</sup>. Nous avons évoqué deux fils nommés Paul, l'un légitime et l'autre légitimé. Tout laisse à penser qu'en réalité, les deux Paul ne forment qu'une seule et même personne. En effet, nul enfant de Ferry Carondelet n'apparaît comme héritier potentiel en 1528, lorsque seuls les frères et sœurs de l'archidiacre se partagent les biens laissés par leur frère<sup>185</sup>. Or, selon Aubert de la Chenaye-Desbois, Paul Carondelet aurait été émancipé dès 1515. Il aurait donc dû être institué héritier universel de son père. Tout finalement à croire que le Paul légitime n'a jamais existé. La confusion apparaît dans toute son évidence par la légitimation de Paul Carondelet en 1548, alors que le premier mariage du fils légitime Paul Carondelet a lieu, toujours selon Aubert de la Chenaye-Desbois, en 1549 avec Anne d'Ailly. Le trucage est évident et Paul l'illégitime, le seul vrai selon nous, n'a pu se marier convenablement que l'année suivant sa légitimation. Si le fils légitime a été inventé, il lui fallait une mère légitime, quoique très effacée : Digna des Baux meurt au bout de seulement deux ans de mariage mais on ne sait rien, ni d'elle, ni de sa famille ; le mariage a lieu en 1501, alors que Ferry est en Italie l'année suivante pour poursuivre ses études<sup>186</sup>.

On comprend l'intérêt que les Carondelet ont eu à falsifier leur généalogie : si le nom s'était perpétué depuis le chancelier par son premier fils Claude, l'absence d'héritier mâle, par la mort de Guillaume Carondelet (1588-1620), aurait fait s'éteindre leur maison. Les Carondelet ont donc été dans l'obligation de remonter à Ferry et à son peu glorieux fils illégitime. Ils ont été jusqu'à placer à côté du tombeau de la cathédrale Saint-Jean une inscription rappelant que leur nom se perpétuait grâce à l'archidiacre<sup>187</sup>. Aubert de la Chenaye-Desbois s'est donc appuyé sur des généalogies largement modifiées par les héritiers<sup>188</sup>. Les *Mémoires généalogiques pour servir à l'histoire des Pays-Bas* fournissent même des précisions supplémentaires sur Ferry

---

<sup>182</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092.

<sup>183</sup> ADN, B 1759 (très curieusement, le texte ne porte que la date générale du « mois d'avril » : « *inde maent van april* ») ; 8 B 1 n° 30092, quittance du 24 avril 1548 n. s.

<sup>184</sup> Clerc 1868, p. 27 et Suchet 1902, p. 124-128 ont déjà des doutes sur le mariage et les enfants.

<sup>185</sup> AGR, Grand Conseil, 830, p. 799 et suiv. De nombreux autres documents (notamment le AMD, FA 1355) montrent par ailleurs que Jean Carondelet a hérité de son frère de nombreux titres de rentes qui auraient normalement dû revenir à Paul s'il avait été légitime en 1528.

<sup>186</sup> Cette famille ne figure d'ailleurs pas dans Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*.

<sup>187</sup> Saint-Genois de Grand-Breucq 1780\*, p. 333-334. L'inscription, rapportée dans le ADN, E 63, « Relevé authentique des inscriptions qui se lisent au Mausolée en marbre de MESSIRE Ferry de Carondelet », manuscrit, 21 mars 1785 ; Labbey-de-Billy 1814\*, t. 2, p. 229 ; Suchet 1902, p. 128, note 1, dit notamment ceci de Ferry : « *Archidiacono majori electo, post obitum nob. D. Dignae de Baux de Gleures, uxoris suae, ex qua filium unicum suscepit D. Paulum de Carondelet* ». Dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle en effet les héritiers devaient s'inquiéter de leur ascendance, puisque les titres de Ferry Carondelet sont demandés au chapitre de Besançon en 1618 et en 1623 (ADD, G 201, fol. 613v et G 202, fol. 254r).

<sup>188</sup> Pierre-Gilles Girault a pu montrer récemment et à un autre propos que, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette pratique coutumière de la noblesse avait bien cours chez les Carondelet (Girault 2017).

Carondelet et sur le fils qu'il a eu avec Digna des Baux<sup>189</sup>. De grandes quantités de copies du XVIII<sup>e</sup> siècle réalisées d'après de prétendus documents du XVI<sup>e</sup> nous paraissent de la même manière être toutes des faux<sup>190</sup>.

Finalement, on pourrait émettre sérieusement l'hypothèse que Ferry ait été destiné dès sa jeunesse à la carrière ecclésiastique. Après avoir étudié le droit à Dole et à Bologne, il retourne dans le Brabant et en Franche-Comté pour mener une double carrière juridique et ecclésiastique. La difficulté est qu'il semble bien n'avoir jamais été prêtre, comme le rappelle la lettre de légitimation de Paul Carondelet (1548), qui le dit « fils naturel de messire Carondelet, alors archidiacre de Besançon, n'étant ni prêtre ni dans les ordres ecclésiastiques »<sup>191</sup>.

Vers 1502 ou 1503, Ferry Carondelet a dû achever ses études. Il rentre d'Italie et, le 19 décembre 1504, devient chanoine et grand archidiacre du chapitre métropolitain de Besançon à la demande du doyen Jean, son frère, et parce que le chapitre « en butte aux tracasseries de la commune, avait besoin de protecteurs »<sup>192</sup>. Il détient aussi à Besançon la prébende canoniale de Villeneuve depuis le 28 mai 1517 au moins, qu'il échange contre celle de Saint-Jean-Baptiste de Besançon le 15 décembre 1523<sup>193</sup>.

Rien n'indique toutefois que Ferry Carondelet s'est installé à Besançon et on ignore ce qu'il devient entre 1503 et 1508. Une lettre que Jérôme de Busleyden lui envoie de Rome vers 1505-1506 a fait supposer à Henry De Vocht que l'archidiacre était déjà en poste dans la ville pontificale, ce qui n'est pas certain du tout<sup>194</sup>.

Le 27 juillet 1508, à la suite de son père et de ses deux grands frères, il entre au Grand Conseil de Malines en qualité de cinquième conseiller ecclésiastique. En cela, il occupe la place laissée vacante par le départ de son frère Jean pour le Conseil privé<sup>195</sup>. Il devient ensuite troisième conseiller ecclésiastique en 1515<sup>196</sup>. Il fréquente les cercles humanistes de Malines, dont Jérôme de Busleyden, avec qui il semble très lié<sup>197</sup>.

---

<sup>189</sup> Saint-Genois de Grand-Breucq 1780\*, chapitre « Titres des maisons de Noyelles, Montegnay et Carondelet », p. 287-323. D'autres documents suivent jusqu'à la p. 396.

<sup>190</sup> ADN, E 62 et E 63.

<sup>191</sup> ADN, B 1759, fol. 103v (traduction dans Suchet 1902, p. 128, note 1). Cf. annexe 4, n° 27.

<sup>192</sup> ADD, G 190, fol. 92v (19 décembre 1504) ; G 250, p. 1. Citation extraite de Castan 1874, p. 137.

<sup>193</sup> ADD, G 191, fol. 155v ; G 192, fol. 255r-v ; G 231, p. 37.

<sup>194</sup> De Vocht 1950, p. 328-332.

<sup>195</sup> Gollut 1592, p. 949, note bien qu'il succède à son frère Jean dans cette charge ; Ordonnances 1893\*, p. 79 ; Kerckhoffs-De Heij 1980, t. 2, p. 37, t. 1, p. 38 .

<sup>196</sup> Kerckhoffs-De Heij 1980, t. 1, p. 38-39. Il succède à Jérôme de Busleyden et Jean Gonnet à cette place.

<sup>197</sup> Ce dernier lui dédie d'ailleurs un court poème peut-être pour célébrer l'entrée de l'archidiacre au Grand Conseil (De Vocht 1950, p. 255).

## LE VOYAGE ITALIEN (1510-1513)

Les auteurs ayant écrit sur Ferry Carondelet ne manquent jamais de parler de la grande mission de sa vie, celle de « solliciteur » et « orateur » de Maximilien d'Autriche auprès du Saint-Siège. De 1510 à 1513, Ferry reste sur la Péninsule, suivant le pape dans ses déplacements et changeant aussi de villes au gré des demandes de l'empereur (fig. 3).

Si Ferry est officiellement l'envoyé de l'empereur Maximilien et de l'archiduc Charles, nul doute que l'initiative de l'envoyer auprès du pape revient à la gouvernante des Pays-Bas, Marguerite d'Autriche<sup>198</sup>. Carondelet est un juriste, spécialiste de questions religieuses depuis peu au Grand Conseil de Malines, il est bien sûr latiniste et homme d'Église depuis 1504<sup>199</sup>. Le fait qu'il a étudié dans une université italienne a sans doute été un argument décisif : nombre d'ambassadeurs de pays du Nord ont suivi leur cursus en Italie<sup>200</sup>. En outre, il est probablement soutenu par ses frères Claude et Jean, le premier étant bailli d'Amont et le second siégeant au Conseil privé de l'archiduchesse.

Le 12 mai 1510, par lettres patentes datées de Malines, Carondelet devient « procureur et solliciteur » de l'empereur et de l'archiduc Charles<sup>201</sup>. Il touche pour cela 600 livres par an, jusqu'en 1513. Comme ses lettres le rapportent, les versements, qui doivent échoir tous les six mois, ne sont pas portés régulièrement à son crédit. Il reçoit tout de même la première moitié de son traitement de l'année 1510-1511 le jour de son serment, le 25 mai 1510.

Marguerite d'Autriche envoie Ferry Carondelet auprès de Jules II pour diverses missions. Si les lettres qu'il a envoyées à la gouvernante sont bien connues, ce n'est pas le cas de deux lettres de mission conservées aux Archives départementales du Nord, jusqu'à présent inédites.

La première est un document rédigé de la main même de Marguerite d'Autriche. Il s'agit du brouillon, non daté et non signé, du document définitif. Il institue l'archidiacre comme « *conseiller procureur et solliciteur de nos affaires de pardeça en court de Romme* »<sup>202</sup>. La formule reste assez vague et le reste du document ne fait état que du serment que Ferry devra prononcer entre les mains de la gouvernante. On peut supposer que l'archiduchesse ne circonscrit pas trop soigneusement le champ d'action de Carondelet pour pouvoir l'employer au besoin à différentes missions<sup>203</sup>.

---

<sup>198</sup> La lettre patente de Jacques Hanneock, qui remplace Carondelet dans cette mission en 1513, est soussignée de Maximilien et de l'archiduc Charles, qui l'envoient auprès du pape « par la délibération de nostre très chière et très amée fille de nous Empereur, dame et tante, de nous Charles » (cité dans La Brière 1895\*, p. 132).

<sup>199</sup> Une des conditions favorables pour être envoyé en ambassade à Rome (Bardati 2015b, p. 175).

<sup>200</sup> Fletcher 2015, p. 87.

<sup>201</sup> On trouve trace de ces lettres patentes dans les archives de la Cour des comptes de Lille : ADN, B 2217, fol. 93 (non consulté, cité par Castan 1874, p. 138, note 1).

<sup>202</sup> ADN, B 19016, n° 39486 (annexe 4, n° 29).

<sup>203</sup> C'est pourquoi les hardiesses de Ferry sortant du cadre de ses missions, soulignées par De la Brière, n'en sont pas vraiment (La Brière 1895\*, p. 100).

La seconde lettre est à l'inverse plus précise sur les missions réelles du « solliciteur ». Il s'agit également d'un brouillon relativement soigné de l'archiduchesse<sup>204</sup>. Le sujet principal en est l'abbaye commendataire de Saint-Claude (FR-39), à la tête de laquelle la gouvernante des Pays-Bas souhaite placer un homme de confiance, avant que le roi de France ne le fasse et y place un homme « *que luy soit agreable* ». L'abbaye est située en Franche-Comté, terre d'Empire, dont Marguerite est officiellement comtesse depuis 1509. Toutefois, l'abbaye n'est pas dans le diocèse de Besançon, métropole de la Comté, mais dans celui de Lyon, situé en France. Par ailleurs, jusqu'au traité de Senlis de 1493, le monastère sanclaudien peut se féliciter des largesses du roi Louis XI, qui y réalise plusieurs pèlerinages jalonnés de dons royaux<sup>205</sup>. Peut-être l'archiduchesse craint-elle un manque de fidélité de la part d'un monastère choyé par ses ennemis. Elle propose d'offrir le siège abbatial à l'évêque de Maurienne Louis de Gorrevod (1473 ?-1536 ?), frère du gouverneur de Bresse Laurent de Gorrevod, qui jouit de l'entière confiance de Marguerite d'Autriche. Elle souhaite aussi offrir à Louis l'abbaye de Suse (IT), que tient Pierre de la Baume (1477-1544), et dépouiller encore ce dernier d'un bénéfice bressan au profit de Pierre Marnix, le frère de son secrétaire Jean<sup>206</sup>. Ferry ne devra pas manquer de rappeler au Saint Père tout ce que l'archiduchesse et l'Église des Pays-Bas lui ont montré de fidélité, notamment au moment du concile schismatique de Pise, auquel nul dignitaire des pays de par-deçà n'a adhéré. À n'en pas douter, le solliciteur n'est pas envoyé auprès du pape seulement pour cette mission, mais c'est celle qui retient le plus l'attention de l'archiduchesse. De quand peut-on dater cette lettre ? Marguerite exhorte Ferry Carondelet à repousser les prétendants au siège abbatial de Saint-Claude, y compris l'évêque de Vicence, c'est-à-dire Francesco Della Rovere (de 1509 à 1514), neveu du pape. Or, dans sa lettre n° 1, Carondelet précise que le pape a offert au mois d'août la coadjutorie de Saint-Claude précisément à cet évêque. Il est possible que Marguerite d'Autriche en ait eu connaissance et cette missive daterait donc d'août ou du début de septembre 1510.

De ces deux brouillons, il appert que Carondelet est un ambassadeur auxiliaire d'un rang secondaire. Son poste s'apparente à celui d'un ambassadeur résident, avertissant la gouvernante au jour le jour des affaires en cours, négociant en son nom, traitant d'affaires particulièrement variées, mais plus particulièrement religieuses<sup>207</sup>. En tout cela, Ferry est soumis aux grands ambassadeurs venant traiter d'affaires de grande envergure. Il s'agissait en l'occurrence de Matthäus Lang von Wellenburg (1469-1540), alors évêque de Gurk (AT) et ambassadeur de Maximilien d'Autriche.

La date d'arrivée de Ferry Carondelet dans la Péninsule n'est pas connue. Écartons d'emblée un document des Archives départementales du Nord évoquant le 25 novembre 1510 :

---

<sup>204</sup> ADN, B 1533, n° 16617. Cf. annexe 4, no 30-50 pour la retranscription des lettres.

<sup>205</sup> Bully 2006, p. 526-555.

<sup>206</sup> Pierre Marnix, grâce à l'appui de son frère Jean, obtint de l'archiduchesse d'innombrables prébendes (Bruchet 1927, p. 130-132).

<sup>207</sup> Biow 2002, p. 109-110 en particulier ; Fletcher 2015, p. 45-49.

cette date correspond peut-être seulement aux premiers paiements, car des lettres connues de Carondelet datent d'octobre<sup>208</sup>.

On pourrait raisonnablement situer l'arrivée de Ferry à Rome après la rédaction du brouillon mentionné ci-dessus (août/septembre 1510). Par ailleurs, dans la lettre n° 6 (17 avril 1511), Carondelet évoque un jubilé que la gouvernante des Pays-Bas sollicite du pape, mais il y affirme n'avoir pas voulu présenter les lettres, « *a cause quil estoient de si vielle date assavoir du mois doust* ». Ces deux éléments précis et concordant pourraient faire penser que Ferry n'a quitté les Pays-Bas au plus tôt qu'au mois d'août 1510, ce qui expliquerait aussi l'absence de lettres antérieures au 5 octobre 1510 (disparues mais signalées dans la n° 2).

D'autres éléments laissent toutefois penser qu'il se trouvait dans la Péninsule depuis plus longtemps. Dans la lettre n° 5 à Marnix, Ferry fait référence à des voyages qu'il a réalisés depuis plus d'un an, c'est-à-dire depuis au moins février 1510. De même, le chapitre cathédral de Besançon charge Ferry et d'autres personnages d'une petite mission à régler auprès du pape – un litige entre les chanoines et le doyen Jean Carondelet à propos de l'exercice de la justice – en janvier 1510<sup>209</sup>. Là encore, on doit supposer que l'archidiacre se trouvait dans la suite du pape depuis au moins le début de 1510. Enfin, dans son épître 1359 à Herman Lethmaet (1492-1555), secrétaire de Jean Carondelet, Érasme affirme qu'il a rencontré Ferry Carondelet à Rome : « *Dominum Fredericum Archidiaconum etiam Romae novi : cuius animo non ero ingratus* »<sup>210</sup>. D'après cette lettre, il paraît clair que Carondelet et Érasme se sont rencontrés à Rome à cette date. Érasme passe près de trois ans dans la Ville éternelle entre août 1506 et juin 1509, et c'est au retour de ce voyage qu'il écrit l'*Éloge de la folie*<sup>211</sup>. Faut-il supposer que Ferry Carondelet se trouve à Rome depuis la première moitié de l'année 1509 au moins ? Aucun autre document indiscutable ne permet pour l'instant d'en être certain.

Le déroulement des travaux de Ferry Carondelet auprès du pape est bien renseigné par les lettres qu'il envoie régulièrement à Marguerite d'Autriche (hormis une, la cinquième, adressée à Marnix, le secrétaire de cette dernière). Celles-ci sont au nombre de vingt-et-un et sont conservées aux Archives départementales du Nord<sup>212</sup>. Trois ont tout d'abord été publiées au XVIII<sup>e</sup> siècle par Jean Godefroy dans ses *Lettres du roi Louis XII* et les autres en 1895 par Léon de la Brière<sup>213</sup>. Seule une de ces lettres, la dernière, est curieusement restée inédite<sup>214</sup>.

---

<sup>208</sup> ADN, B 2277, fol. 305r.

<sup>209</sup> ADD, G 190, fol. 426r-428r (26 janvier 1510 n. s.). Ferry Carondelet est récompensé de ses bons offices par le chapitre à son retour (Castan 1874, p. 142).

<sup>210</sup> « J'ai même connu à Rome maître Frédéric, l'archidiacre, un homme dont je n'oublierai pas l'intérêt qu'il m'a porté » (Correspondance d'Érasme 1976\*, ep. 1359 (d'Érasme à Herman Lethmaet, de Bâle, le 17 avril 1523), p. 353). Il ne peut s'agir que de Ferry Carondelet, car il est question de son frère Jean juste avant et de Besançon juste après.

<sup>211</sup> Sur Érasme et Rome, cf. Bonn 1998, p. 407-411.

<sup>212</sup> Cf. annexe 4, n° 30-50 pour le détail des cotes et la retranscription des lettres.

<sup>213</sup> Godefroy 1712\*, vol. 2, p. 243-247 (lettre n° 9) ; vol. 3, p. 75-79 (lettre n° 12), 227-232 (lettre n° 15) ; La Brière 1895\*. Seule une lettre, celle du 19 avril 1512, est publiée par les deux auteurs, manifestement sans que La Brière s'en soit aperçu.

<sup>214</sup> ADN, B 18857, n° 30546 – lettre n° 21.

Elles sont rédigées en français et ne sont pas chiffrées. Ferry Carondelet se plaint que l'on ne lui ait pas remis le chiffre avant son départ de Malines. C'est la raison pour laquelle les lettres sont écrites en clair et qu'il ne peut faire part de certaines informations à l'archiduchesse, en cas de perte ou de vol de la missive. Les lettres, dont la rédaction incombe à un secrétaire, sont toutes signées, cachetées et datées – en style de Rome, avec le 1<sup>er</sup> janvier pour point de départ de l'année. Si on peut supposer que plusieurs lettres ont été perdues, plusieurs d'entre elles ne sont jamais arrivées à Malines : Carondelet s'en aperçoit en lisant les réponses de l'archiduchesse et explique qu'il doit réécrire des informations qu'il lui a déjà précédemment communiquées, comme cela se voit dès sa première lettre, datée d'octobre, alors qu'il se trouve depuis août ou septembre au moins dans la péninsule italienne.

Les lettres de Carondelet sont parfois augmentées de « petits présents » et d'annexes<sup>215</sup>. L'orateur impérial envoie ainsi un dessin du « monstre de Ravenne » au gouverneur de Bresse Laurent de Gorrevod, afin qu'il le montre à l'archiduchesse (lettre n° 14). Il s'agit d'un enfant que Carondelet dit être né d'une nonne et d'un moine. Cet enfant hermaphrodite ne doit jamais avoir existé, du moins sous la forme qu'on lui connaît, car il disposait d'une corne sur la tête, de deux ailes et d'une jambe unique semblable à celle d'un oiseau de proie. Il était en cela semblable à d'autres monstres nés au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Selon les auteurs contemporains, il était né la veille de la bataille de Ravenne (11 avril 1512) et avait été envoyé comme son signe annonciateur, véritable châtiment divin des péchés de l'Italie<sup>216</sup>. La présentation de ce dessin comble le goût de l'archiduchesse et de ses contemporains pour le monstrueux et l'extraordinaire<sup>217</sup>.

La correspondance de Ferry Carondelet et de Marguerite d'Autriche permet de dresser une synthèse, en quelques grands points, des activités romaines de l'orateur.

L'abondance des notes relatives à la guerre montre que Marguerite d'Autriche a envoyé Carondelet auprès du pape pour avoir un écho rapide et fiable des opérations militaires en cours sur la Péninsule. Dans la lettre n° 19, Ferry écrit d'ailleurs qu'il expédie des nouvelles de par-deçà à l'archiduchesse, « *pour ce que voz dites lettres me ordonnes vous en escrire au long* ». À ce titre, ces lettres sont importantes pour l'histoire des Guerres d'Italie. L'archiduchesse y est indirectement impliquée, puisqu'elle souhaite faire basculer son père, l'empereur Maximilien, dans le camp du pape. Ainsi, les informations fournies par l'orateur impérial lui permettent d'évaluer les risques, l'état des forces en présence, et à déterminer qui, au milieu des batailles, détient l'avantage.

Les lettres n° 12 et 13 montrent aussi que Marguerite implique Ferry Carondelet dans les tractations de la Sainte Ligue, en demandant l'aide du pape contre le duché de Gueldre. Le duc Charles d'Egmont a lutté plus de trente ans contre les Habsbourg pour faire reconnaître ses

---

<sup>215</sup> Lettre n° 17 et, comme « billet enclos » de la lettre n° 15, la liste des « seigneurs et capitaines français » morts durant la bataille de Ravenne (ADN, B 18839, n° 28809).

<sup>216</sup> Martignoni 2004.

<sup>217</sup> Veratelli 2013, p. 94-97.



droits au duché et ne pas voir ce dernier incorporé au Cercle de Bourgogne, duquel il était largement frontalier. Bien entendu, Marguerite d'Autriche ne l'entendait pas de cette oreille et sa régence des anciens Pays-Bas a été longuement occupée à mener la guerre contre Charles et à riposter à ses attaques incessantes<sup>218</sup>. D'après les renseignements fournis par l'archidiacre de Besançon, le pape semble prêt à aider l'archiduchesse dans la guerre qui l'oppose au duc de Gueldre. Carondelet lui-même suggère de solliciter du pape qu'il jette l'interdit et l'excommunication sur le duché pour forcer Charles d'Egmont à abandonner ses prétentions<sup>219</sup>. Finalement, lorsque la Sainte Ligue est conclue, Jules II s'engage à apporter son soutien à Maximilien et à Marguerite contre Charles d'Egmont<sup>220</sup>. Cette information semble suffisamment importante à Carondelet pour qu'il la fasse figurer en bonne place de sa lettre annonçant à l'archiduchesse la conclusion de la Ligue (lettre n° 19)<sup>221</sup>.

Au-delà des questions purement politiques, Marguerite veut être tenue au courant de différentes affaires, dont une brouille qui oppose le banquier siennois Agostino Chigi au pape au sujet de l'exploitation des aluns (lettre n° 19) et de questions religieuses, comme la tenue du concile du Latran, auquel Carondelet ne paraît pas avoir assisté (lettres n° 11 et 16). L'archiduchesse est particulièrement intéressée par la question des aluns, puisque le pape Jules II a fulminé en 1506 une bulle interdisant la consommation d'alun oriental dans les Pays-Bas, dans le but d'y assurer le monopole papal. En 1507 toutefois, l'interdiction avait été bravée par le marchand Girolamo Frescobaldi (marchand florentin implanté à Bruges), qui avait acheté de l'alun turc, déclanchant son excommunication par Jules II et la colère de Chigi<sup>222</sup>. Par ailleurs, le pontife avait employé Chigi pour gagner les Vénitiens, par la persuasion de l'argent, à la Ligue de Cambrai<sup>223</sup>. Soucieuse de maintenir la bonne marche du commerce drapier aux Pays-Bas, Marguerite se tient au courant de ce qui peut advenir des détenteurs du monopole des aluns, éventuellement leur déclin et donc ce qui pourrait tourner en faveur des Pays-Bas.

Comme nous l'avons noté, la première raison pour laquelle Ferry Carondelet est envoyé à Rome est la nomination à l'abbatiale de Saint-Claude d'un homme en qui Marguerite d'Autriche pouvait avoir une confiance totale. Il n'est donc pas étonnant que presque un tiers des lettres de Ferry Carondelet traitent de ce sujet, jusqu'à l'issue heureuse des négociations (lettres n° 1-6, 18). Toutefois, dès le départ, Carondelet demande au Saint Père d'octroyer le trône abbatial non à Louis de Gorrevod, ainsi que sa lettre de mission le prévoyait, mais à Pierre

---

<sup>218</sup> Rapp 2007, p. 225. Les lettres publiées dans *Le Glay 1839\** font abondamment état de la guerre avec le duc de Gueldre et des moyens d'y mettre un terme. Dans la lettre n° 7, Carondelet avertit l'archiduchesse que le duc a fait arrêter des marchands des Pays-Bas en toute illégalité et se propose de leur venir en aide.

<sup>219</sup> Le pape finit effectivement, un an plus tard, par jeter l'interdit sur la Gueldre. Lettre de Matthäus Lang à Marguerite d'Autriche, 23 novembre 1512. *Le Glay 1845\**, p. 513.

<sup>220</sup> Lang et Jules II concluent la Sainte Ligue à Rome le 19 novembre 1512 (Wiesflecker 1981, p. 111). La ligue est officiellement signée à Malines, le 5 avril 1513 (Henne 1858, t. 1, p. 333-334).

<sup>221</sup> La Brière 1894, p. 16, ajoute « à la rédaction duquel [Carondelet] semble avoir aidé l'ambassadeur impérial », sans preuve pour étayer son propos.

<sup>222</sup> Gilbert 1980, p. 80-83. Cf. aussi Rowland 2007.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 59-62.

de la Baume<sup>224</sup>. Or, il était plutôt question, au départ, de retirer à ce dernier plusieurs de ses bénéfices au profit du premier.

Louis de Gorrevod et Pierre de la Baume sont respectivement le frère et le fils de deux des plus proches conseillers de Marguerite d'Autriche, Laurent de Gorrevod et Guy de la Baume (vers 1440-1516), chevalier d'honneur de l'archiduchesse<sup>225</sup>. Elle se doit de ménager et de pourvoir en bénéfices les protégés de ses proches, pour son bénéfice propre également. On peut conjecturer que le changement d'attribution du bénéfice jurassien, entre mai et octobre 1510, intervient pour ménager les deux parties. Guy de la Baume a peut-être entendu parler de ce qui se tramait contre son fils et est intervenu pour faire basculer la nomination en sa faveur. D'autre part, cette affaire intervient au moment où Marguerite d'Autriche désire créer un nouveau diocèse à Bourg, la ville où elle fonde son monastère de Brou. Elle compte sans doute déjà nommer Louis de Gorrevod évêque de la ville<sup>226</sup>. On peut imaginer que l'archiduchesse a pu, par ce moyen, répondre aux désirs des uns sans léser les autres.

La nomination de Pierre de la Baume à Saint-Claude ne va pas sans quelques difficultés. Tout d'abord, le pape fait savoir qu'au mois d'août, il a donné en réserve l'abbaye à son neveu Francesco Della Rovere, évêque de Vicence (lettres n° 1 et 2)<sup>227</sup>. Mais rapidement, après quelques échanges de lettres entre Marguerite, Maximilien et Jules II, Carondelet fait savoir à Marguerite d'Autriche que Pierre de la Baume est nommé abbé de Saint-Claude, le 10 décembre 1510 (lettre n° 3). Le 28 février de l'année suivante, il est mentionné comme nouvel abbé dans les archives du chapitre sanclaudien<sup>228</sup>. Francesco Della Rovere ne s'en tient pas quitte pour autant et encore en 1515, il conteste à Pierre de la Baume le bénéfice jurassien. Une rente versée par ce dernier le calme enfin<sup>229</sup>.

Signe du changement d'orientation pris par l'archiduchesse dans les destinées de ses protégés, il n'est plus question dans les lettres de Ferry de l'abbaye de Saint-Claude pour Louis de Gorrevod, mais de son élévation au cardinalat. Le 16 février 1512, Marguerite d'Autriche demande à Ferry Carondelet, appuyé par les ambassadeurs d'Aragon et d'Angleterre, de solliciter cette faveur du pape, en raison des bons services que lui et son frère Laurent lui rendent depuis plusieurs années<sup>230</sup>. L'archiduchesse écrit par ailleurs à William Warham, ambassadeur d'Henri VIII, et à Alberto Pio de Carpi, ambassadeur de Maximilien, pour les prier d'offrir leur

---

<sup>224</sup> Comme Pierre Marnix, Pierre de la Baume obtient de nombreux bénéfices de l'archiduchesse (Bruchet 1927, p. 132-134).

<sup>225</sup> Bruchet 1927, p. 48-49. Laurent de Gorrevod succède à Guy de la Baume dans cette charge à la mort de ce dernier.

<sup>226</sup> Elle érige Bourg en paroisse en 1506, et le diocèse n'est finalement créé qu'en 1515 (Bruchet 1927, p. 128-129, p. 141, note 4).

<sup>227</sup> La date exacte de la mort de Pierre Morel, abbé de Saint-Claude, n'est pas connue, mais elle intervient vraisemblablement à la fin de l'année 1510, la dernière mention dans les archives de Saint-Claude datant de septembre (Bully 2006, p. 689 et 708).

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 689.

<sup>229</sup> Bruchet 1927, p. 133.

<sup>230</sup> Lettre de Marguerite d'Autriche à Ferry Carondelet (16 février 1512), reproduite dans Chagny 1913\*, p. 123-125.

appui à l'archidiacre de Besançon<sup>231</sup>. Ne comptant pas que sur l'orateur impérial, elle envoie aussi directement dans la Péninsule son chapelain Jean Le Veau auprès de Matthäus Lang<sup>232</sup>. Après avoir reçu une lettre de la gouvernante, Ferry Carondelet sollicite immédiatement la pourpre pour l'évêque de Maurienne (lettre n° 14)<sup>233</sup>.

Malgré les nombreuses suppliques adressées au Saint Père par les ambassadeurs et par Carondelet, le pape ne se résout pas et ne fait pas non plus de fausses promesses (lettres n° 17-21). Un espoir se profile en novembre 1512, lorsque l'évêque de Gurk renonce à sa nomination au cardinalat (lettre n° 20). Il appuie lui-même Carondelet, à la demande de Marguerite d'Autriche, pour faire accéder l'évêque de Maurienne au titre de cardinal, preuve supplémentaire que l'archiduchesse n'hésitait pas à recourir à toutes les forces possibles pour parvenir à ses fins<sup>234</sup>. Mais cet espoir est de courte durée, car dès janvier 1513 (lettre n° 21), le pape renonce pour le moment à créer de nouveaux cardinaux. Déjà affaibli, il meurt peu de temps après, dans la nuit du 20 au 21 février. Finalement, Gorrevod ne devient cardinal qu'en 1530<sup>235</sup>.

Il est probable que Carondelet ait transmis des demandes de l'archiduchesse au pape, dont nous n'avons pas connaissance. La lettre n° 17 fait état d'une « certaine affaire » dont Marguerite d'Autriche a chargé Ferry Carondelet par l'entremise de son aumônier, Antoine de Montecut. Nous ne savons rien de cette affaire et d'autres semblables. On peut tout de même établir certaines connections. Une lettre de Marguerite d'Autriche à son père l'avertit, en 1511, qu'elle a appris par Ferry Carondelet que l'évêque de Cambrai, Jacques de Croÿ (1436-1516), s'est choisi le cardinal d'Albret (1478-1520) comme coadjuteur<sup>236</sup>. Effectivement, dans sa lettre n° 7, Carondelet rappelle à l'archiduchesse qu'il l'a avertie de cela deux mois auparavant.

En tant que comtesse de Bourgogne, Marguerite d'Autriche souhaite participer au financement de la collégiale Notre-Dame de Dole<sup>237</sup>. Ainsi, elle cherche à obtenir un jubilé du pape par l'intermédiaire de Ferry Carondelet. Il en est question dès le début de la mission de l'orateur (lettre n° 6), qui ne peut pas encore adresser la requête au pontife, en raison de sa date trop ancienne. Elle parvient à son accomplissement presque deux ans plus tard, et c'est la dernière bonne nouvelle que Carondelet annonce à la gouvernante juste avant son retour aux Pays-Bas. C'est du moins ce que l'on peut inférer de la lettre n° 21 de janvier 1513, très fragmentaire. Carondelet y évoque le tiers des indulgences réservées à Saint-Pierre de Rome

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 126-127 (à William Warham, février 1512), 127-129 (à Jacques de Banassis, février 1512), 147-149 (à William Warham, juin 1512), 149-150 (à Alberto Pio, comte de Carpi, juin 1512), 157-159 (de Matthäus Lang à Marguerite d'Autriche, le 11 août 1512).

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 154-155 (à Ferry Carondelet, juillet 1512).

<sup>233</sup> La lettre du 16 février 1512 à Ferry Carondelet a été publiée par Chagny 1913\*, p. 123-125, avec la lettre adressée à Jules II pour lui demander l'élévation au cardinalat de Louis.

<sup>234</sup> Godefroy 1712\*, t. 4, p. 16.

<sup>235</sup> Après le départ de Ferry, Marguerite envoie Mamert de Costis qui s'y trouve en 1519, toujours pour défendre Louis de Gorrevod au cardinalat (Bruchet 1927, p. 112).

<sup>236</sup> Le Glay 1839\*, vol. 1, p. 507-508 : lettre non datée, 1511.

<sup>237</sup> Elle accorde plus tard, en 1520, une somme équivalente à un an de financement du chantier (Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 52).

que Jules II a autorisé d'employer à la fabrique d'une autre église. Nul doute qu'il s'agisse de Notre-Dame de Dole, car c'est déjà à cette condition que, dès avril 1511 (lettre n° 6), le pape pensait accorder une indulgence à l'église principale de la capitale du comté de Bourgogne. Enfin, une lettre de Mercurin de Gattinara à l'archiduchesse confirme que l'archidiacre a obtenu du pontife les indulgences pour Notre-Dame<sup>238</sup>. Ces deux mentions d'indulgences sont indéniablement les mêmes que celle contenue dans la bulle par laquelle Jules II accorde des indulgences et un jubilé de quinze années à consacrer à Notre-Dame<sup>239</sup>.

Ferry Carondelet n'est pas l'envoyé de l'empereur que de nom. Ses lettres font état d'une correspondance avec Maximilien et ce dernier mande l'archidiacre auprès de lui ou de ses ambassadeurs dans au moins deux occasions.

Dans sa lettre n° 6 (17 avril 1511), Ferry rapporte à l'archiduchesse qu'il s'est rendu à Mantoue auprès de l'évêque de Gurk, sur ordre de l'empereur. Ce dernier veut conclure un accord de paix avec les Vénitiens, s'assurer de ses possessions conquises et, dans la mesure du possible, que ces derniers lui restituent ce qu'ils lui avaient pris<sup>240</sup>.

Dans sa lettre n° 11 (16 juillet 1511), Carondelet annonce à la gouvernante des Pays-Bas que l'empereur Maximilien lui a ordonné de se rendre auprès de lui, sans précision du lieu. Il dit partir dès le lendemain pour le rejoindre. Dans la lettre n° 12 (10 octobre 1511), il annonce à Marguerite d'Autriche qu'il est retourné à Rome « *en delaisant [ses] propres affaires que [a] au pays a cause du trespas de feu [sa] mere* ». Entre le 17 juillet et le début d'octobre 1511, c'est-à-dire pendant une durée d'un peu plus de deux mois, l'orateur impérial a quitté la Ville éternelle et a dû suivre l'empereur dans ses déplacements dans le Tyrol, à Bressanone et à Linz entre autres<sup>241</sup>. Au début d'août, l'empereur se rend à Trente, ville qu'il avait prise à Venise en 1509<sup>242</sup>. Par ailleurs, on sait par des lettres envoyées par Maximilien qu'il songe précisément à cette époque à se faire élire pape, ou du moins, dans un premier temps, coadjuteur du pape Jules II dans le but de lui succéder<sup>243</sup>. Il a pu vouloir employer non seulement l'évêque de Gurk, mais aussi Ferry Carondelet – renvoyé à Rome autour d'octobre 1511 pour le servir dans « *aulcuns ces afferes* » (lettre n° 12) – pour convaincre Jules II d'unir dans sa personne les pouvoirs temporels et spirituels de chef de la chrétienté. Le rôle de Ferry comme orateur impérial auprès du pape serait un argument dans ce sens, même si en l'état de la recherche, il est difficile de préciser davantage cette piste.

---

<sup>238</sup> Godefroy 1712\*, t. 4, p. 86 (de Dole, le 15 mars 1513 n. s.).

<sup>239</sup> AMD, FA 1281. Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 43, ont donc vu juste lorsqu'ils supposaient que Ferry Carondelet avait pu contribuer à obtenir du pape cette indulgence.

<sup>240</sup> Simonde de Sismondi 1840, p. 30-31.

<sup>241</sup> Le Glay 1839\*, t. 1, p. 412-434.

<sup>242</sup> Le Glay 1845\*, t. 1, p. 426-427.

<sup>243</sup> Wiesflecker 1981, p. 94-96. À Paul de Lichtenstein, le 16 septembre 1511 (lettre publiée dans Boehm 1873, p. 10-11) et à sa fille Marguerite d'Autriche, le 18 septembre 1511 (lettre publiée dans Le Glay 1839\*, p. 37-39 – la lettre est bien de 1511 et non de 1512, comme le relève Boehm 1873, p. 15). Dans cette dernière lettre, Maximilien se fend de cette signature devenue célèbre : « *vostre bon pere, MAXIMILIANUS, futur pape* ».

Carondelet a-t-il profité de ce voyage pour se rendre également à Malines et s'occuper de la succession de sa mère Marguerite de Chassey, décédée le 25 mai 1511<sup>244</sup> ? Il ne semble pas que ce soit le cas. En effet, les archives du Grand Conseil font état d'une condamnation volontaire (sans date) consécutive au trépas de Marguerite de Chassey, dans laquelle les héritiers se sont mis d'accord sur un partage de ses biens<sup>245</sup>. Or, Ferry est absent et c'est son frère Jean qui le représente. Tout au plus peut-on voir un peu d'amertume dans la remarque qu'il fait à Marguerite de devoir délaissier ses affaires.

Les lettres de Ferry Carondelet nous offrent des renseignements épars sur sa vie romaine, complétés par des archives et des lettres conservées ailleurs. Elles ne permettent pas en revanche de préciser le lieu où il réside dans la Ville éternelle. Il signe, le 15 octobre 1511, les registres de Santa Maria dell'Anima, la confrérie des Allemands à Rome sise dans le quartier Ponte, à proximité de la place Navone<sup>246</sup>. Nous ne pouvons que supposer des contacts avec les hommes de sa « nation » : compatriotes des anciens Pays-Bas, Allemands, Autrichiens.

Quoi qu'il en soit, Carondelet semble avoir vécu à Rome dans un relatif confort<sup>247</sup>. Il mentionne dans certaines de ses lettres les six chevaux qu'il doit entretenir, mais de son personnel, il n'évoque que son chapelain (lettre n° 5). L'entretien de sa maisonnée justifie les incessants rappels à l'archiduchesse pour l'envoi d'argent. On devine entre les lignes que le maintien de son train de vie, loin d'être un luxe volontaire, est une nécessité encombrante pour l'archidiacre car il sied à la dignité de son statut d'orateur et participe pleinement à donner à sa mission l'allure officielle qu'elle requiert<sup>248</sup>. L'apparence et la pompe de la maison sont donc des critères décisifs de la réussite de la mission. L'argent permet en outre d'offrir de petits présents, le don et le contre-don étant alors non des pots-de-vin, mais de véritables usages de cour<sup>249</sup>. La description détaillée des cadeaux offerts par le pape à l'ambassadeur de Maximilien montre la fascination que pouvaient exercer de tels échanges de politesse sur les esprits du temps (lettre n° 6).

On sait peu de choses des relations romaines de Ferry, hormis ses rencontres avec les autres ambassadeurs – entre autres Christopher Bainbridge (1464-1514), ambassadeur d'Angleterre et Alberto Pio de Carpi (1475-1531), ambassadeur de Maximilien – et, comme on le verra ci-dessous, avec plusieurs prélats<sup>250</sup>. Carondelet a sans doute aussi rencontré Raffaele Riario (1461-1521) et Agostino Chigi, dont il est question dans les lettres. Le choix de Sebastiano del Piombo comme portraitiste laisse penser qu'il a dû bel et bien rencontrer Chigi,

---

<sup>244</sup> Précis généalogie 1784\*, p. 28 ; épitaphe du tombeau de Jean Carondelet et Marguerite de Chassey à Dole ; Frémin du Sartel 1991, p. 35 note le 30 mai 1511.

<sup>245</sup> AGR, Grand Conseil, 812, fol. 205r-v (7 janvier 1513 n. s.).

<sup>246</sup> Liber confraternitatis 1875\*, p. 41.

<sup>247</sup> Fletcher 2015, p. 94-97 sur le train de vie des ambassadeurs à Rome.

<sup>248</sup> Dans sa lettre à Marnix (n° 5), Ferry Carondelet écrit clairement qu'il pourrait vivre très commodément à beaucoup moins de frais.

<sup>249</sup> Eichberger 2005b.

<sup>250</sup> Alberto Pio de Carpi a rencontré Ferry à Rome (lettre de celui-ci à Marguerite d'Autriche, de Rome, le 3 septembre 1512, publiée dans Chagny 1913\*, p. 164-166).

une hypothèse déjà avancée par certains chercheurs et que nous examinons dans notre essai<sup>251</sup>. En effet, Ferry Carondelet rapporte explicitement à Marguerite d'Autriche qu'il a visité la villa Farnésine, « *qui est la plus belle et riche chose pour autant quelle contient [qu'il vit] jamais* » (lettre n° 19). Si ce n'est pas une preuve qu'il eut des relations intimes et amicales avec le propriétaire de la villa, c'est au moins une marque de son admiration de l'art de la Renaissance italienne.

Une légende tenace court à propos de Ferry Carondelet, qui aurait été fait gouverneur de Viterbe au moment de son séjour italien. Elle est rapportée dès le XIX<sup>e</sup> siècle dans la bibliographie le concernant et encore dans des publications récentes<sup>252</sup>. Une mention détaillée se trouve dans les *Mémoires généalogiques* de Saint-Genois de Grand-Breucq, qui écrit que Ferry Carondelet « fut archidiacre de Besançon, abbé de Montbenoy, gouverneur de Viterbe, à la journée de Ravennes, jusqu'à la mort du Cardinal de Guise », et un peu plus loin : « [Ferry Carondelet] s'en fut es Pays d'Italie en l'an XV C. onze devers le Pape Jule II come Embassader [sic] dud. Sr. Empereur pour affaires & desseins qu'estoient gros & importans, & jcelluy estoit commandat [sic] en le [sic] Ville de Viterbe lors de la journée de Ravennes, où fust le légat Jehan de Medicis prins prisonnier »<sup>253</sup>. Ce texte provient de ce qui est censé constituer les mémoires autobiographiques de Paul Carondelet, dans lesquels ce dernier est présenté comme le fils légitime de Digna des Baux. L'ensemble des documents issus de ces *Mémoires généalogiques* touchant à Paul sont à mettre en cause, car même si l'on peut imaginer que ces textes sont vraiment de la main de l'intéressé, ce qui est loin d'être sûr, il s'agit, dès le départ, d'un faux document destiné à promouvoir la lignée familiale légitime. Ferry Carondelet se trouvait à Rome au moment de la bataille de Ravenne (11 avril 1512) et la fameuse relation qu'il en fait à Marguerite d'Autriche doit tout à ses informateurs. Il n'a donc pas pu devenir gouverneur de Viterbe, n'ayant pour cela ni expérience, ni légitimité.

Cet épisode censé enjoliver l'histoire familiale devait être, comme l'histoire du mariage avec Digna des Baux, une tradition familiale bien établie et connue, au moins depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque Saint-Genois de Grand-Breucq la consigna. Au XIX<sup>e</sup> siècle, voulant s'assurer de la véracité de cette histoire, Auguste Castan écrit aux Archives municipales de Viterbe. Le secrétaire de la municipalité, Giuseppe Oddi, lui répond que nulle part il n'était question de Ferry Carondelet dans l'histoire de la ville<sup>254</sup>.

Auprès du pape, Ferry Carondelet essaye d'obtenir des bénéfices ecclésiastiques. Le plus important est le siège abbatial de Montbenoît, qu'il tente en vain de recevoir dès 1511 (lettre n° 11). Ce point est évoqué ci-dessous.

---

<sup>251</sup> Cf. chapitre 5.

<sup>252</sup> Clerc 1868, p. 28 ; Jacquemart 2007, p. 18. Castan 1874, p. 140, note 2 et Suchet 1902, p. 136, à l'inverse, affirment déjà que l'opinion est généralement abandonnée.

<sup>253</sup> Saint-Genois de Grand-Breucq 1780\*, p. 260 et 346. Ces informations sont reprises plus ou moins textuellement par Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*, col. 730. Cf. également Chevalier 1769\*, p. 307.

<sup>254</sup> Castan 1874, p. 140, note 2.

N'ayant pas obtenu l'abbaye de Montbenoît, Carondelet a dû se démener pour décrocher un autre bénéfice. Or, Sainte-Walburg de Furnes venait de perdre son prévôt, François de Melun († 1522), devenu en 1510 évêque d'Arras. Le siège était donc vacant depuis un an<sup>255</sup>. Une trace des efforts de Ferry pour obtenir ce siège se trouve dans l'ultime lettre conservée qu'il envoie à Marguerite d'Autriche (lettre n° 21), malheureusement très fragmentaire : « [...] *moy que pour lhonneur de vous ma confere [...] sien familier evesque de pardeca, la prevoste [...] levesque darras a cause de sadite evesche de tier[...]* ». Or, nous savons que Carondelet devient prévôt de Sainte-Walburge de Furnes, le 16 novembre 1513 et qu'il conserve ce titre jusqu'à sa mort<sup>256</sup>. Il est fort probable qu'il l'obtient du pape Jules II en janvier 1513 et qu'il ne prend finalement possession de sa prévôté que quelques mois après son retour aux Pays-Bas.

Dans cette lettre, il est question de l'évêque d'Arras, à coup sûr le cardinal Philippe de Luxembourg (1445-1519), qui occupe le siège épiscopal de la cité artésienne de 1512 à 1515. Il a été créé cardinal par Jules II et a entretenu de bonnes relations avec lui, malgré l'épisode houleux du concile de Pise, puisque les cardinaux schismatiques ont placé abusivement son nom parmi la liste des instigateurs du concile qui souhaitaient démettre le pape. Il a été plusieurs fois légat de France auprès du Saint-Siège et Ferry Carondelet a pu le rencontrer facilement au cours de son séjour bolonais et romain. Or, Furnes est une ville qui, quoique située dans le comté de Flandre, relevait du diocèse d'Arras. Il semble que l'archidiacre bisontin a réussi à obtenir la promesse d'un bénéfice de la part du cardinal de Luxembourg et qu'il a demandé au pape, dans la foulée, la bulle d'investiture.

Il est manifeste que Ferry Carondelet a forcé sa propre investiture en passant par l'évêque d'Arras, sans demander, comme il l'aurait dû, les lettres de recommandation des seigneurs détenant la collation des bénéfices, c'est-à-dire Marguerite ou Maximilien d'Autriche<sup>257</sup>. On peut le comprendre, s'il est vrai que l'abbatiate de Montbenoît lui a échappé à cause des retards causés par Marguerite d'Autriche, malgré ses nombreuses suppliques et relances. Ce manquement aux règles transparaît dans le brouillon d'une ordonnance conservé aux Archives départementales du Nord<sup>258</sup>. Il est intitulé au nom de Maximilien, mais l'écriture hâtive est presque certainement celle de la gouvernante des Pays-Bas. Elle fait état des bulles octroyées par le pape sans son consentement, de quoi elle se montre mécontente. Elle accorde tout de même, « *seulement de grace speciale* », la prévôté à l'intéressé. On peut imaginer que Ferry a dû se justifier auprès d'elle et chercher à obtenir son pardon pour l'obtention de cette investiture, ce qui explique le long laps de temps dont il a eu besoin pour prendre possession de la prévôté, entre janvier et novembre 1513.

La recherche de nouveaux bénéfices a dû occuper Carondelet une partie importante de son temps à Rome, que ce soit pour lui ou pour son frère Jean, il demande à Marguerite

---

<sup>255</sup> Acker 2011, p. 10.

<sup>256</sup> Handelingen 1863, p. 106.

<sup>257</sup> Carondelet a dû passer outre le rôle, c'est-à-dire le registre des noms des personnes qui seront nommées aux premières prébendes vacantes (Van Peteghem 1998, p. 231-238).

<sup>258</sup> ADN, B 19045, n° 40696 (annexe 4, n° 53).

d’Autriche une lettre de recommandation pour lui et pour son frère adressée au cardinal-évêque de Nantes, Robert Guibé<sup>259</sup>.

On ignore si la mission de Ferry Carondelet à Rome aurait pu ou dû se prolonger au-delà de 1513. Ce qui paraît sûr, c’est que l’orateur impérial ne se plaît pas dans la Ville éternelle. Il s’en plaint à plusieurs reprises, trouvant que la marche des affaires est « *fort estrange et de grant confusion* » (lettre n° 13) et que « *les choses de pardeca sont si diverses et estranges que dieu pour noz pechiez comme [il croit] permet* » (lettre n° 9). Il craint aussi les « *dangers que journelement courent* » (lettre n° 4) et les représailles de ses adversaires, notamment celles de Francesco Della Rovere, évêque de Vicence, qui pourrait le faire « *mestre en la male grace dudit empereur* » (lettre n° 2), après qu’on lui a retiré l’abbaye de Saint-Claude. Il prend enfin prétexte, dès mai 1511, des voyages incessants de la cour et des désaccords entre l’empereur et le pape pour demander son rappel à Malines, prétendant qu’il ne peut plus être d’aucune utilité à sa maîtresse dans la Péninsule (lettres n° 7 et 9).

Les lettres qu’il envoie à Marguerite d’Autriche font aussi état de sa difficulté à vivre à Rome avec une pension insuffisante et versée de manière très irrégulière<sup>260</sup>. Parvenant enfin à toucher ses arriérés, il demande immédiatement à ce qu’on lui verse son dû, ou qu’on le rappelle au pays (lettres n° 5 et 6). Par exemple, au 26 juin 1512, Marguerite d’Autriche doit 900 livres à Ferry Carondelet, soit un terme et demi de traitement (lettre n° 17). Carondelet se justifie pathétiquement auprès de Marnix en affirmant que, sans argent, il « *[serait] contrainct retourner a [son] deshonneur et dommaige au pays* » (lettre n° 5). Ces supplications sont remplacées ensuite par une demande de rappel pur et simple à Malines (lettre n° 7, 9 et 14), décision qu’il aurait prise de lui-même, n’ayant été la crainte de déplaire à la princesse (lettres n° 15 et 17). Enfin, il demande directement à l’empereur d’être rappelé aux Pays-Bas, ce qu’il obtient après plusieurs tentatives, au mois d’août 1512 (lettre n° 21)<sup>261</sup>.

Un document comptable des Archives départementales du Nord de 1518 nous renseigne partiellement sur son retour de mission et sur l’impossibilité devant laquelle il se trouve de se faire payer l’ensemble de ce qui lui est dû<sup>262</sup>. Ferry aurait achevé sa tâche à Rome le 24 février 1513. Il quitte la Ville éternelle car il a une mission auprès de l’empereur, et il profite sans doute de la mort du pape pour partir aussitôt. Le 31 mai 1513, sur ses conseils (lettre n° 21), Jacques Hannock lui succède<sup>263</sup>. Mais Ferry n’a pas encore quitté la Péninsule que Matthäus Lang lui propose, de la part de Maximilien et de Marguerite, une nouvelle mission en Espagne (lettre n° 21). Sans le dire explicitement, il n’est pas spontanément enthousiasmé par un

---

<sup>259</sup> ADN, B 19045, n° 40699, s. d.

<sup>260</sup> Marguerite est elle-même à cours d’argent à cause de son père (Bruchet 1927, p. 64).

<sup>261</sup> Dans la lettre n° 10, Carondelet se plaignait de n’obtenir aucune réponse de l’archiduchesse à ce propos. La lettre n° 21 montre qu’elle lui avait demandé de s’adresser directement à l’empereur pour cela.

<sup>262</sup> ADN, B 2277, fol. 304v-305r (annexe 4, n° 28).

<sup>263</sup> Lettre patente de nomination de Jaques Hannock comme procureur en cour de Rome dans La Brière 1895\*, p. 132-134.



nouveau voyage, car, dans la même lettre, il écrit vouloir « *randre le demourant de [sa] vie a Dieu* ».

Au vu de sa correspondance, il semble que Ferry Carondelet a accompli ses missions avec un certain succès, hormis la promotion de Louis de Gorrevod au cardinalat. À l'en croire, il s'est dévoué avec zèle, priant le Saint Père aussi souvent qu'il le pouvait d'accéder aux vœux de l'archiduchesse. Il fait tout son possible pour plaire à la gouvernante des Pays-Bas et accomplir au mieux les tâches qui lui sont confiées. Ainsi, Carondelet n'hésite pas à donner des conseils lorsqu'il le juge nécessaire. Le fait qu'il ait été proposé pour une nouvelle tâche en Espagne prouve que, dans la mesure des missions qu'il avait à accomplir, tant l'empereur que sa fille étaient satisfaits de lui. Mais comme on va le voir, Ferry ne s'est plus cantonné par la suite qu'à des besognes mineures, ayant décidé de se retirer à l'arrière-plan de la vie politique de son temps.

### **RETOUR AUX PAYS-BAS (1513-VERS 1523)**

Sitôt quittée la cour romaine, Ferry Carondelet se rend auprès de l'empereur pour une nouvelle mission, du 24 février au 24 mai 1513, soit une période de trois mois<sup>264</sup>. Peut-être cette mission se déroule-t-elle à Malines, puisque l'empereur, avec l'aide efficace de sa fille Marguerite a conclu une « nouvelle Sainte-Ligue » dite de Malines avec le roi d'Angleterre et le pape Léon X contre le roi de France et les Vénitiens (5 avril 1513)<sup>265</sup>. Il ne dut pas encore se fixer à Malines entre avril et juillet 1513, puisque le 13 juillet 1513, il se fait représenter par un certain Jehan Dubois à la vente de la maison malinoise de son père<sup>266</sup>.

À nouveau, l'archidiacre se place au service de l'empereur du 30 juillet au 24 septembre 1513<sup>267</sup>. Il est bien rémunéré pour cette mission, puisqu'il touche 72 sols par jour, soit bien plus que les 16 sols quotidiens du Grand Conseil<sup>268</sup>. Il l'accompagne dans ses négociations avec la France et l'Angleterre au sujet, cette fois-ci, de la conquête des places de Théroanne et de Tournai<sup>269</sup>. Sa connaissance des enjeux politiques entre les puissances, les relations qu'il a eues avec l'ambassadeur d'Angleterre à Rome en font sans doute un conseiller de choix. Il se trouve à Aire (FR-62) au mois d'août 1513, en compagnie de Laurent de Gorrevod et de Jacques de Bannissis, tous trois commis par l'empereur pour être ses représentants dans le règlement du différend qui existait entre les rois d'Espagne et d'Angleterre<sup>270</sup>. Les négociations cependant prennent un tour défavorable et c'est seulement lorsque Marguerite d'Autriche envoie Jean de Bergues qu'elles aboutissent. Le roi d'Angleterre envoie même une lettre à l'archiduchesse

---

<sup>264</sup> ADN, B 2277, fol. 304v-305r (annexe 4, n° 28).

<sup>265</sup> Wiesflecker 1981, p. 118-119.

<sup>266</sup> Bayonne 1876, p. 376.

<sup>267</sup> ADN, B 2277, fol. 304v-305r (annexe 4, n° 28).

<sup>268</sup> D'après *ibidem*, Ferry Carondelet ne sort pas enrichi de ces différentes missions, puisque le Trésor ne lui verse que 1200 livres au lieu des 1701 livres qui lui auraient été dues, d'après ses calculs.

<sup>269</sup> Wiesflecker 1981, p. 124-130.

<sup>270</sup> Le Glay 1845\*, p. 544-546 ; Chagny 1913\*, p. xvii, 240-244.

pour la remercier de son intervention<sup>271</sup>. Lors du siège de Tournai par les Anglais en 1513, Ferry est aussi sur place : il est chargé par Maximilien de lui faire savoir si la ville désire rester française ou impériale (10 septembre 1513). Il obtient une réponse, négative pour l'empereur, le 16 septembre 1513<sup>272</sup>.

À partir d'octobre 1513, Ferry Carondelet paraît être délivré de toute mission de représentation et de diplomatie. Pendant au moins sept ans, il paraît mener une vie de travail et de routine à Malines. Aucune activité particulière n'est renseignée pour cette période et, pour ce qui est documenté, son mécénat n'évolue pas non plus. L'une des seules missions qui lui sont encore confiées – si ce fut bien à lui – est de se rendre auprès des ambassadeurs anglais pour les convaincre de rendre Tournai et le Tournais à la France, en 1518<sup>273</sup>.

Il continue d'accumuler certaines charges ecclésiastiques, probablement encore grâce à son grand frère Jean. Il lui succède ainsi comme chanoine d'Anderlecht en 1515<sup>274</sup>. Il possède aussi jusqu'à sa mort une prébende à Saint-Piat de Seclin (FR-59), prévôté que détient aussi son frère l'archevêque de Palerme<sup>275</sup>.

En 1514, Ferry passe 331 jours de travail au Grand Conseil de Malines<sup>276</sup>. Autant dire qu'il se consacre entièrement à sa tâche de conseiller. Les comptes des années 1515-1516 n'existent plus, mais on peut penser qu'il a dû poursuivre sa vie de conseiller, puisque le compte de l'année 1517, pour peu explicite qu'il soit, montre qu'il a passé le plus clair de son temps au Grand Conseil, et encore au début de l'année 1518, jusqu'au 10 mai au moins<sup>277</sup>.

Ferry Carondelet habite rue du Bruel à Malines, comme l'indique l'acte de décès de l'un de ses parents, Antoine Carondelet, qui meurt chez Ferry le 18 septembre 1514<sup>278</sup>. Il ne se cantonne pas à Malines mais se déplace tout de même pour certaines occasions. Il aurait assisté à l'émancipation de l'archiduc Charles en 1515 à Bruges<sup>279</sup>. Il réalise une petite mission, semble-t-il pour le compte du Grand Conseil, en se rendant devant Charles Quint à Bruxelles, du 6 au 9 octobre 1515<sup>280</sup>. En novembre 1520, il représente son frère Jean à Bruges pour prêter serment aux chanoines de Saint-Donatien lors de son élection comme prévôt, ainsi que pour demander en son nom sa dispense de résidence<sup>281</sup>.

---

<sup>271</sup> Chagny 1913\*, p. 244, note 1.

<sup>272</sup> Hocquet 1906, p. 19-21.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 33, note 2. La lettre de La Rochebeaucourt, ambassadeur français à Madrid, mentionne un « prévôt Carondelet », qui ne peut guère, à cette date, être que Ferry. On ignore quand exactement Jean devint prévôt de Saint-Piat de Seclin, mais quoi qu'il en soit, il aurait plutôt été appelé « doyen de Besançon » à cette date.

<sup>274</sup> Théâtre sacré 1729\*, p. 297.

<sup>275</sup> AGR, Cour des comptes, 3096.

<sup>276</sup> ADN, B 4128, fol. 117r.

<sup>277</sup> ADN, B 4129, fol. 134r ; B 4130, fol. 141r.

<sup>278</sup> Bayonne 1876, p. 376-377.

<sup>279</sup> Franceschini 2011, p. 172, note 127. L'autrice ne nomme pas sa source.

<sup>280</sup> Bayonne 1876, p. 377.

<sup>281</sup> BAB, Fonds de Saint-Donatien, A 58, fol. 226v-227.

Au début de 1520, la situation commence à changer car il est dit résider à Montbenoît le 4 mai 1520, mais, dès le mois de novembre de la même année, il se trouve à nouveau aux Pays-Bas<sup>282</sup>. En 1521, sa présence à Malines se relâche, puisqu'il ne siège plus qu'un mois environ au Conseil, entre le 12 avril et le 11 mai<sup>283</sup>. Il passe la fin de cette même année 1521 en Franche-Comté<sup>284</sup>. Ferry représente Charles Quint aux noces de Charles II de Savoie et de Béatrix de Portugal, le 1<sup>er</sup> octobre 1521<sup>285</sup>. À cette date, sa résidence est déjà l'abbaye de Montbenoît, qu'il quitte le 15 septembre avec « *quinze chevaulx et autant de personnes* ». Il reste tout le mois d'octobre en Savoie pour s'entretenir avec le duc de certaines « *affaires secretz grandement* », preuve qu'on lui fait encore confiance<sup>286</sup>. Il est clair que cette mission est une renégociation des limites de la Savoie et du comté de Bourgogne, comme nous l'apprend une lettre qu'il envoie de Montbenoît à Marguerite d'Autriche après son retour<sup>287</sup>. Plus tard, d'autres conseillers de l'archiduchesse, notamment Nicolas Perrenot de Granvelle en 1524 et Claude de Boisset en 1527 participeront à d'autres conférences avec les représentants de Savoie et du pays de Vaud pour la même raison<sup>288</sup>.

Un moment décisif a lieu au tournant des années 1522 et 1523, puisque Ferry décide de résigner sa charge au Grand Conseil à la fin de l'année 1522<sup>289</sup>. C'est peut-être la raison d'une de ses dernières venues connues aux Pays-Bas, en mars 1523, lorsque Philippe Nigri le remplace dans sa charge<sup>290</sup>. Dès qu'il rentre en Franche-Comté, en avril de la même année, à la demande de Marguerite d'Autriche, il rencontre Philiberte de Luxembourg, après quoi il se rend à Dole pour une raison inconnue<sup>291</sup>. Il s'agit de sa dernière mission documentée.

Un bon indicateur de sa présence en Franche-Comté est constitué par les registres des délibérations hebdomadaires du chapitre cathédral de Besançon pour les années 1519-1540 (ADD, G 192 et G 193), qui montrent que Ferry Carondelet participe aux délibérations : une fois en 1519, une fois en 1520, trois fois en 1521, deux fois en 1522, sept fois en 1523, aucune en 1524, dix-sept fois en 1525, quinze fois en 1526, quatre fois en 1527 et trois fois en 1528<sup>292</sup>. Hormis la curieuse interruptions de 1524, Ferry Carondelet siège donc régulièrement au chapitre à partir de la fin de l'année 1522. Les deux dernières années de sa vie sont marquées

---

<sup>282</sup> ADD, G 192, respectivement fol. 44v (cité également par Castan 1874, p. 145, note 1) et fol. 72r.

<sup>283</sup> ADN, B 4133, fol. 147r.

<sup>284</sup> ADD, G 192, fol. 113v, 120r et 140v ; ADN, B 18895, n° 33960 (annexe 4, n° 51).

<sup>285</sup> Chagny 1913\*, p. 124 ; Bruchet 1927, p. 79. C'est de cette petite mission qu'il est question dans le ADN, B 2301, fol. 241 : « [...] *porter à [l'archidiacre de Besançon] lettres et instructions de par ledit seigneur empereur pour aller devers le duc de Savoye pour matieres dont nest besoing icy faire plus ample declaracion [...]* ».

<sup>286</sup> ADN, B 2315, fol. 308r-v.

<sup>287</sup> ADN, B 18895, n° 33960 (de Montbenoît, le 6 novembre 1521, annexe 4, n° 51).

<sup>288</sup> ADN, B 18896, n° 34101 montre que l'entrevue organisée par Ferry Carondelet et qui se tient entre les représentants du comté et la Savoie est un échec, d'où la nécessité de nouvelles conférences les années ultérieures (Bruchet 1927, p. 99 et note 3).

<sup>289</sup> ADN B 2312.

<sup>290</sup> Kerckhoffs-De Heij 1980, vol. 2, p. 37. Le chapitre cathédral de Besançon profite de ce voyage de Ferry vers Marguerite d'Autriche pour lui confier une petite mission (ADD, G 192, fol. 210v, 11 février 1523 n. s.), alors qu'il réside à Montbenoît.

<sup>291</sup> ADN, B 18898, n° 34221 (de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche, de Montbenoît, le 3 mai 1523).

<sup>292</sup> Il est dit résider également à Montbenoît en 1527 (ADD, G 193, fol. 41r).

sans doute par la maladie, sanctionnées par sa mort en juin 1528. Lorsqu'il est encore mentionné auprès de Marguerite d'Autriche en 1525, il ne s'agit plus que d'un « voyage » qu'il réalise pour le compte du chapitre, entre deux réunions hebdomadaires (c'est d'ailleurs probablement au cours de ce déplacement qu'il rencontre pour la dernière fois son frère Jean)<sup>293</sup>.

Entre 1515 et 1523, Ferry Carondelet ne change pas de charge au Grand Conseil et sa présence s'y fait de plus en plus discrète. Or, cette situation s'initie à son retour d'Italie et immédiatement après des missions diplomatiques d'envergure européennes conférées par l'empereur. Il est possible que le semi-échec des négociations d'Aire l'aient détourné de la diplomatie. Rappelons enfin que, dès sa lettre n° 21 à Marguerite d'Autriche, il exprimait le vœu de consacrer sa vie à Dieu. On peut ainsi l'interpréter comme une volonté délibérée de Carondelet de se mettre progressivement en retrait des affaires<sup>294</sup>. Il se peut aussi qu'il ait été irrité d'une certaine ingratitude de la gouvernante, qui n'aurait pas récompensé pas comme elle l'aurait dû les bons services de ses dévoués conseillers. Il lui rappelle ainsi franchement et sur un ton assez amer (dans la lettre citée ci-dessus de son retour de Savoie, annexe 4, n° 51) que non seulement il n'a obtenu ni argent ni bénéfices satisfaisants après ses services rendus à Rome et en d'autres occasions, mais qu'il doit en plus s'acquitter d'impôts injustes<sup>295</sup>.

À la différence de ses frères Claude et Jean, Ferry Carondelet ne paraît pas avoir été très intéressé par le pouvoir et la politique. En fils de bonne famille, il est vite lancé dans la carrière administrative et ecclésiastique par son père et le séjour romain apparaît comme la première marche d'une ascension glorieuse. Comme on l'a vu, ce séjour lui a donné de nombreuses opportunités qu'il a su saisir, intéressé comme de nombreux hommes du XVI<sup>e</sup> siècle par la collecte plus ou moins régulière de bénéfices lucratifs. Mais ce passage de sa vie peut avoir aussi été celui d'une crise ou d'une prise de conscience, celle que les honneurs temporels n'étaient pas faits pour lui et qu'il ne se sentait aucune vocation pour la course au pouvoir. L'accumulation de bénéfices apparaît ainsi comme un moyen de se pensionner correctement pour ne plus craindre l'avenir et se retirer en toute quiétude.

### **FIN DE VIE EN FRANCHE-COMTÉ (VERS 1523-1528)**

L'accession au trône abbatial de Ferry Carondelet à Montbenoît ne s'est pas fait sans heurt, comme l'induisent de manière assez confuse plusieurs échanges de lettres et d'autres documents d'archives. Voici comment nous proposons de reconstituer les événements.

---

<sup>293</sup> ADD, G 192, fol. 335v (19 septembre 1525) : le chapitre décide d'envoyer aux émissaires du chapitre aux Pays-Bas, parmi lesquels se trouve Ferry Carondelet, des lettres à remettre à Marguerite d'Autriche, à l'archevêque de Palerme et à Claude de Boisset.

<sup>294</sup> Nous avons déjà évoqué cette idée dans Boffy 2018, p. 351-352.

<sup>295</sup> Le brouillon de la réponse de Marguerite d'Autriche, très formelle et pauvre en promesses, appelle Carondelet « *tres chier et feal* », avec une biffure très significative du « *bien ame* ». Est-ce un signe de la lassitude de l'archiduchesse face aux plaintes renouvelées de l'archidiacre ? (ADN, B 18896, n° 33976).

L'archidiacre annonce tout d'abord à Marguerite d'Autriche, le 16 juillet 1511 (lettre n° 11), que le pape lui a proposé « *une petite abbaye vacante* » du comté de Bourgogne. Il ne s'agit pas d'un si mince bénéfice. La situation financière de l'abbaye n'est pas connue avec précision au début du XVI<sup>e</sup> siècle, mais en 1591, elle fait partie des établissements comtois les plus riches<sup>296</sup>. Ferry demande immédiatement ses lettres de placet à l'archiduchesse pour être investi du bénéfice. La lettre n° 12 nous apprend qu'il a aussi parlé de cette affaire à son frère Claude Carondelet, bailli d'Amont (comté de Bourgogne) et proche de l'archiduchesse. Or, entre-temps, cette dernière a reçu d'autres candidatures pour l'abbatiate, et probablement celle de Jean de la Palud, à qui elle écrit pour décliner son appui auprès du pape, puisqu'elle soutient déjà Carondelet<sup>297</sup>. Tout se profile bien pour ce dernier, mais si l'archiduchesse a bien envoyé au pape ses lettres de recommandation, elle n'en a pas fait autant pour les lettres d'investiture<sup>298</sup>. Faisant presser l'affaire, Ferry Carondelet obtient par l'intermédiaire de son frère Jean l'accord du Conseil privé pour l'investiture de Montbenoît, par un arrêté du 29 octobre 1511<sup>299</sup>. Pour autant, Carondelet n'est pas investi de la charge d'abbé.

Comme il était très courant à cette époque où la commende était encore d'usage récent, les chapitre abbatiaux et cathédraux s'opposaient au prince dans la nomination du chef de la communauté et élisaient encore eux-mêmes l'abbé ou l'évêque. C'est ce que nous apprend le brouillon d'une lettre de l'archiduchesse : Ferry Carondelet lui a caché que les religieux de Montbenoît ont élu leur propre abbé, selon la coutume immémoriale. Il s'agit en l'occurrence d'un certain Pierre Philibert. Marguerite reproche à son orateur d'avoir abusé de son poste à Rome pour faire échouer cette élection en interceptant la lettre du nouvel abbé demandant au pape de valider son élection<sup>300</sup>. Si on doit en croire cette lettre, Carondelet aurait saisi l'occasion de demander le siège pour lui auprès du pape après avoir reçu la lettre des moines de Montbenoît. La princesse prie Carondelet de s'entendre à l'amiable avec le nouvel abbé sans qu'elle n'en entende plus parler. La lettre est datée du quatrième jour d'un mois non renseigné de l'année 1511. On peut imaginer que Pierre Philibert, après la décision du Conseil privé, est allé clamer son bon droit auprès de l'archiduchesse et qu'elle a pu faire casser l'arrêt du Conseil en écrivant dans le même temps à Carondelet pour le tancer. La lettre a ainsi pu avoir été écrite entre décembre 1511 et Pâques de 1512 n. s. ; en effet, après cette date, dès la lettre n° 13, il

---

<sup>296</sup> AGR, Audience, 1413-6 (annexe 4, n° 58). Avec 7 000 francs de revenus annuels, l'abbaye est le neuvième bénéfice le plus lucratif du comté. Seuls cinq bénéfices reçoivent au moins 10 000 francs, les mieux dotés étant l'archevêché de Besançon et l'abbaye de Saint-Claude (18 000 francs chacun). Le BMB, ms. 589, fol. 318r note que l'abbaye a « six ou sept mille frans de revenus annuel ».

<sup>297</sup> ADN, B 19245, n° 46127 [s. d.]. Deux brouillons de lettres figurent sur ce feuillet où elle évoque « le seigneur de Luxeul » (comprendre l'abbé de Luxeuil), qui était alors Jean de la Palud (entre 1495 et 1533). Le frère à qui elle écrit est sans aucun doute Claude de la Palud (vers 1460-1517), un fidèle allié de Maximilien d'Autriche (Paviot 2017, p. 365).

<sup>298</sup> Une lettre (ou plus probablement sa copie), non datée et non signée, adressée à l'archiduchesse, la prie de délivrer à Carondelet ses lettres de placet pour l'abbaye « *que nostre saint père le pape a vostre requeste a puis nageres confere et baille en commende consistorialement audit archidiacre* ». Le soutien de Carondelet demeure ici inconnu, même s'il s'agit peut-être de son frère Claude, bailli d'amont (ADN, B 19045, n° 40697).

<sup>299</sup> ADN, B 19045, n° 40698.

<sup>300</sup> ADN, B 1537, n° 16626-1, à Bois-le-Duc, le 4 [manque le mois] 1511.

n'est plus question de Montbenoît dans les envois de Ferry Carondelet, qui a soit renoncé à ce bénéfice, soit trouvé une solution amiable avec les chanoines.

Mais qui est alors devenu abbé de Montbenoît ? Si Carondelet a bien été évincé du bénéfice, probablement dès le début de l'année 1512, Pierre Philibert ne l'obtient pas pour autant. En effet, le pouillé de Besançon indique que c'est Jean de la Palud (peut-être l'abbé de Luxeuil) qui devient abbé dès le 24 juillet 1511<sup>301</sup>. Mais quatre ans plus tard, en août 1515, Ferry Carondelet est pour la première fois mentionné comme abbé, car il s'emploie à délivrer les sujets de son abbaye de Montbenoît de corvées indûment exigées par le seigneur de Joux, Denis de Montrichard<sup>302</sup>. Il commence aussi dès cette année-là à reconstituer le terrier de l'abbaye, signe que les précédents abbés n'avaient pas eu le loisir de procéder au dénombrement des droits et des terres de l'abbaye<sup>303</sup>. Sans doute un accord avait été trouvé entre les deux prélats, et on a pu contenter Carondelet en le faisant devenir coadjuteur de La Palud.

Carondelet ne demeure pas enfermé dans son bénéfice de Montbenoît sans plus fréquenter le monde. Il participe régulièrement, dans les années 1520, aux réunions du chapitre cathédral de Besançon<sup>304</sup>. Les chanoines de la métropole le chargent également plusieurs fois de missions avec d'autres membres (en 1522 à Dole et en 1525 à Salins (FR-39))<sup>305</sup>. En outre, il sert à de nombreuses reprises d'intermédiaire dans les différends qui opposent le chapitre et le doyen, son frère Jean<sup>306</sup>.

Un article important d'Auguste Castan a fait le point sur les démêlés de l'archevêque et du chapitre métropolitain avec la municipalité, et sur l'aide conciliatrice que Ferry Carondelet a apportée au chapitre métropolitain de Besançon<sup>307</sup>. C'est peu de temps avant sa mort, le 9 janvier 1528, que les deux partis trouvent un accommodement, de courte durée toutefois, car les querelles reprennent rapidement.

Ferry Carondelet paraît avoir réellement admiré Érasme de Rotterdam<sup>308</sup>. Alors qu'il s'est installé définitivement en Franche-Comté, l'épisode le plus célèbre de la vie de l'archidiacre est l'accueil, dans sa maison canoniale de Besançon, du grand humaniste, qu'il appelait depuis longtemps à venir lui rendre visite, voire à s'installer dans la ville. À la table de

---

<sup>301</sup> Clerc 1868, p. 45-46.

<sup>302</sup> ADN, B 19224, n° 45642 et 45643.

<sup>303</sup> ADD, 69 H 5, 12 janvier 1516 n. s. Sous Marguerite d'Autriche, la Franche-Comté connaît un renouveau économique auquel Carondelet a participé à sa manière à Montbenoît (Delsalle 2006).

<sup>304</sup> Cf. ci-dessous.

<sup>305</sup> ADD, G 170, G 175, n° 108 et G 531, fol. 55R ; G 192, fol. 319r.

<sup>306</sup> ADD, G 193, fol. 24v et *passim*.

<sup>307</sup> Castan 1905, plus spécialement p. 116-118. Il faudrait réécrire cette histoire racontée sur un ton largement polémique par le bibliothécaire bisontin qui prend fait et cause pour un clergé aux prises avec une municipalité enragée, prête à renier la foi catholique pour de basses questions de droit et pervertie par sa nature démocratique, car « l'on ne sait que trop combien cette sorte de régime est propice aux coups fourrés de l'ambition » (p. 111). Les relations de la commune et de l'archevêché devraient être relues dans un contexte dépassionné, qui n'est plus celui de la loi de séparation des Églises et de l'État. Pour les sources vues du côté du chapitre, voir principalement le ADD, G 175, n° 109 et le G 192 ; ADN, B 19239.

<sup>308</sup> Correspondance d'Érasme 1976\*, ep. 1350, p. 324 (lettre d'Herman Lethmaet à Érasme, de Malines, le 18 mars 1523).

l'archidiacre (mais en son absence), devant les chanoines de la métropole, Érasme cause un petit scandale par un trait d'esprit au sujet des saintes entrailles de la Vierge Marie. Suspecté de luthéranisme, il doit quitter rapidement la ville alors qu'une prébende et une maison lui étaient offertes par la municipalité<sup>309</sup>. Mais les échanges de l'humaniste et de l'archidiacre ne se sont pas arrêtés là et une correspondance les a liés jusqu'à la mort de Carondelet. En 1526, l'humaniste lui demande encore si le chapitre de Besançon possédait d'anciens manuscrits utiles pour son édition du Nouveau Testament<sup>310</sup>. Ignorant qu'il venait de mourir, Érasme dédie aussi à Ferry Carondelet son édition des œuvres de Fauste de Riez<sup>311</sup>.

Comme on l'a montré, Ferry Carondelet a eu des enfants illégitimes, son fils Paul († 1581) et sa sœur Isabeau. Il est fort probable que ces enfants soient nés à la fin de la vie de leur père, alors qu'il résidait en Franche-Comté. En effet, comme on l'a vu, Paul Carondelet est légitimé en 1548 avec l'appui financier de son défunt oncle l'archevêque de Palerme<sup>312</sup>. Or, le début de la lettre de légitimation qualifie Paul Carondelet de « *Meester* » (maître) et quelques lignes plus bas, on apprend qu'il est une « *ongebonden persoon Inhoudende hoe dat hij suppliant een jonck maen es* », donc un jeune adulte<sup>313</sup>. Par ailleurs, de nouveaux documents nous apprennent qu'en 1542-1543, Paul étudie à Dole. Son oncle l'archevêque de Palerme lui vient en aide à plusieurs reprises, notamment parce que le jeune homme, désargenté, « *estoit denude et impourveu dhabis et ne osoit sortir de sa chambre pour aller a leglise ny a lestude* »<sup>314</sup>. On peut ainsi supposer qu'il devait être âgé de vingt-cinq ans autour de 1548, ce qui place sa date de naissance vers la fin de la vie de son père, approximativement autour de 1523. Ce n'est donc pas le Paul Carondelet qui s'est inscrit à l'université de Louvain en 1535 et que Henry De Vocht a repéré dans les archives<sup>315</sup>.

Une constitution de rente de 150 florins au profit de Paul Carondelet nous apprend aussi que ce dernier n'avait pas que sa sœur Isabeau, mais en avait également deux autres, Marguerite (épouse de François de la Houe, écuyer et résident d'Ath, BE) et Hugueline (épouse d'Arnoul Dyssche, de Douai)<sup>316</sup>. Les exécuteurs testamentaires de l'archevêque de Palerme accordent

---

<sup>309</sup> On connaît quelque peu les détails du séjour bisontin grâce à des échanges de lettres entre Érasme et Noël Bédà (vers 1470-1537), théologien de la Sorbonne, qui lui était hostile : Correspondance d'Érasme 1977\*, ep. 1610, p. 209-214 (d'Érasme à Noël Bédà, de Bâle, vers septembre 1525), ep. 1642, p. 273-276 (de Bédà à Érasme, de Paris, le 21 octobre 1525), ep. 1679 (d'Érasme à Bédà, de Bâle, le 13 mars 1526) et Correspondance d'Érasme 1978\*, ep. 1956 (d'Érasme à Félix [?], de Bâle, le 21 février 1528). Cf. également Renaudet 1939, p. 10 et 255 ; Nauwelaerts 1974.

<sup>310</sup> Correspondance d'Érasme 1977\*, ep. 1749, p. 488-489 (d'Érasme à Ferry Carondelet, 7 septembre 1526).

<sup>311</sup> Correspondance d'Érasme 1978\*, ep. 2002, p. 481-483 (d'Érasme à Ferry Carondelet, le 25 juin 1528). L'ouvrage s'intitule *Fausti episcopi de gratia Dei et humanae mentis libero arbitrio opus insigne* (Bâle, chez Froben, 1528).

<sup>312</sup> ADN, B 1759 (avril 1548) ; 8 B 1 n° 30092, quittance du 24 avril 1548 n. s.

<sup>313</sup> ADN, B 1759, fol. 103v (annexe 4, n° 27). À l'université de Dole, les étudiants devaient travailler environ trois ans avant d'obtenir le titre de maître (Labbey-de-Billy 1814\*, t. 1, p. 35-37). L'AGR, Grand Conseil, 847, p. 465, le dit licencié en droit et non maître.

<sup>314</sup> AMD, FA 1355, compte du 8 mai 1545, fol. 13r. Cf aussi fol. 10v, 13v et 16r où Jean Carondelet lui envoie de l'argent et règle ses dettes.

<sup>315</sup> De Vocht 1955, p. 48 ; Reusens *et alii* 1966\*, p. 122.

<sup>316</sup> AGR, Grand Conseil, 847, p. 466 (25 juillet 1547).

aux deux femmes de la vaisselle d'argent et des fonds pour baptiser les deux fils jumeaux de Hugueline<sup>317</sup>.

Carondelet serait mort à Montbenoît le 27 juin 1528, la date la plus fréquemment retenue, inscrite sur son épitaphe. Cependant, le chapitre cathédral de Besançon est mis au courant de son décès dès le 15 juin<sup>318</sup>. Il est tout à fait possible que l'on ait inscrit la date de l'inhumation sur le tombeau de Montbenoît et qu'elle ait été reprise à Besançon, ou qu'avec les années, une banale erreur se soit glissée dans l'inscription. On sait par une lettre de Jérôme Artolbius (vers 1490-1541) que Ferry Carondelet est mort de la maladie de la pierre, d'une manière particulièrement douloureuse et après onze jours d'agonie<sup>319</sup>. Enterré à Montbenoît, le corps de l'archidiacre est ramené en 1543 à Saint-Étienne à la demande du chapitre cathédral<sup>320</sup>.

On lit parfois que Charles Quint a offert une nouvelle mission romaine à Ferry en 1527<sup>321</sup>. Cette information paraît n'être rien d'autre qu'une mauvaise interprétation d'une phrase maladroitement trouvée dans le *Dictionnaire de la noblesse* : « [Ferry Carondelet] mourut de la pierre le 27 juin 1528, au retour d'une ambassade qu'il fit à Rome, où Raphaël fit le célèbre portrait que nous en avons, gravé par Larmessin<sup>322</sup> ». Il s'agit bien entendu de l'ambassade de 1510-1513, abusivement située à la fin de la vie de l'archidiacre<sup>323</sup>.

De façon très surprenante, Ferry Carondelet est mort intestat. Il n'a pourtant pas été surpris prématurément par la mort puisqu'il souffrait depuis de nombreuses années. Et quand bien même, il était d'usage à cette époque pour une personne possédant du bien d'écrire et de réécrire son testament tout au long de sa vie. Deux hypothèses pourraient expliquer ce défaut de testament, soit qu'il aurait été subtilisé au dernier moment par une main malintentionnée, soit que Ferry Carondelet n'ait eu cure de sa succession. L'une et l'autre sont plutôt invraisemblables et la vraie raison demeure mystérieuse.

Nous sommes en revanche relativement bien renseignés sur les avoirs possédés par Ferry Carondelet à la fin de sa vie par de nombreux documents qui ont tenté d'en dresser l'inventaire. Malheureusement, aucun d'entre eux ne s'attarde à notre connaissance sur ses biens mobiliers, ses collections et œuvres d'art<sup>324</sup>.

Ferry Carondelet est non seulement mort intestat, mais en plus, il n'a laissé aucun document établissant la distinction entre ses biens personnels et ceux acquis par lui pour ses bénéfiques. Après avoir consulté plusieurs personnes, Charles et Jean Carondelet se décident à

---

<sup>317</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092 (28 avril 1548 n. s.).

<sup>318</sup> ADD, G 193, fol. 68r (15 juin 1528).

<sup>319</sup> Correspondance d'Érasme 1978\*, ep. 2012 (de Besançon, le 22 juillet 1528), p. 498.

<sup>320</sup> Cf. vol. 1, chapitre 9.1.

<sup>321</sup> Saint-Genois de Grand Breucq 1780\*, p. 260 ; La Brière 1894, p. 16 ; Suchet 1902, p. 148.

<sup>322</sup> Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*, col. 730.

<sup>323</sup> C'est sans aucun doute en se basant sur cet épisode fictif que les non moins fictifs *Services rendus par Paul I de Carondelet* (dans Saint-Genois de Grand-Breucq 1780\*, p. 346 et suivantes) situent le retour de Ferry Carondelet dans la Péninsule « après le retour de Leon Xme de Bologne ». L'archidiacre aurait emmené avec lui son fils et l'aurait fait étudier à Bologne. Tout ceci est bien entendu à remettre largement en question.

<sup>324</sup> Cf. dans le texte le chapitre 2.1.



établir que les rentes, les biens acquis par Ferry Carondelet de ses parents et ses meubles reviendront à sa famille, et le reste à l'Église (à ses différents bénéficiaires). Cet accord est agréé par les sept héritiers de Ferry Carondelet (six frères et sœurs, plus une part pour trois neveux, son fils Paul n'étant pas encore légitimé) et validé par le Grand Conseil de Malines<sup>325</sup>. Les héritiers se mettent d'accord sur la nature des biens à partager et se promettent mutuellement de ne pas se quereller avant de procéder au partage. C'est Jean Carondelet qui se charge de verser à ses frères et sœurs les sommes qui leur sont dues, en vertu de « *certaines quittance cession et transport faictes audit seigneur archevesque de Palerme par ses susnommez coheritiers* ». Il est possible que ce soit lui qui soit en réalité l'instigateur de ce partage, Charles n'étant cité que comme chef officiel. Il est évident qu'en tant qu'homme d'Église, spécialiste de droit et héritier de nombreuses charges de Ferry, il était plus à même que son frère de régler ce partage. L'insistance avec laquelle les condamnations volontaires du Grand Conseil reviennent sur le partage des biens entre l'Église et la famille pourrait aussi le confirmer. Peut-être est-ce lui aussi qui se cache derrière les « *[advis] daucuns personaiges entenduz doctz et littrez* » qui orientent les décisions de son frère.

Des ennuis éclatent rapidement lorsque Jeanne Carondelet conteste le partage qu'elle a signé<sup>326</sup>. Elle s'estime trompée et escroquée par son frère l'archevêque de Palerme qui aurait déclaré certains biens personnels de Ferry comme appartenant à l'Église (comprendre, à l'abbaye de Montbenoît) pour pouvoir en hériter directement. Jean Carondelet n'a jamais fourni à ses frères et sœurs les titres des rentes et des biens, non plus qu'aux personnages chargés d'établir la division des biens<sup>327</sup>. Les autres frères et sœurs ne semblent pas participer au conflit qui oppose Jeanne à Jean et elle paraît être la seule à obtenir gain de cause. Par l'intermédiaire de Guillaume de Poitiers, elle se met d'accord avec son frère sur un partage, vraisemblablement en 1537, peu avant de mourir, et ce sont finalement ses fils, François, Jean, Guillaume et Ferry qui signent l'appointement réconciliateur avec leur oncle<sup>328</sup>. On comprend de l'accord passé que la sœur de Ferry avait effectivement été flouée d'une importante somme d'argent, 1057 écus d'or au soleil (qui comprennent aussi partiellement l'héritage d'Anne Carondelet, une autre de leurs sœurs morte entretemps). Les quatre frères sont effectivement payés, mais ils reprennent les armes, cette fois-ci contre les exécuteurs du testament de l'archevêque, car ils estiment n'avoir pas reçu tout ce qu'ils auraient dû.

---

<sup>325</sup> AGR, Grand Conseil, 830, p. 799-803 (12 octobre 1530 et 7 décembre 1530).

<sup>326</sup> AGR, Grand Conseil, 832, p. 899-907 (12 mars 1533 n. s.).

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 900. Jeanne Carondelet estime ainsi qu'« *elle estoit induytte enhortee par ledit seigneur adjourne auquel elle se confiait entierement* » (ADN, 8 B 1, n° 5547, « Additions pour dame Jehanne de Carondelet... », fol. 6r) et que « *ledit seigneur adiourne avoit de la susdite succession fait faire ung estat a son plaisir et par icellui conceu et fait mettre a son advantaige ce quil entendoit donner a icelle dame* » (*ibidem*, p. 904).

<sup>328</sup> AGR, Grand Conseil, 837, p. 1025-1036 (7 et 8 janvier 1538 n. s.).



## ANNEXE 3 – NOTICES BIOGRAPHIQUES

### D'AUTRES MEMBRES DE LA FAMILLE

#### JEAN CARONDELET (1428-1502)

Jean Carondelet naît en 1428, probablement à Dole<sup>329</sup>. Il est issu d'une famille bourgeoise de la capitale comtoise. Comme nous l'avons rappelé dans la notice de Ferry Carondelet, les généalogies anciennes ont largement faussé les ascendances de la famille Carondelet, qui ne vient pas de Bresse comme on l'a longtemps écrit<sup>330</sup>. Elle a sans doute plusieurs branches, dont une à Poligny : l'historien François-Félix Chevalier cite notamment Étienne Carondelet († 1472), chanoine de la collégiale Saint-Hippolyte et le propre père de Jean († 1502), également prénommé Jean († 1464), sergent forestier de cette ville en 1456 et échevin de Dole en 1455<sup>331</sup>. Sa mère est Jeanne Basan.

Après avoir étudié à l'université de Dole, il devient conseiller et ambassadeur du duc Philippe le Bon en 1451, maître des requêtes au parlement de Dole en 1461, bailli de Chaussin (FR-39) en 1466<sup>332</sup>. Il rédige à la demande du duc le coutumier de Bourgogne. Il épouse Marguerite de Chassey en 1466<sup>333</sup>. Il devient familier du comte de Charolais, futur Charles le Téméraire, et un de ses conseillers les plus écoutés<sup>334</sup>. Il est l'un des soutiens du comte lors de la Ligue du Bien public en 1465, avec Guillaume Hugonet<sup>335</sup>. Charles nomme notamment Carondelet juge à la régalie de Besançon et le charge d'innombrables missions dans tous les Pays-Bas, en Angleterre, en Alsace et jusqu'en Espagne<sup>336</sup>.

Jean devient premier président du Parlement de Malines à sa création en 1473, et il contribue à l'organiser<sup>337</sup>. Il quitte alors la Franche-Comté pour les Pays-Bas, l'année où naît

---

<sup>329</sup> Nous n'avons pas entrepris spécifiquement de recherches sur ce personnage. Nous nous contentons donc de rappeler les faits principaux qui le concernent et nous renvoyons principalement à Theurot 1998, p. 288-293, où nous puisons abondamment sans le citer systématiquement et à Coquibus 1938.

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 288 ; Girault 2017.

<sup>331</sup> Chevalier 1769\*, respectivement p. 124 et 91. L'auteur fait remonter la famille à un Jean Carondelet dolois encore vivant en 1402, mais donne surtout des détails sur la branche polinoise des Carondelet (p. 305-311). Theurot 1998, p. 291.

<sup>332</sup> Coenen 1990a, p. 79 ; Theurot 1998, p. 289. Les dates données par Theurot sont les plus fiables.

<sup>333</sup> Saint-Genois de Grand-Breucq 1780\*, p. 231 ; Theurot 1998, p. 289 ; sur le mariage de roturiers avec des nobles : De Clercq, Dumolyn et Haemers 2007, p. 7.

<sup>334</sup> Theurot 1998, p. 289-290.

<sup>335</sup> Pichot-Muller 2012, p. 47 (d'après les *Mémoires* d'Olivier de la Marche).

<sup>336</sup> Coquibus 1938, p. 25. Cf. aussi les nombreux paiements recensés dans Comptes de l'argentier 2001-2014\*.

<sup>337</sup> Les États généraux se sont d'abord refusés à le voir nommé président de cette institution, étant donné qu'il ne parlait pas flamand (Haemers 2009, p. 69). Cf. aussi Maes 1949 ; Malines 1949 ; Rompaey 1973 ; Wijfels 1996.

son fils Ferry. Il aurait été armé chevalier par Charles le Téméraire en 1474<sup>338</sup>. On peut déduire cette date du fait qu'il a acquis la terre de Champvans (FR-39) avec la moyenne et la basse justice<sup>339</sup>. Ensuite, il achète encore les terres de Solre-sur-Sambre (BE) et de Potelle (FR-59) en 1485<sup>340</sup>.

Le Parlement est dissout en 1477 par le Grand Privilège, en suite de quoi Marie de Bourgogne le nomme chancelier de Bourgogne et président du Grand Conseil de Malines le 26 mars 1480<sup>341</sup>. Finalement, dans les études historiques récentes consacrées à cette période, il est parfois nommé, mais il n'est jamais fait étalage de son rôle politique. Il s'agit encore d'une personnalité méconnue. Dans la période troublée de la régence de Maximilien d'Autriche, il se montre tout dévoué à la cause bourguignonne. Les Brugeois le séquestrent d'ailleurs entre 1488 et 1489 (traité de Francfort) à cause de sa fidélité à l'archiduc et il manque d'être exécuté<sup>342</sup>.

Jusqu'en 1496, Carondelet tient un rôle-clef auprès de Philippe le Beau, davantage grâce à la protection de Maximilien d'Autriche que de celle de l'archiduc<sup>343</sup>. Jean se démet finalement de ses fonctions sous Philippe le Beau le 20 décembre 1496. Il paraît avoir été victime d'un parti opposé au sien, celui de François de Busleyden, archevêque de Besançon († 1502)<sup>344</sup>. Jean Carondelet se retire alors à Malines, où il vit dans son hôtel de la Zakstraat. C'est probablement là qu'il meurt le 21 février 1502<sup>345</sup>. Son tombeau et celui de sa femme Marguerite de Chassey, avec qui il a eu onze enfants, se trouve dans la collégiale de Dole. Sa femme meurt à Malines le 30 mai 1511. Il paraît avoir laissé un bon souvenir dans les anciens Pays-Bas, tant et si bien qu'un concours de l'Académie impériale et royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles propose en 1785 de composer un éloge sur sa vie<sup>346</sup>.

On ignore tout de son activité de mécène. Il a fait construire ou reconstruire une partie de l'hôtel de Palerme à Malines et a fondé dans la collégiale Notre-Dame de Dole une messe chantée par des choriaux, enrichie par ses héritiers<sup>347</sup>. On possède également de lui et de son épouse une médaille gravée par Giovanni de Candida (fig. 81-82)<sup>348</sup>.

---

<sup>338</sup> Murray 1786\*, p. 18 ; Theurot 1998, p. 291. Arbaumont 1866 ne signale que très peu d'anoblissements par Charles le Téméraire, et aucun Carondelet n'est anobli selon ses recherches dans différents fonds d'archives. Stein 1999 ne mentionne rien à ce propos. Il est possible que cette date soit apocryphe et que Jean ne soit devenu noble que conformément à l'usage, à son statut social et à son train de vie.

<sup>339</sup> Caron 1990.

<sup>340</sup> Theurot 1998, p. 291 et 292.

<sup>341</sup> Haemers 2009, p. 69. Cauchies 2003, p. 3-23 sur cette période troublée. Sur le Grand Conseil, cf. Aerts, Baelde et Coppens 1995, p. 448-462.

<sup>342</sup> Bartier 1955, p. 55. Cools 2002 sur la fidélité des Comtois entre 1477 et 1500.

<sup>343</sup> Cauchies 2003, p. 72 ; De Win 2009, p. 83.

<sup>344</sup> Clerc 1868, p. 25 ; Theurot 1998, p. 293. Cauchies 2001b sur les Conseils aux époques de Maximilien et de Philippe le Beau.

<sup>345</sup> La date inscrite sur son tombeau est 1501, mais elle est à coup sûr à comprendre en a. s.

<sup>346</sup> Le mémoire gagnant fut Murray 1786\*. Cf. également Lesbroussart 1786\*.

<sup>347</sup> Cf. vol. 1, chapitre 1.

<sup>348</sup> Giovanni Candida (attr.), *Médaille de Jean Carondelet et de Marguerite de Chassey* (recto et verso), 1479 ?, bronze, diam. 4,62 cm, Washington, D. C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1957.14.820 (Pollard 2007, vol. 1, p. 278). Cf. vol. 1, chapitre 2.2.

### **CLAUDE CARONDELET (1467-1518)**

Fils aîné du précédent, né en 1467 à Dole<sup>349</sup>. En 1489 ou 1490, il est créé président du Conseil du Luxembourg par Maximilien, charge uniquement honorifique qu'il conserve jusque vers 1495<sup>350</sup>. Ensuite, il est créé bailli d'Amont (Franche-Comté) en 1494, dès que Maximilien d'Autriche s'empare de la Comté<sup>351</sup>. Il réalise plusieurs ambassades pour l'empereur. Il se rend ainsi en Angleterre pour négocier le mariage de Marguerite d'Autriche avec le futur Henri VIII en 1506 et se serait aussi rendu auprès des rois de Hongrie et de Pologne<sup>352</sup>. Une fois que Marguerite d'Autriche gouverne les anciens Pays-Bas, il devient l'un de ses soutiens les plus proches<sup>353</sup>. Il est nommé chef du Conseil privé de Marguerite par les lettres patentes de création du Conseil du 3 novembre 1516<sup>354</sup>. Il est confirmé dans cette charge le 23 juillet 1517, lorsque l'archiduc Charles s'apprête à partir pour la première fois en Espagne<sup>355</sup>. Il meurt le 31 mai 1518 à Malines<sup>356</sup>.

Il épouse Jacqueline de Pamele en l'église Saint-Pierre de Malines, le 29 avril 1509 n. s., en présence de Marguerite d'Autriche<sup>357</sup>. Il est enterré avec sa femme à l'abbaye de la Thure, à côté de Solre-sur-Sambre, dont il était seigneur. Jacqueline meurt le 16 septembre 1558 et est enterrée à ses côtés<sup>358</sup>. Il existe un dessin de leur pierre tombale, mais il n'est pas sûr qu'elle soit bien réaliste (d'autant qu'elle ressemble étrangement à la pierre tombale de Guillaume de Chauldey, qui n'a sans doute jamais existé)<sup>359</sup>.

On ignore tout de son mécénat, mais il a possédé le château de Potelle depuis la fin du xv<sup>e</sup> siècle et il y a probablement entrepris des travaux. D'après les propriétaires actuels, la porte gothique du rez-de-chaussée lui serait due.

### **CLAUDE CARONDELET (VERS 1513-1564)**

Fils du précédent. Comme pour beaucoup d'autres membres de la famille, on ignore une bonne part de sa vie. Il naît autour de 1513, puisque son épitaphe rappelle que sa mort est survenue en 1564 en son âge de cinquante-et-un ans<sup>360</sup>. En 1536, à l'âge de vingt-deux ou vingt-trois ans, il est à Rome, où il règle des affaires pour son oncle l'archevêque de Palerme, alors très malade<sup>361</sup>. Il est déjà qualifié de protonotaire apostolique, titre qu'il doit sans aucun doute

---

<sup>349</sup> Sur ce personnage, cf. Précis généalogique 1784\*, p. 43-45.

<sup>350</sup> Tandel 1889, p. 85.

<sup>351</sup> Theurot 1998, p. 292 note 1492.

<sup>352</sup> Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*, col. 728.

<sup>353</sup> Le Glay 1839\*, t. 1, p. 424 ; Walther 1911, p. 102.

<sup>354</sup> ADN, B 2251, fol. 133v. Il reçoit 1000 livres annuelles pour cette charge.

<sup>355</sup> ADN, B 872, n° 18251 ; AGR, Conseil privé, 766, fol. 1r-v.

<sup>356</sup> Saint-Genois de Grand Breucq 1780\*, p. 318.

<sup>357</sup> Gachard 1874\*, p. 7. Sur les Pamele, cf. aussi Gailliard 1859, p. 438-441.

<sup>358</sup> Saint-Genois de Grand Breucq 1780\*, p. 318 ; Aubert de la Chenaye-Desbois 1876\*, col. 728.

<sup>359</sup> Saint-Genois de Grand Breucq 1780\*, fol. 230 pour Claude et fol. 184r pour Guillaume de Chauldey.

<sup>360</sup> AGR, Conseil privé, 765, fol. 34r.

<sup>361</sup> AMD, FA 1355, comptes de Montbenoît pour 1536, fol. 130v.

à la protection de son puissant oncle. Mais s’il se trouve déjà à Rome, c’est peut-être qu’il étudie à l’université la Sapienza et que l’archevêque en profite pour l’employer à d’autres tâches.

Soit que Claude reste encore en Italie, soit qu’il y retourne ensuite, toujours est-il qu’il est envoyé encore par son oncle à Palerme en 1538, pour des affaires dont nous n’avons pas connaissance<sup>362</sup>. En novembre de la même année, probablement sur le chemin du retour vers les Pays-Bas, il se retrouve à nouveau à Rome. Il tente alors d’obtenir la coadjutorerie de Montbenoît, en vain<sup>363</sup>. Ce voyage est d’ailleurs entièrement financé par l’archevêque de Palerme, qui déclare vouloir encore provisionner son neveu d’autres bénéfices<sup>364</sup>. En effet, dans presque tous ses bénéfices, il pourvoit son neveu de prébendes. Ce dernier apparaît comme le neveu-héritier principal. Il est à ce titre exécuteur testamentaire de son oncle, vraisemblablement le principal des sept nommés à cette tâche<sup>365</sup>.

Claude obtient un canonicat au Saint-Sauveur de Harelbeke le 22 juin 1535<sup>366</sup>. Il est aussi chanoine et doyen de Furnes en 1537, jusqu’en 1555<sup>367</sup>. L’accession au doyenné n’est pas allée de soi, puisque Claude a eu un procès pour cette affaire<sup>368</sup>. Il devient également chanoine de Saint-Pierre de Lille en 1540 – il est clair qu’il prend possession du canonicat de son oncle qui ne pouvait le conserver en devenant archevêque de Palerme<sup>369</sup>. À Besançon, ce dernier fait de son neveu son coadjuteur au doyenné le 3 février 1532 n. s.<sup>370</sup>. Il est dit alors maître du diocèse de Cambrai<sup>371</sup>. Il est reçu finalement doyen le 28 février 1544<sup>372</sup>. Il se rend alors en Franche-Comté pour régler la succession de son oncle défunt. Il arrive à Besançon le 24 avril 1545 et prête serment auprès des chanoines pour sa charge de doyen le 29 avril<sup>373</sup>.

Il en va de même à Saint-Donatien de Bruges dont il devient chanoine en juin 1540<sup>374</sup>. À cette date, il n’est pas dit prêtre dans les archives et il n’est pas certain qu’il le devint par la suite. Il devient coadjuteur de son oncle à la prévôté le 28 avril 1541<sup>375</sup>. Jean de Langhe, ami et

---

<sup>362</sup> Lettre d’André del Castillo à Nicolas Perrenot de Granvelle, le 8 novembre 1538 à Rome, Madrid, Biblioteca nacional de España, ms. 7906/172, fol. 1r-2v. Éditée dans García Requena 2013, p. 169-173.

<sup>363</sup> Lettre d’André del Castillo à Nicolas Perrenot de Granvelle, le 26 novembre 1538 à Rome, Madrid, Biblioteca nacional de España, ms. 20210/23-8, fol. 1r. Éditée dans *ibidem*, p. 174-175.

<sup>364</sup> AGR, Grand Conseil, 839, p. 1043-1044.

<sup>365</sup> Cf. ci-dessus la biographie de Jean Carondelet.

<sup>366</sup> Gaillard 1861, p. 172, note 1 (repris dans De Vocht 1955, p. 49). L’auteur affirme qu’il devient doyen de cet établissement (et de Saint-Pierre de Lille, ce qui est faux). Il doit s’agir d’une confusion avec le doyenné de Besançon. En revanche, Jean Carondelet possédait bien un canonicat au Saint-Sauveur, qu’il a dû résigner après être devenu archevêque. Gaillard note aussi que Claude était doyen de l’Église de Constantinople... il s’agit bien sûr d’une mauvaise lecture de l’épithète et d’une confusion avec Besançon appelée parfois « Byzance » ou « Chrysopolis » (un quartier de Byzance) dans les textes médiévaux.

<sup>367</sup> Acker 2011, p. 33, p. 34, note 100.

<sup>368</sup> AGR, Grand Conseil, 839, p. 1044.

<sup>369</sup> Hauteœur 1897, t. 2, p. 256. De Vocht 1955, p. 49, affirme qu’il était doyen de Saint-Pierre de Lille, ce qui ne paraît pas avoir été le cas.

<sup>370</sup> ADD, G 193, fol. 227v-228r (3 février 1532 n. s.) ; G 250, p. 5 (avec la date en a. s.).

<sup>371</sup> BMB, ms. 714, fol. 178r.

<sup>372</sup> ADD, G 194, fol. 312v-313v (pénultième jour de février 1544 n. s. – 1544 étant une année bissextile, le pénultième jour est donc le 28 et non le 27 février).

<sup>373</sup> BMB, ms. 714, fol. 206r.

<sup>374</sup> BAB, fonds de Saint-Donatien, A 60, fol. 6r (9 juin 1540).

<sup>375</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092, bulle pontificale du 28 avril 1541 (quatre des calendes de mai) ; BAB, A 60, fol. 15v-16r (1<sup>er</sup> juin 1541).

ancien secrétaire de Jean Carondelet, paraît s'être démené auprès d'Andrés del Castillo († 1547, protonotaire et agent de Nicolas Perrenot de Granvelle à Rome) pour obtenir la bulle de coadjutorerie<sup>376</sup>. Claude devient logiquement prévôt à la mort de son oncle. Il prête serment par l'intermédiaire de son procureur Philibert Vuillemot, le 18 février 1544 n. s.<sup>377</sup>. Lorsque les nouveaux diocèses néerlandais sont créés en 1559, Claude n'est pas nommé évêque de Bruges, alors qu'il est prévôt de Saint-Donatien, église devenue la nouvelle cathédrale<sup>378</sup>. Les nouveaux diocèses avaient été créés pour remédier à l'absence d'encadrement des fidèles et à l'avancée de l'hérésie. Sans doute Claude, toujours absent de Bruges et parvenu à la prévôté par la protection de son oncle, représentait-il la source du problème et on lui préfère Pieter de Corte (1491-1567), théologien distingué, inquisiteur et excellent administrateur qui avait participé à la commission chargée de la création des nouveaux diocèses<sup>379</sup>. Consacré évêque en 1561 et installé en 1562, il laisse Claude Carondelet jouir de son bénéfice jusqu'à sa mort<sup>380</sup>.

En plus de ses multiples bénéfices ecclésiastiques, Claude Carondelet est membre du Conseil privé, comme son père et son oncle. Il paraît n'avoir été que simple conseiller ou maître des requêtes<sup>381</sup>. Henry De Vocht donne la date du 30 janvier 1544 pour son entrée au Conseil, sans dévoiler sa source<sup>382</sup>.

Claude meurt à Malines le 11 août 1564 et est enterré à Saint-Donatien de Bruges. Il y avait fait restaurer la chapelle Saint-Rémi où il avait installé un vitrail et son tombeau, un monument pariétal où on le voyait à genoux en prière<sup>383</sup>. Tout cela a disparu lors de la destruction de la cathédrale pendant la Révolution française. Son testament complet est conservé aux Archives diocésaines de Bruges<sup>384</sup>.

Joannes Costerius (1515-1559) lui dédie son édition des œuvres de saint Ambroise en 1555<sup>385</sup>. D'après Henry De Vocht, Claude aurait pu étudier à Louvain, au Collège trilingue, étant donné que Pierre Nannick (1500-1557) lui dédie en 1550 son édition des œuvres de Chirius Fortunatianus<sup>386</sup>. Mais il n'a trouvé dans les matricules de l'université louvaniste que les inscriptions d'un Jean et d'un Paul Carondelet<sup>387</sup>. Comme pour ses oncles Ferry et Jean Carondelet, on en sait peu de la personnalité de Claude Carondelet, à l'exception d'une remarque de Lodovico Guicciardini, qui le qualifie d'« *huomo savio & litterato* »<sup>388</sup>. De même,

<sup>376</sup> ADN, 8 B 1, n° 30092, lettre de Jean Carondelet à Jean de Langhe, de Bruges, le 9 juin 1541.

<sup>377</sup> BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 90v-91r (18 février 1543 a. s.).

<sup>378</sup> Cloet 1984, p. 19 rappelle que dans un premier temps, on avait quand même pensé à lui.

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 33-35 ; sur la création des nouveaux diocèses, cf. Dierickx 1967.

<sup>380</sup> De Schrevel 1895, p. 23-24.

<sup>381</sup> AGR, Conseil privé, 765. Son épitaphe rappelle aussi cette charge.

<sup>382</sup> De Vocht 1955, p. 49.

<sup>383</sup> Dessin de son tombeau dans le ms. 595 de la SBB, p. 387.

<sup>384</sup> BAB, D 44 bis, n° 175. Le testament de son oncle l'archevêque de Palerme (n° 173) est déjà signalé comme manquant au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>385</sup> *Omnia quotquot extant D. Ambrosii episcopi Mediolanensis opera... per Ioannem Costerium*, Bâle : Froben, 1555, 3 vol.

<sup>386</sup> *Consulti Chirii Fortunatiani rhetoricorum libri tres*, Louvain, chez Martinus Rotarius, 1550 (De Vocht 1955, p. 49).

<sup>387</sup> Le Jean Carondelet en question est peut-être un fils illégitime de Claude Carondelet († 1518) repéré par Alphonse Wauters (Wauters 1855, t. 3, p. 647).

<sup>388</sup> Guicciardini 1567\*, p. 225.

les chanoines de Furnes paraissent apprécier leur doyen, qu’ils qualifient de « *generosus vir* », alors que ni Ferry ni Jean n’avaient reçu ces marques d’estime<sup>389</sup>.

### **FRANÇOIS DE POITIERS († VERS 1556)**

Neveu de Ferry et de Jean, fils de leur sœur Jeanne de Carondelet et de Charles de Poitiers, seigneur de Dormans<sup>390</sup>. François est licencié dans les deux droits, comme le rappellent fréquemment les archives, ce qui lui permet de devenir conseiller clerc du Parlement de Dole<sup>391</sup>.

Il est également chanoine et écolâtre de Besançon<sup>392</sup>. Il récupère les prébendes de ses oncles défunts : celle de Villeneuve, le 6 octobre 1531 par la résignation de son frère Jean et celle de Cussey, en 1544, par suite du décès de Jean Carondelet<sup>393</sup>.

À Seclin, il succède d’abord à Ferry dans une prébende<sup>394</sup>. Ensuite, il devient coadjuteur de son oncle l’archevêque de Palerme à la même prévôté, à partir du 1<sup>er</sup> décembre 1540<sup>395</sup>. Il devient ainsi prévôt de Saint-Piat à la mort de l’archevêque.

Il meurt sans doute après avril 1556. En effet, un manuscrit de Dole lui assigne le 23 mars 1556 comme date de décès, mais il s’agit d’une compilation du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>396</sup>. Le 6 avril 1556, il aurait en revanche participé à une commission contre les Luthériens « pullulant » dans le diocèse de Bâle<sup>397</sup>.

### **GUILLAUME DE POITIERS († VERS 1570)**

Fils de Jeanne Carondelet et de Charles de Poitiers, frère du précédent. Il est chanoine de Sainte-Walbourg de Furnes à partir de 1531-1532, puis prévôt à la mort de son oncle Jean en 1544<sup>398</sup>. À Liège, il est aussi chanoine et écolâtre, puis chancelier de l’évêque Georges d’Autriche de 1548 à 1557, enfin archidiacre<sup>399</sup>. C’est dans cette ville qu’il paraît avoir vécu le plus clair de son temps, avec Bruxelles.

Guillaume est également chanoine de Thérouanne lorsque la ville est prise et détruite par Charles Quint en 1553. Il est archidiacre de Flandre de ce diocèse, puis évêque du siège vacant de Thérouanne dès 1553, sachant que ce diocèse n’existait plus dans les faits depuis cette date. Il le reste jusqu’en 1559, à la suppression de l’évêché. L’évêché de Saint-Omer était

---

<sup>389</sup> SAV, église collégiale de Furnes, 14, fol. 157r (1543).

<sup>390</sup> AGR, Conseil privé, 765.

<sup>391</sup> BMD, 19-MS-G-35, p. 34.

<sup>392</sup> ADD, G 194, fol. 314v (1<sup>er</sup> mars 1544 n. s.) ; Leuridan 1911, doc. X, p. 212.

<sup>393</sup> ADD 193, fol. 214v et G 250, p. 4 pour la prébende de Villeneuve ; G 194, fol. 407r pour celle de Cussey.

<sup>394</sup> AGR, Chambre des comptes, 3096.

<sup>395</sup> Leuridan 1911, p. 200.

<sup>396</sup> BMD, 19-MS-G-35, p. 34. Le manuscrit porte la date de 1555, mais elle est certainement en a. s.

<sup>397</sup> BMB, ms. 714, fol. 222r.

<sup>398</sup> Handelingen 1863 ; Acker 2011, p. 37 ; AGR, Grand Conseil, 849, p. 1879.

<sup>399</sup> AGR, Grand Conseil, n° 849, p. 1879 ; Hansotte 1984, p. 525. Le 20 mars 1539 n. s., il est dit uniquement chanoine dans la procuration que Jean Carondelet lui fait pour aller le représenter à Dole afin d’augmenter la fondation de ses parents (AMD, FA 1355, acte de fondation, fol. 36r).



l'un des trois évêchés nés du démembrement de celui de Thérouanne, et Guillaume y est immédiatement proposé comme évêque par Charles Quint, puis par Philippe II en 1561. Mais malgré l'appui du roi, d'Antoine de Granvelle et de Marguerite de Parme, de la ville et du chapitre de Saint-Omer, Guillaume refuse finalement le siège après une longue période d'hésitations, pour des raisons mal éclaircies<sup>400</sup>. Il refuse aussi l'évêché de Bruges en 1568<sup>401</sup>.

Il participe à la 10<sup>e</sup> session du Concile de Trente en tant que délégué des Pays-Bas<sup>402</sup>. Il meurt à Grenoble en 1570 ou 1577. Le bruit courut alors qu'il avait été empoisonné.

### **JEAN DE POITIERS**

Frère des précédents<sup>403</sup>. En 1528, il est désigné comme chanoine de Besançon et protonotaire apostolique dans un acte recensant les rentes de Ferry Carondelet à sa mort<sup>404</sup>. Il dut récupérer la prébende de Villeneuve à la mort de ce dernier, puisqu'il la résigne à son frère François en 1531<sup>405</sup>.

---

<sup>400</sup> Bled 1898, p. 49-64.

<sup>401</sup> Dierickx 1967, p. 54, 65.

<sup>402</sup> Bled 1898, p. 50, note 3.

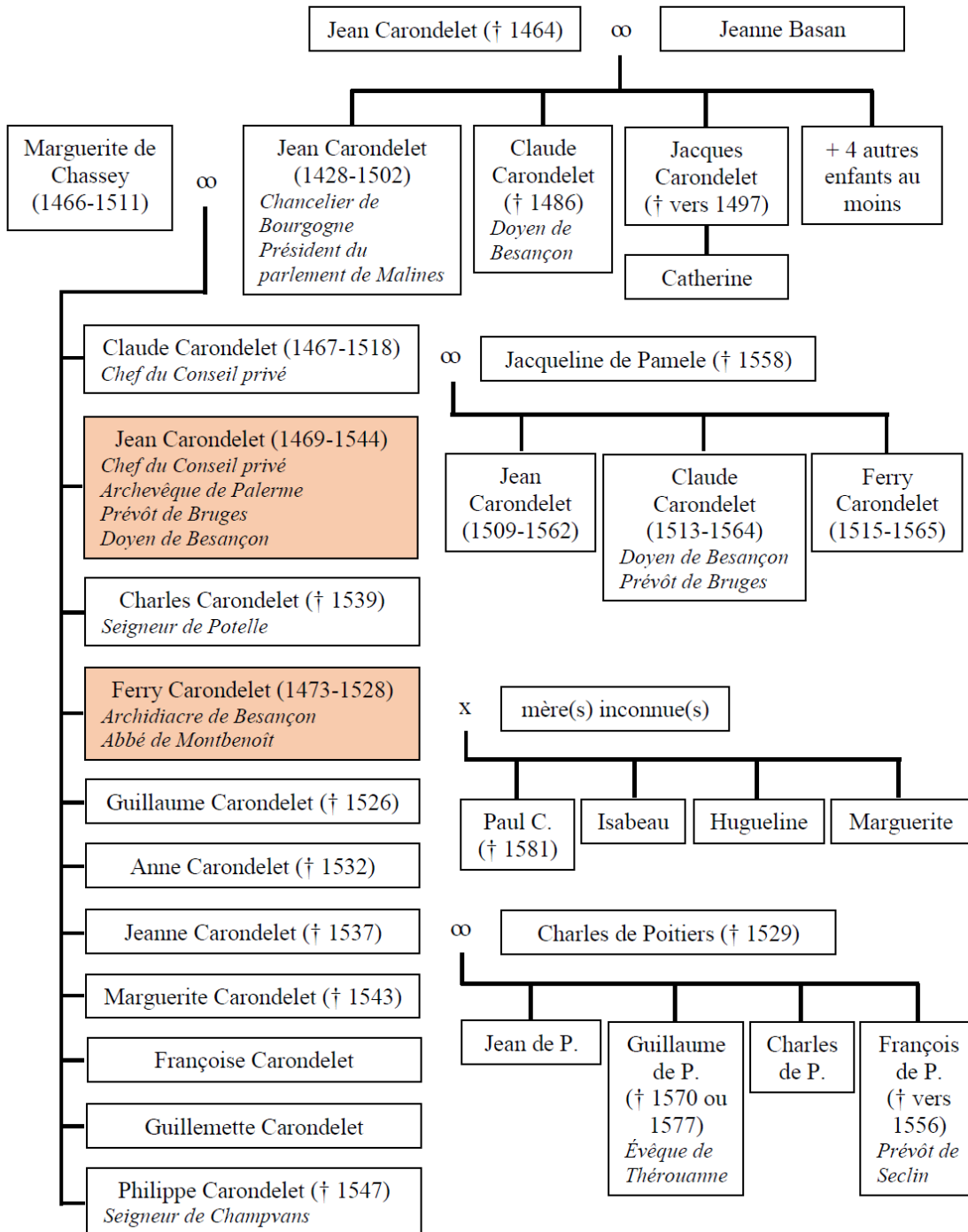
<sup>403</sup> AGR, Grand Conseil, 837.

<sup>404</sup> ADN, 8 B 1, n° 5547.

<sup>405</sup> BMB, ms. 714, fol. 178r.

## ARBRE GÉNÉALOGIQUE SIMPLIFIÉ DE LA FAMILLE CARONDELET

Les deux cases colorées sont celles des commanditaires étudiés.



## INDEX DES ANNEXES 1-3

Cet index ne comprend que les noms de personnes (en romain) et de villes (en gras). Suivant l'usage, les souverains et occasionnellement de grands nobles et princes (comme les ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire) sont classés par leur prénom.

Les noms des personnes n'ont pas été indexés lorsqu'ils se trouvent dans leur notice. Les noms de saints ou de personnages fictifs et les noms contenus dans la notation américaine des références (« Castan 1889 ») n'ont pas été pris en compte.

Des noms de famille sont parfois partagés par des personnes n'entretenant aucun lien de parenté. Nous avons alors créé des entrées différentes.

### A

Adrien VI · 8, 12  
**Agrigente** · 9  
Ailly, Anne d' · 27  
**Aire-sur-la-Lys** · 41, 44  
**Aix-la-Chapelle** · 10  
Alberti, Leon Battista · 22  
Albertino, Arnaldo · 9  
Albret, Amanieu d' · 35  
Algoet, Lieven · 22  
**Amsterdam** · 11  
**Anderlecht** · 5, 14, 42  
**Anvers** · 6, 9, 13, 20, 22, 23  
Apianus (Peter Bennewitz, dit) · 22  
**Arras** · 7, 12, 39  
Artolbius, Jérôme · 48  
**Ath** · 47  
Aubert de la Chenaye-Desbois, François-Alexandre · 26, 27  
**Aulnoy** · 16  
Autriche, Georges de Habsbourg, dit d' · 56

### B

Bainbridge, Christopher · 37  
**Bâle** · 55  
Bannissis, Jacques de · 41  
**Barcelone** · 7  
Basan, Jeanne · 50  
Baudoin  
Huguenin · 19

Pierre (fils) · 19  
Pierre (père) · 18  
Baux de Gleurs, Digna des · 26, 27, 28, 38  
Béatrix de Portugal · 43  
Béda, Noël · 47  
**Bergen-op-Zoom** · 11  
Bergues, Jean de · 14, 41  
**Besançon** · 12, 16, 18, 28, 30, 45, 53  
Chapitre cathédral · 5, 7, 10, 18, 28, 31, 43, 46, 47, 48, 55, 56  
Officialité · 15  
Régalie · 50  
Saint-Étienne · 48  
Saint-Jean · 5, 27  
Saint-Jean-Baptiste · 28  
**Bois-le-Duc** · 45  
Boisset, Claude de · 43  
**Bologne** · 26, 28, 48  
**Bonnay** · 5  
**Bourg-en-Bresse** · 34  
Brou · 34  
Bourgogne  
Antoine de · 6  
Jean de (évêque) · 4  
**Breda** · 7, 14, 167, 173, 174  
**Bressanone** · 36  
Briaerde, Lambert de · 17  
**Brou** · Voir Bourg-en-Bresse  
**Bruges** · 9, 12, 16, 18, 19, 20, 33, 42, 54, 56  
Archives diocésaines · 54  
Notre-Dame · 8  
Saint-Donatien · 4, 5, 8, 9, 14, 15, 17, 19, 42, 54  
**Bruxelles** · 11, 18, 51, 56  
Archives générales du Royaume · 11  
Busleyden

François de · 5, 26, 51  
Jérôme de · 19, 20, 26, 28

**Byzance** · 53

## C

Cajétan, Thomas · 8, 13

**Cambrai** · 4, 6, 12, 14, 33, 53

Candida, Giovanni de · 52

Carondelet

Anne · 49

Antoine · 42

Charles († 1539) · 16, 48, 49

Charles († 1597) · 25

Claude († 1486) · 5

Claude († 1518) · 4, 7, 8, 10, 16, 27, 29,  
44, 45, 55

Claude († 1564) · 15, 16, 17, 18

Étienne · 50

Ferry († 1528) · 4, 6, 9, 14, 16, 17, 18, 50,  
51, 55, 56

Ferry († 1565) · 16

Guillaume († 1526) · 16

Guillaume († 1620) · 27

Hugueline · 47

Isabeau · 26, 47

Jean (?) · 26, 55

Jean († 1402 ?) · 50

Jean († 1464) · 50

Jean († 1502) · 4, 5, 6, 25, 37

Jean († 1544) · 25, 26, 27, 28, 29, 31, 37,  
39, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 55,  
56

Jean († 1562) · 16

Jeanne · 49, 55

Marguerite († ?) · 47

Paul (?) · 26, 27, 55

Paul († ?) · 47

Paul († 1581) · 16, 26, 27, 28, 38, 47, 49

Philippe · 16, 25

Castan, Auguste · 38, 46

**Champvans** · 51

Charles II de Savoie · 43

Charles le Téméraire · 25, 50, 51

Charles Quint · 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,  
15, 17, 20, 21, 24, 29, 42, 43, 48, 52, 56

Chassey, Marguerite de · 25, 26, 37, 50, 51

Chauldey, Guillaume de · 52

**Chaussin** · 50

**Chelmno** · 20

Chevalier, François-Félix · 50

Chigi, Agostino · 33, 37

Christian II de Danemark · 9, 14

Cifuentes (Fernando de Silva, comte de) ·  
15

Clément VII · 12, 15

Coecke van Aelst, Pieter · 22

**Cologne** · 10

**Constantinople** · 53

**Coria** · 8

Cornillot, Hubert · 7

Costerius, Joannes · 54

Costis, Mamert de · 35

Cranevelt, Frans · 20

**Crépy** · 14

Croÿ

Guillaume de (archevêque) · 8

Jacques de · 35

Philippe de · 16

**Cussey** · 18, 55

## D

Dantiscus, Johannes · 20

De Corte, Pieter · 54

De Pins, Jean · 26

De Vocht, Henry · 15, 26, 28, 47, 54

De' Barbari, Jacopo · 167

Del Castillo, Andrés · 15, 53, 54

Della Rovere, Francesco · 30, 34, 40

Des Barres, Guillaume · 7

**Dole** · 4, 43, 46, 50, 52, 55, 56

Notre-Dame · 18, 25, 26, 35, 36, 37, 51

Parlement · 4, 6, 15, 50, 55

Université · 25, 28, 47, 50

**Dordrecht** · 11

**Dormans** · 55

**Douai** · 47

Du Blioul, Laurens · 11

Dubois, Jehan · 41

Durant, Jehan · 13

Dyssche, Arnoul · 47

## E

Egmont

Charles d' · 32, 33

Maximilien d' · 17

**Enghien** · 11

Érasme de Rotterdam · 19, 20, 21, 22, 23,  
24, 31, 46, 47

## F

Faletans, Étienne de · 26  
Ferdinand le Catholique · 8  
Foppens, Jean-François · 19  
Fortunatianus, Chirius · 55  
Frescobaldi, Girolamo · 33  
Fuchs, Remacle · 21, 24  
**Furnes** · 14, 39, 53, 55

## G

**Gaète** · 8  
**Gand** · 13, 14, 17  
Gattinara, Mercurio da · 10, 11, 12, 20, 24, 36  
Gauricus, Pomponius · 22  
Girault, Pierre-Gilles · 27  
Glimes, Jan van · 11  
Glymes et de Berghes, Antoine de · 17  
Goclenius, Conrad · 20  
Godefroy, Jean · 31  
Gonnet, Jean · 28  
Gorissen, Pieter · 12  
Gorrevod  
    Laurent de · 10, 30, 32, 34, 41  
    Louis de · 30, 33, 34, 35, 41  
Gossart, Jan · 168  
Grapheus, Cornelius · 22, 24  
**Gravelines** · 9  
**Greenwich** · 9  
**Grenoble** · 56  
Guibé, Robert · 40  
Guicciardini, Lodovico · 55  
**Gurk** · 30

## H

**Haarlem** · 11  
Haneron, Antoine · 19  
Hannock, Jacques · 29, 40  
**Harelbeke** · 5, 14, 16, 53  
**Harvard** · 20  
Henri VIII · 9, 34, 41, 52  
Houes, Jacques de · 18  
Hugonet, Guillaume · 50

## J

Jaspar, Jacques · 21  
Jules II · 29, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 45

## K

Keldermans  
    Rombout II · 167

## L

La Baume  
    Guy de · 34  
    Pierre de · 30, 34  
La Brière, Léon de · 29, 31  
**La Haye** · 6, 7  
La Houe, François de · 47  
La Marck, Érard de · 8, 9, 13, 20  
La Palud  
    Claude de · 45  
    Jean de · 45, 46  
La Rochebeaucourt, François de · 42  
**La Thure** · 52  
Lalaing  
    Antoine de · 6, 10, 11, 14  
    Charles de · 8  
Lang, Matthäus · 30, 33, 35, 36, 40  
Langhe, Jean de · 12, 16, 18, 54  
Larmessin, Nicolas de · 48  
Latomus, Jacques · 19  
Lauwerijns, Josse · 11  
Le Cocq, Baudoin · 17  
Le Fèvre, Robert · 6  
Le Veau, Jean · 35  
Léon X · 8, 41  
Lethmaet, Herman · 21, 31  
**Leyde** · 11  
Lichtenstein, Paul de · 36  
**Liège** · 9, 56  
Liévans, Jean de · 5  
**Lille** · 16  
    Archives départementales du Nord · 6, 7, 29, 30, 31, 39, 40  
    Saint-Pierre · 5, 14, 53  
**Linz** · 36  
Louis XI · 30  
Louis XII · 41

Louise de Savoie · 14

### Louvain

Collège trilingue · 19, 20

Saint-Donat · 19

Sainte-Gertrude · 13

Université · 4, 16, 19, 20, 26, 47, 54

Lugney, François de · 15

Luther, Martin · 10

Luxembourg, Philiberte de · 43

Luxembourg, Philippe de · 39

**Luxeuil-les-Bains** · 45, 46

**Lyon** · 30

## M

**Madrid** · 42

Magellan, Fernand · 22

**Malines** · 9, 10, 11, 17, 19, 29, 32, 37, 40, 41, 42, 43, 52, 54

Grand Conseil · 6, 10, 11, 15, 16, 17, 25, 28, 29, 37, 42, 43, 49, 51

Hôtel de Palerme · 51

Parlement · 25, 51

Rue du Bruel · 42

Saint-Pierre · 52

Zakstraat · 51

**Malte** · 9

Mannier, Antoine · 8

**Mantoue** · 36

Marche, Olivier de la · 50

Marcques IJsselsteyn, Guillaume de · 6

Marguerite d'Autriche · 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 21, 22, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 43, 45, 46, 52

Marguerite de Parme · 56

Marie de Bourgogne · 51

Marie de Hongrie · 11, 12, 14, 15, 17, 20, 21, 22, 24

Marnix

Jean de · 30, 31, 37, 40

Pierre de · 30, 34

Mauville-Créton, Henriette de · 16

Maximilien de Habsbourg (empereur) · 5, 6, 7, 29, 30, 32, 34, 36, 39, 41, 42, 45, 51, 52

Melun, François de · 39

Mendoza, Mencía de · 20

Metsys, Quentin · 167

**Middelbourg** · 6

Monachus, Franciscus · 22

**Mons** · 5, 9, 11, 14

**Montbenoît** · 14, 15, 16, 18, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 53

Montecut, Antoine de · 35

Montrichard, Denis de · 46

Morel, Pierre · 34

## N

Nájera, Andrés de · 171

Nannick, Pierre · 55

**Nantes** · 40

Nassau

Henri de · 6, 14

René de · 17

Neufchâtel, Charles de · 5

Nigri, Philippe · 43

## O

Oddi, giuseppe · 38

Oysel, Jacques · 19

## P

**Padoue** · 26

**Palerme** · 8, 13, 53

Cathédrale · 8

San Giovanni degli Eremiti · 8

Pamele, Jacqueline de · 52

Pandoni, Porcellio · 23

**Paris** · 22, 47

**Patti** · 8

Paul III · 12

**Pavie** · 14

Perrenot de Granvelle

Antoine · 15, 23, 56

Nicolas · 8, 15, 43, 53, 54

Petit, Guillaume · 8

Philibert, Pierre · 45, 46

Philippe II · 23, 56

Philippe le Beau · 5, 6, 10, 25, 51

Philippe le Bon · 50

Pierrart, Jehan · 16

Pinchart de Graves, Jacques · 14

Pio de Carpi, Alberto · 34, 37

**Pise** · 30, 39

Plaine, Thomas de · 6

Poitiers

- Charles de · 55
- Ferry de · 49
- François de · 17, 55, 56
- Guillaume de · 15, 49, 56
- Jean de · 49, 55

**Poligny** · 50

**Potelle** · 16, 51, 52

**R**

**Rabahaye** · 16

Raphaël (Raffaello Sanzio, dit) · 48

**Ravenne** · 32, 38

**Reims** · 12

**Relegem** · 25, 26

Riario, Raffaele · 37

**Rome** · 12, 15, 16, 23, 28, 29–41, 44, 45, 48, 53, 54

Place Navone · 37

Ponte · 37

Saint-Pierre · 35

Santa Maria dell'Anima · 25, 37

Sapienza · 53

Tribunal de la Rote · 15

Villa Farnésine · 38

Ruffaut, Jean · 11

**S**

**Saint-Claude** · 30, 33, 34, 40, 45

Saint-Genois de Grand-Breucq, François-Joseph de · 38

**Saint-Omer** · 56

**Saint-Quentin** · 14

**Salins-les-Bains** · 7, 46

**Saragosse** · 7

Schorre, Louis de · 17

Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani, dit) · 37

**Seclin** · 7, 12, 17, 42, 55

Second, Jean · 23, 24

**Senlis** · 30

Serlio, Sebastiano · 22

Siloe

Diego de · 171

**Solre-sur-Sambre** · 51, 52

**Suse** · 30

**T**

**Thérouanne** · 12, 41, 56

Thol, Gérard · 8

**Tolède** · 8

**Tortosa** · 8

**Tournai** · 12, 14, 26, 41, 42

Transsylvanus, Maximilien · 22

**Trente** · 36

**U**

**Utrecht** · 12, 13

**V**

**Valence** · 8

**Valenciennes** · 16, 17

**Valladolid** · 7

Van Campen, Jan · 20

Van der Heyden, Gaspard · 22

**Venise** · 36

**Verlinghem** · 16

**Vicence** · 30, 34, 40

**Vieilley** · 5, 16, 18

Vigarny, Felipe · 171

**Villeneuve** · 28, 55, 56

**Viterbe** · 38

Vives, Juan Luis · 20, 21, 24

Vuillemot

Jean · 18

Philibert · 18, 54

**W**

Warham, William · 34

Wauters, Alphonse · 55

Wolsey, Thomas · 9

**Worms** · 10





## ANNEXE 4 – PIÈCES JUSTIFICATIVES

Figurent ici en premier lieu les sources imprimées. Les pièces d'archive sont ensuite classées par acronyme du nom du dépôt dans la langue originale, puis par numéro de classement du dépôt. Seules les lettres de Ferry Carondelet envoyées d'Italie ont été rangées par le numéro de lettre que nous leurs avons attribué.

Les textes ont été retranscrits dans le respect des règles suivantes<sup>406</sup> :

- La disposition des paragraphes, le découpage des phrases, et l'orthographe d'origine sont conservés dans la mesure du possible. Il en est de même pour la ponctuation, l'accentuation et les apostrophes, pour autant qu'elles soient clairement identifiables. Seules les majuscules et les minuscules ont été rétablies suivant l'usage moderne : « et roy despaigne ensamble » et non « et roi d'Espagne ensemble » (ADN, B 18833, n° 26816), mais « messire Jehan Carondelet » et non « Messire Jehan carondelet » comme cela figure dans l'original (AGR, Grand Conseil, 839, p. 1039).
- Les abréviations ont été résolues chaque fois que cela était possible : « cmbien » et « lres », avec ou sans tilde, deviennent « combien » et « lettres » (ADN, B 18833, n° 26816). Les abréviations sont soulignées lorsqu'elles n'ont pas été comprises : « grose littere » (BAB, fonds Saint-Donatien, A 60).
- Les mots qui n'ont pu être déchiffrés sont remplacés par « [?] ».
- Les mots dont la transcription n'est pas certaine sont entre crochets et suivis d'un point d'interrogation : « [mescripre ?] » (ADN, B 18854, n° 30306).
- Les mots manquants à cause de la détérioration du document sont remplacés par des points de suspension entre crochets : « [...] ».
- Dans le cas où le sens de la phrase le laisse simplement deviner, sans risque d'erreur, le mot manquant est placé entre crochets : « me recommande a vostre benigne [grace] » (ADN, B 18833, n° 26816).
- Les biffures des textes n'ont jamais été conservées, sauf dans le cas où elles apportent un éclairage sur le texte définitif. Dans ce cas, le texte barré remplace la biffure et l'italique la correction : « ~~les~~ *la* médailles » (ADN, E 61).
- Les remarques de l'auteur destinées à éclairer le sens du document ou à en signaler une particularité sont placées entre crochets et en italique : « [*p. 86*] L'ancien & celebre hôtel du comte de Salasar y [*la rue des sols*] est aussi bâti » (Fricx 1743\*, p. 86).

---

<sup>406</sup> Nous avons globalement tenu compte des recommandations de Barbiche et Chatenet 1993, mais pas au point de nous dispenser de cette clarification.

**ANNEXE 4, N° 1**

Chifflet 1618\*, t. 2, p. 309 [extrait]

Antonio sedente [*l'archevêque Antoine de Vergy*] D. Ferricus Carondeletus splendidissimum in ecclesiâ S. Stephani sacellum construxit, è quo ascenditur ad Theatrum S. Sindonis, in quo postea eius ossa condita sunt marmoreo monumento, cum hoc epitaphio : [*suit l'épitaphe*]

**ANNEXE 4, N° 2**

Cousin 1562\*, p. 344 [extrait]

In eo domini Ioannis Carondeleti, Maximiliani Cæsaris ac Philippi eius filii, cancellarii apud Mechliniam 12, calendarum aprilis anno Christi M. D. primo suæ vero ætatis 74. vita sancti. sepulchrum etiam num conspicitur, marmore partim candido, quod alabastritem vocant: parum nigerrimo, maculis quidem purpureis variato, quod in agro Dolano in magnatum sepulturas effoditur, atque porphyrites vocatur. In eius funere clarissimi aliquot viri elegias & epitaphia conscripserunt : quorum hæc duo indecora, hic non gravabor annectere.

**ANNEXE 4, N° 3**

Érasme 1993\*, p. 198 [extrait]

Quae patria artificii ? Sicyon. Quo nomine ? Nomen  
Lysippo dictum est. Ipse quis es ? Loquere.  
Illa ego cuncta domans Occasio. Cur age, pinnis  
Insistis ? Volvorque ac rotor assidue.  
Cur gemina in pedibus gestas talaria ? Dicam,  
Huc illuc volucrem me levis aura rapit.  
Quid dextrae sibi vult inserta novacula ? Signum hoc  
Quod quavis acie sim mage acuta, docet.  
Tecta capillitio facies quidnam admonet ? Illud  
Quisque uti me, quoties offeror, arripiat.  
Cur autem capitis pars posticaria calvet ?  
Quem semel alatis praeterii pedibus,  
Is quanquam volet inde cito me prendere cursu,  
Haud liceat, simul ac vertero terga viro.  
Hac itaque idque tua me finxit imagine causa,  
Hospes, scalptoris ingeniosa manus,  
Spectandamque domus hic prima in fronte locavit,  
Scilicet ut cunctos et moneam et doceam.

**ANNEXE 4, N° 4**

Fricx 1743\*, p. 86-87 [extrait]

[p. 86] L'ancien & celebre hôtel du comte de Salasar y [*la rue des sols*] est aussi bâti. C'est un grand corps de logis avec deux aîles entre la cour et le jardin, & fermé d'un très-haut mur percé au milieu d'un très-beau portail. Tous les nombreux appartemens qui le partagent, sont beaux & magnifiquement meublés. Pour entrer dans le jardin, il faut descendre par un escalier composé d'un grand nombre de degrés de belle pierre ; ce qui donne un air de terrasse à la place où est bâti l'hôtel, qui en est bien plus aéré & plus agréable. Il y a une belle chapelle richement ornée, qui fait le coin de la rue où le portail est placé. Les gens de l'hôtel y vont par une belle galerie de plein pied avec le premier étage qui y aboutit. Ce fut dans cette chapelle, que les hosties miraculeuses, dont j'ai déjà fait l'histoire, furent enlevées par les Juifs. Cet hôtel est si commode & si vaste qu'en 1730, la serenissime archiduchesse le destina pour loger le duc de Lorraine avec toute sa suite, & ce prince y fit un séjour de six mois, pendant lequel il ravit les cœurs de la cour & de la ville, par toutes les belles qualités qui réunies en sa personne [p. 87] brillent avec tant d'éclat où il paroît.

**ANNEXE 4, N° 5**

Second 2007\*, p. 327 ; Malines, le 8 mai 1533 [extrait]

Lettre de Jean Second à Jan van Scorel.

Ego vero hac cum natura tua aliquid mihi commune esse, non timebo dicere. Illud videlicet, quod has fingendi pingendique artes arcano quodam naturæ jussu semper amplexus sim et admiratus : cui juvenili levitate aliquem sculpendi usum ausus sum adjungere. Qua in re cum acutissimo judicio tuo non nimis infeliciter versari me intellexerim, progressus sum in lusu, mea quidem sententi non insuavi. Ut autem videas an aliquid profecerim, mitto tibi effigiem Archiepiscopi Panormitani, proximis hisce diebus a me sculptam.

**ANNEXE 4, N° 6**

Second 2007\*, p. 212

Extrait du journal de voyage de Jean Second en route vers l'Espagne.

Multa autem cum jocosa peracta illic nobis essent, nec seria interim neglecta mihi sunt. Literas enim commendatitias ad Granvellium a Boisoto accepi : item ab Archidiacono Atrebatensi ad eundem, et Secretarium Perreninium, tum ab Archiepiscopo Panormitano ad Granvellium et ipsum, epistolam magno cum affectu scriptam tradidi ; et Panormitano quiddam quod ille super arte fusoria a me commentari petierat.

**ANNEXE 4, N° 7**

ADD, G 191, fol. 281r (reproduit dans Castan 1874, p. 142, note 1 et 1889, p. 302-303, note 3 (traduction) et 315) ; 26 mai 1518

Facta per dominos cantorem et Guerard relatione parte domini huius ecclesie archidiaconi, petentis dominis de capitulo sibi dari consensum et voluntatem seu licenciam ut ad honorem dei et eius matris virginis Marie decoremque ecclesie Bisuntine reponere possit et valeat quandam protecturam ymaginum cuiusdem tablarum in et super altare predicte beate Marie virginis situm in ecclesia sancti Stephani juxta sacristiam, quam se obtulit daturum, ymaginem eiusdem beate Marie inibi si opus sit admovendo et in proximiori loci et convenienti reponendo domini capitulantes eidem petenti annuerunt et concesserunt pro permissis facultatem et licenciam, premissa suis supertibus facienda et adimplenda, et hoc sine altaris preiudicio et detrimento

**ANNEXE 4, N° 8**

ADD, G 191, fol. 341r (reproduit dans Castan 1874, p. 143, note 2 et 1889, p. 303, note 3 (traduction) et 315) ; 18 mai 1519

Etiam dicte domino archidiacono voce cuius supra petenti annuitur et conceditur facultas, reponendi quandam protecturam cuiusdam magni tabernaculi seu tablerii nemorei certe ymaginis per ipsum ad laudem Dei factam in ecclesia sancti Stephani et in capella beate Marie Magdalene pro ipsa devotione cum erectione altaris dicte capelle noviter ut sibi videbitur necesse et expediens fienda.

**ANNEXE 4, N° 9**

ADD, G 192, fol. 40v (reproduit partiellement dans Castan 1874, p. 144, note 2 et 1889, p. 315-316) ; 13 avril 1520 n. s.

Facta per dominos Luxeul et de Grueroys in absencia tamen domini huius ecclesie archidiaconi relationem de et super non nullis verbis per aliquos dominos canonicos ut asseruerunt dictis et prolati, ratione reparationum, per eundem dominum archidiaconum in capella sancte Marie Magdalenes in sancti Stephani ecclesia sita, et fundata, factarum et presertim de quibusdam janua lapidea murata et tomba commutatis pro tamen decore dicte capelle, que verba potius illum commovere possent, ad renu[nci]ationem sue bona voluntatis, quam ad complementum sue foundationis, quod foret in grande detrimentum predicte Bisuntine ecclesie, domini capitulantes voluerunt et volunt premissa omnino cessare, eidem domino archidiacono voce quarum supra petenti insequendo acta capitularia alias per capitulum super premissis conclusa et sibi concordata, libere dando per concordando atque concedendo licenciam facultatem et omnimodam potestatem in predicta capella edificandi construendi reparandi commutandi et rappendi pro decore sepe dicte capelle que sibi videbuntur fore et esse necessaria et facienda juxta ipsius voluntatem et discretionem, cui domino archidiacono fiant lictere testimoniales in forma autentica sub sigillo capitulario et signis materialibus secretariorum capituli et juxta minutam per eundem tradendum et de data tali, quam humane voluntatis, meliori et ampliori forma que fieri poterit sibi tradende et expediende et ipsum allocutori capituli nomine de et

super sua fundatione altaris in modum per ipsum posita ac juxta modum hodie tractum commissus fuit dominus de Grueroys.

**ANNEXE 4, N° 10**

ADD, G 192, fol. 104v ; 26 juin 1521

Ad advisandi tam de et super uno vulgariter dicto chappier in sacristia sancti Johannis evangeliste pro preservatione capparum fiendo qualiter de uno jube in eadem ecclesia etiam faciundo juxte modum hodie advisatum, commissi fuerunt domini cantor Butesserdi Morelli Pussenec et Guerard et de dominis que inde esse voverint et allocuturi dominum huius ecclesie archidiaconum de et super premissione juxta modum hodie advisatum capituli nomine commissi fuerunt domini Luxeul et Guerard.

**ANNEXE 4, N° 11**

ADD, G 192, fol. 323r (reproduit dans Castan 1874, p. 145, note 3 et 1889, p. 316) ;  
26 mai 1525

Domino Johanni Vuillemoti capellano familiari sancti Stephani voce domini archidiaconi petenti impertitur licentia assistendi et faciendi atque manendi cum operariis operantibus in capella dicti domini archidiaconi quo tempore durante tenebitur pro presente in ecclesia actendo quod constructio predictae cappelle erit in decorem predictae ecclesie.

**ANNEXE 4, N° 12**

ADD, G 192, fol. 362v ; 18 avril 1526 n. s.

Fabricariis sancti Stephani nonnullis reparaciones necessarias in corpertura cappellanie domini archidiaconi scriptibus reparare faciet.

**ANNEXE 4, N° 13**

ADD, G 193, fol. 24v ; 8 mai 1527 [extrait]

Et cui domino maiori archidiacono voce domini Gray petenti annuitur quod possit et valeat eligere locum [?] [?] ecclesiam sancti Johannis evangeliste ad reponendum representationem unius ymaginis per ipsum inibi reponandum prout oportunus et locus convenienter se extrudere poterint absque in aliqua diminutione murorum dicte ecclesie.

**ANNEXE 4, N° 14**

ADD, G 193, fol. 32v ; 17 juillet 1527

Facta relatione per d[iversos] superiores de pluribus detrimentis dictum factis per magistrum Franciscum de Torya in domibus cap[ellan]orum sancti [?] in claustro sancti Stephani Bisuntine ex tempore conducendo lapidis tam per ecclesiam quam per claustrum ut a pr[a]edictis domibus possit licenciam per dominum archidiaconum scribat dominus Guerard eidem domino archidiacono litteras juxta modum hodie tractatum.

**ANNEXE 4, N° 15**

ADD, G 193, fol. 37v ; 11 septembre 1527

Domino huius ecclesie maiori archidiacono voce domini Luxeu archidiaconi petenti decernitur monitorium in forma malefactorum contra quoscumque utriusque scriptus homines quise alteribus [?] citra vel circa ad ecclesiam sancti Stephani Bisuntine [?] eidem que celtem carrones lapides sabulum [pelcem?] ferri cymmentum et alia utencilia ad edificacionem sue cappellenie preparata et servientes clam [?] et contra suum consensum ceperint et impertarunt sibi in forma expedendum et publicandum.

**ANNEXE 4, N° 16**

ADD, G 193, fol. 45v ; 20 novembre 1527

Advisenturi capituli nomine et provisuri de et super quedam th[?]eta existente in ecclesia sancti Johannis a quam reponente super oratorio facto per dominum archidiaconum juxta ~~ymaginem~~ januam dicti sancti Johannis ut dicta a qua alibi discursum suum habere possit et valeat [?] ad hoc operatoribus ad hoc expertis prout dictus dominus archidiaconus ita fieri [pecit?] commissi fuerunt dicti domini archidiaconus et Guerard.

**ANNEXE 4, N° 17**

ADD, G 193, fol. 63r ; 4 mai 1528

Domini capitulantes oblaciones hoc in loco capitulariter factas per dominum huius ecclesie maiorum archidiaconum de sedibus et formis ac jube ambarum ecclesiarum per ipsum suisque sumptibus fiendis excipitis quadraturis per capitulum sustinendis acceptaverunt et acceptant [?] debitas faciendo prout facerint et acceptaverunt.

**ANNEXE 4, N° 18**

ADD, G 193, fol. 127v (cité partiellement par Clerc 1868, p. 37, note 1) ; 3 novembre 1529

Procurator capituli de et super oblacionibus et voluntatibus deffuncti reverendi patris domini Ferrici Carondelet dum viveret archidiaconi Bisuntini et commendatorii de Montbenoit pro ipsis fundacionibus et reparacionibus fiendis et ordinatis in ecclesie Bisuntine prout pluries et diversimode declaravit bonas informaciones facere [habeant ?] ut illis completis ad reverendum dominum de Palerme huius ecclesie decanum [formam secundum transancti ?] possint et valeant per ipsum videri.

**ANNEXE 4, N° 19**

ADD, G 193, fol. 242v-243r ; 5 juin 1532

[fol. 242v] Scribantur lictere domino decano super fundatione in ecclesia Bisuntina fieri promissa et [?] per quondam dominum Ferricum Carondelet dum viveret ecclesie Bisuntine archidiaconum et fratrem dicti domini decani actento maxime quod appunctuamentum de bonis derelictis per prefatum quondam dominum archidyaconum inter ipsos heredes factum est qua mediante promotori parte prefatus dominus decanus ut dicitur heres censetur [fol. 243r] et ad dictas licteras scribendas commissitur dominus Garnier secundum [?] memorialibus jam per ipsum propter hoc factis continentur.

**ANNEXE 4, N° 20**

ADD, G 193, fol. 545r (cité partiellement par Clère 1921, p. 16, note 1) ; 2 juillet 1539  
[extrait]

Hoc in loco capitulari generosus et venerabilis dominus huius ecclesie scolasticus a partibus Flandrie regressus dominis capitularibus presentavit litteras credenciales reverendi domini archiepiscopi Panormitani huius ecclesie decani super ipso domino scolastico quibus lectis ipse idem dominus scolasticus parte ipsius domini decani dominis capitularibus obtulit et deliberavit sex cappas, duas capsulas quatuor tunicas paramenta sex alba[m] sex galeam quatuor stoles, sex manipulos et quatuor coletos totum ex veluto cramoisur rubeo reforceto damasceato ab fericis diversibus ornatos historiis sanctorum Johannis evangeliste et Stephanis illustratos, per et inter duas ecclesias equaliter dividendes videlicet unicumque [lentus ?] suo sancto deservientes et hystorientes ac armis seu intersignis ipsius reverendi domini Panormitani suis et ecclesie Bisuntine [?] maxime preciosos et sumptuosos, pro quibus domini capitulantes [?] eos mittente et presenti gratias immortales [?] [*on va répondre à l'archevêque*]

**ANNEXE 4, N° 21**

ADD, G 194, fol. 220v ; 7 février 1543 n. s.

Audita relatione domini Baudoyne, qui retulit parentes quondam reverendi patris domini Ferrucii Carondelet dum viveret commendarii perpetui abbacie beate Marie Montisbenedicti et archidiaconi maioris ac canonici ecclesie Bisuntine sepulti in dicta abbacia, velle extrahere a terra ossa corporis dicti quondam reverendi domini, et illa adducere ad hanc civitatem eaque reponere in ecclesia sancti Stephani cum honorabili sepultura in capellina per eundem reparata, prius tamen licentia habita a dominis de capitulo, pro remedio anime cuius reverendus dominus ecclesie decanus et parentes ipsius quondam reverendi domini ientendunt facere fundationes in eadem ecclesia Bisuntina. Prefati domini capitulantes attento quod dictus reverendus dominus erat canonicus ecclesie Bisuntine qui secundum statuta ecclesie Bisuntine tenetur inhumari apud sanctum Stephanum consentierunt quod antedicta ossa reponantur in dicta capellina una cum dicto tumulo sive sepultura. Et dum dicta ossa erunt in hac civitate prefati domini concludunt modum illa transferendi ad dictam ecclesiam sancti Stephani, et modum exequiarum tam tam *[sic]* in pulsu quam aliis impendendo talem honorem qualem poterunt, et si placuerit parentibus dum ossa intrabunt civitatem pulsabuntur singultus prout consuetum est quando aliquis canonicus decedit ab humanis.

**ANNEXE 4, N° 22**

ADD, G 194, fol. 222r-223r ; 10 février 1543 n. s. (cité partiellement par Clerc 1868, p. 40, note 1)

*[fol. 222r]* Facta relatione per dominum Baudoyne ossa corporis quondam reverendi domini domini Ferrucii Carrondelet dum viveret archidiaconi maioris et canonici ecclesie Bisuntine fuisse hodie adlata ad hanc civitatem, et illa esse in domo reverendi domini huius ecclesie decani eaque velle hodie deferre ad ecclesiam sancti Stephani et inhumare in capellina per eundem quondam reverendum dominum reparata, rogando dominos de capitulo ut concludere velint tam super delatione eorumdem quam servicio et pulsu fiendo. Domini capitulantes desiderantes prestare honorem defuncto et dominis suis consanguineis concluderunt quod hodie pulsabuntur vespere hora prima post meridiem et officio dicto in ecclesia deferentur predicta ossa ad ecclesiam *[fol. 222v]* sancti Stephani cum processione in similibus fieri solita vocatis collegiis de sancto Paulo et de Magdalena ut assistant, et dicentur vigilie defunctorum in ecclesia sancti Stephani cum recommendatione et apparite solitis. Et quia dum ipse reverendus dominus decessit ab humanis nulle facte fuerunt exequie pro eo in eadem ecclesia Bisuntina, nunc fiet in eadita ecclesia quinque diebus secundum bonam et laudabilem consuetudinem ecclesie Bisuntine licet dominus Baudoyne dixerit non habere mandatum ad satisfaciendum pro dictis exequiis sed solum pro processione et vigiliis, casu quo nolit solvere dictis exequiis funtis. Domini capitulantes volunt reverendum dominum decanum huius ecclesie fratrem dicti quondam reverendi domini certiori de predicto ut provideat super solutione earundem exequiarum secundum eius bonam discretionem ac voluntatem et de solutione huiusmodi non conquerentur vicarii nec capellani nisi prius habita responsione super hoc eiusdem reverendi domini decani.

Successive vero dicta die circa horam tertiam post meridiem dum dicta ossa essent in ecclesia et choro sancti Stephani Bisuntini religiosus vir dominus Martinus Lenvetier sacre theologie professor prior abbacie beate Marie virginis Montis Benedicti in qua abbacia decessit ab



humanis et inhumatus fuit dictus reverendus dominus reverendis ac venerabilibus dominis de capitulo medio eius juramento ad sancta Dei evangelia corporaliter facta per eundem prestito dixit et asseruit affirmavitque religio dicte abbacie qui erant presentes dum corpus dicti quondam reverendi domini Ferrucii Carondelet fuit inhumatum [*sic*] sibi attestasse dum ossa supra mentionata extraherentur a terra fuisse et esse ossa dicti quondam reverendi patris ex eo quod in loco in quo fuit inhumatus nullus antea fuerat nec post inhumationem ipsius aliquis alius repositus fuit, quodque [*fol. 223r*] a tempore quo extracta fuerunt fuit presentus dum adferentur ad hanc civitatem et usque ad locum quo nunc erant, promisitque mittere prefatis dominis de capitulo scripto certificationem et attestationem religiosorum predicte abbacie signatam et sigillatam in forma autentica de predictis ossibus.

**ANNEXE 4, N° 23**

ADD, G 217, fol. 221v ; 15 mars 1713

Referentibus dominis Boudret et Hugon, fabriciario, quod ad defendendam ab humiditate tabellam altaris Sanctissimi Sudarii ipsam paulo altius elevare fecerint ; qua reparatione approbata, commissi sunt iidem domini ad consulendum opifices peritos super delineatione alicujus operis pro resaniendo loco vacuo infra tabellam prædictam.

**ANNEXE 4, N° 24**

ADD, G 230, p. 95

Joannes Carondelet decanus petens domum suam canoniam ante ecclesiam Sancti Joannis fieri decanalem recusatur, 2<sup>a</sup> julii 1539

**ANNEXE 4, N° 25**

ADN, B 1533, n° 16617 ; s. d., s. l., vers août ou septembre 1510

Brouillon soigné probablement de Marguerite d'Autriche avec corrections nombreuses et parfois illisibles de sa main, intégrées ici dans le corps de texte.

[*revers*] [*écriture du XVIII<sup>e</sup> siècle*] Abbaye de St Oyan de Joux ou de St Claude 1510

Minutte de linstruction donnée a Ferry de Carondelet archidiacre de Besançon envoyé de Marguerite d'Autriche a Rome touchant ce quil avoit a negotier pour le nomination a labbaye de st Claude

Dans cette instruction cette princesse fait entre autres choses dire au pape quencore que les comtes de Flandre et d'Artois soient de la souveraineté de France on na pas cependant obei dans ces deux provinces au concile schismatique qui est le concile de Pise comme cette princesse lentend

[*en travers, écriture du XVI<sup>e</sup> siècle*] Minutes des lettres deposchees pour monseigneur de Maurianne touchans la dignite cardinal[ice] et aultres affaires

[*première feuille, recto*] Marguerite archiduchesse daustrice duchesse et contesse de Bourgoigne douagiere de Savoye etc.

Memoire et instruction a nostre ame et feal conseiller orateur et procureur en court de Romme messire Ferry Carondelet archidiaque de Besancon de ce quil exposera pour credence a nostre tres saint pere le pape sur les lettres credenciales que presentement luy escripvons

Après noz lettres presentees et les piedz de sa sanctete baises en tout reverence et humilite de nostre part resumera le contenu en nosdites lettres lequel verra par la coppie dicelles que luy envoyons et le ampliera comme il verra au cas appartenir

Luy declairant les causes qui nous menent a supplier a sa sanctete davoir en ladite abbeye ung bon personnage a nous fiable que sont les mesmes que autrefois luy avons escript et dabondant pour ce que fumes aviche que le roy de France desire fort en y avoir ung que luy soit agreable pour avoir ceste contree ou elle est assise a son commandement, quest la plus forte du conte de Bourgoigne actendu aussi que labbe est seigneur temporel et spirituel pourquoy nous est necessaire y obvier par ce moyen que dessus.

Et a cause quil y a bien XXXVI religieux tous gentilshommes de diverses nations est de necessite quil y ait ung abbe de maison puissant et riche pour les tenir en crainte et obeissance ce que facilement pourra faire ledit evesque de Maurienne qui est natif des pays de Bresse confrontans audit [territoire ?] de saint Claude et a son frere qui est gouverneur depart nous audit pays de Bresse.

[première feuille, verso] Et suppliera aussi sa sanctete de vouloir considerer le contenu de noz lettres restaurer audit evesque de Maurienne labbaye de Suze du diocese de Thurin que tient ledit messire Pierre de la Baume, et le prioure de Lemens du diocese de Grenoble que luy viendra bien a propoz pour tant mieulx entretenir lestat et dignite de cardinal a laquelle esperons il le constituera tant a la requeste de lempereur du roy dangleterre que nostre, et nous lasseurons qui luy sera bien loial et humble serviteur.

Et pour ce que ledit messire Pierre de la Baume tient aussi le prioure de Marbost du diocese de Lyon situe en noz pays de Bresse de valeur environ II cens ducatz sans [?] [dames ?] nous desirons que luy suppliez de icelluy vouloir restaurer et [?] ledit trepas donner en commande a maistre Pierre de Marnix frere de nostre ame et feal secretaire Marnix.

Pour et mieulx le induyre a nous accorder nostredite requeste prions remonstrer a sadite sanctete les services que luy avons faiz en deffendant que le cleric des contes de Flandres et dartois jacoit quilz saioient de la souverrainete de France nayent respondu ny obey au concile scismatique Davoir aussi tenu main de faire consentir par lempereur le passage aux Suyches et davoir accru lamytie dentre sa sanctete, lempereur et les rois daragon et dangleterre, et leurs adherans comme cecy veu par effect le prothonotaire Gaffe qui estoit nagaires en Angleterre de par sa sanctete et a veu et congneu la verite des choses susdites et en quelle humilite et affection avons tousiours persuade a lempereur lobeissance du saint siege apostolique

Au [nom] de quoy par honneur ne nous peult bonnement reffuser nostre demande desus contenue car quant oires il y vouldroit contrarier, ne pourrions nous obtemperer a son vouloir et ne voulons esclandrir et hazarder tout nostre conte de Bourgoigne ce que ne sommes [determine ?] faire en maniere du monde ny consentire quil y ait abbe que par nostre main.

[seconde feuille, recto] Et si vous voies quil y mette quelque difficulte et que levesque de Vincence ou aultre de ses prives serviteurs y vouldissent pretendre, plustot que dillayer la chose sy touteffois voies que ne puisses mieulx faire pouvoies dire a sa sanctete quil retienne ladite abbaye de Suze que vault CII ducas par an pour en faire a son plesir nous complaisant au demeurant

Et aussi pourra pourveoir quelcun de ses familiers de larchidiaconne daix en Provence que ledit messire tient que vault encoire III<sup>c</sup> ducas [presentement ?]

Si aves mestier dassistance poures prendre avec vous les ambassadeurs dangleterre et darragon ou celluy que verres pour le present avoir plus de faveur pour vous assister selon que leurs escripvons, et aussi ledit prothonotaire Gaffe qui nous a offert tout son service et aussi le conte de Carpy sil y est auquel nous escripvons lettres de credence sur vous.

[Continuant ?] par tous moiens de venir au dess[?] de cest affaire et vous ne nous saures faire service plus agreable y faisant comme avons entiere confiance en vous.

#### ANNEXE 4, N° 26

ADN, B 1545, n° 22244 ; Malines, le 16 mars 1545 n. s.

Vidimus du testament de Jean Carondelet. Document très abîmé par endroits.

Les gens du grant conseil de lempereur a tous ceulx qui ces presentes lettres de certiffication verront salut. Savoir faisons certiffiant pure verite que apres le deces de deffunct messire Jehan Carondelet en son temps archevesque de Palerme prevost de saint Donat de Bruges hault doyen de Besancon qui advint le VII<sup>e</sup> jour de fevrier XV<sup>e</sup> et quarante trois, lon a trouve en sa maison mortuaire son testament et ordonnances pour derniere volonte escript en volumes de parchemins en date du quinziesme jour de mars XV<sup>e</sup> et quarante recongneu pardevant maistre Jehan de Langhe secretaire et ordonnancier de lempereur et notaire apostolique clo[s] et selle de grant seel dicellui Jehan estoit le seel de son archevesche et eglise de Palerme sous signe par ledit feu, ensemble par messire Lambert de Briaerde chevalier president du grant conseil, maistre Guillaume Bongonart president du conseil provinchial en Arthois, maistre Baudoin le Cocq conseilier et maistre [aux] [requ]estes ordinaire de lhostel de lempereur notredit seigneur et procureur general de sa mageste et messire Philibert Vuillemot chanoine de Besancon comme tesmoing a [ceste] requiz et appelez, ensemble son codicille escript en membrane de parchemin soubz son selle de sadite eglise de Palerme en date du second jour de may XV<sup>e</sup> et XLI soubzsigne par icelluy feu et par lesdits maistres Baudoin le Cocq et messire Philibert Vuillemot recogneu aussi pardevant ledit maistre Jehan de Langhe. Et lesquelz testament et codicille ont este ouvertz le premier jour de mars audit an XLIII en presence de maistre Jacques de Loeck doyen de Nyvelle et Adrien du Bourg conseillers de [...] ag [...] a ce commiz et deputez par la court ensembles des executeurs dicelluy testament [y ?] de [...] de messire Philippe Carondelet seigneur de Champvans frere, messire Claude Carondelet prothonotaire du saint siege appostolique a present prevost de saint Donat a Bruges hault doyen de Besancon etc. messire Ferry Carondelet chevalier seigneur de Potelle et Charles Carondelet escuyer, nepveurs dudit feu seigneur archevesque. Sy ont aussi les susdits testam[ent] et codicille (louverture faite) es presentes que dessus este lune apres lautre leuz, publiez et notiffiez, et depuis louez, agreee, approuve et ratiffiez, assavoir [que] ledit seigneur de Champvans le XX<sup>e</sup> jour davril dernier de par messire Jehan Carondelet chevalier seigneur de Solre sur Sambre ensemble par lesdits prevost de saint Donas et seigneur de Po[telles] [...] le XVII<sup>e</sup> de mars a[udit] an X[XLIII] [a la] charge et execucion desdits testament et codicille les testa[ment] [ceurs ?] dudit feu seigneur archevesque au moins [...] [...] somme [...] sire Lambert de Briaerde ledit messire Claude Carondelet, maistre Baudoin le Cocq, messire Philibert Willemot et ledit messire Jehan de Langhe ont empr[...] et accepte [...] de [...] jours davril dernier. Pour au fait dicelle execution eulx regler s[...] la te[neur] desdits testament codicille et derniere volonte du t[respasse] sa [...] des biens de la formorture es presentes desdits commiz apprehende realement et retire vers eulx tous iceulx biens, pour les employer au fait [...] [...] [executeurs ?] [...] et la derniere volonte dudit trespasse sans que personne leur ait en ce baille a[ucun] contredit obstacle ou empeschement, par ung vol[...] a une [...] [institution ?] desdits [executeurs] faict extraire du susdit testament sept articles et les collationner a icelluy testament par lung des greffiers dudit grant conseil, desquels sept articles ex[traits dudit testament ?] sensuyt.

[...] anniversaire se fonde a [... ...] au lieu ou feray [...] [...] que ny soie [...], ung autre en leglise paroichiale de Vielley et aussi audit Dole [pour] esdits pere et mere [... ...] pour le salut de leurs ames et de tous mes parens trespassez. En chacune desdites eglises selon la qualite dicelle et chacun desdits anniversaires ou exedant [en livre ?] [monnoie de gros ?] par an.

[... ...] et ordonne aussi oultre les ornemens deglise que jay donne a madite abbaye de Montbenoit et anniversaire par moy y fonde pour feu messire Ferry Carondelet mon frere que dieu pardoint en son vivant grand archidiacre de Besancon et commendataire perpetuel dicelle abbaye la somme de mil franc monnaie courant en Bourgoigne pource fonder une messe [quoti]dienne perpetuellement avec quatre anniversaires de vigilles [...] andaces et messes de requiem a diacre et soubdiacre a commencher le jour apres lannee revolue de mon trespas deslorsenavant de trois mois en trois mois a tousiours pour le salut de lame de mon frere archidiacre la [même ?] et tous mes parens trespases

Je veulx et ordonne que par mesdits executeurs soient achapte quarante francs monnoie de Bourgoigne de rente au denier vingt pour estre distribue aux vrail povres de ladite terre de Montbenoit assavoir cincq francs en pain et cincq francs en b[iens] a chacun jour que lon celebrera esdit quatre anniversaires illecq et que a ces fins lon publiera ledit [... ...] de la terre le dimenche precedent et a fin que ladite fondacion se p[uisse] appliquer et observer a perpetuite sera icelle mise et insculptee en cuivre a quelque pilier de leglise [et ...] [...] mentes sur ce se mectront en quelque lieu sceur comme dessus est dit de laumosne fondee au lieu de mondit enterrement

Item pour ce quil est venu a ma congnoissance que feu mondit frere archidiacre avoit intention de renouveler les formes desdites deux eglises metropolitanaires de Besancon et eriger des nouvelles a ses despens dont desia il avoit [tenu] propos a mes bons seigneurs et confreres du chapitre illecq desirant de ma part scavant que en moy est accomplir et effectuer son intention combien que a ce ne se soit [?] ne moy semblablement et oultre les beaulx ornemens que jay donne ausdites deux eglises servant pour deux chapelles entieres en valeur de trois [mi]l francs jordonne et delaisse par cestes la somme de XV[I]<sup>c</sup> francs<sup>407</sup> monnoie de Bourgoigne une fois pour dicelle faire et construire lesdites fourmes neufves, avec dix huit pillers pour soustenir et reposer les fiertes de ladite eglise selon les patrons qui en sont faitz pourvu que ceulx dudit chapitre seront tenuz de faire faire lesdites fourmes et achever icelles [... ...] [...] bonnes [...] esdits pillers le tout armoye de mes armes endedans trois ans apres mon deces si je ne le fay moy mesmes de mon vivant ou que lesdits du chapitre a [?] privilegient et facent eulx mesmes faire lesdites fourmes et pilers avant mondit trespas, auquel cas emploieront lesdits seize cens francs faire ce quilz se pourront extendre a louverage du prosne<sup>408</sup> que lon appelle les jubes desdites deux eglises aux conditions que dessus.

Et pardessus ce veulx et ordonne que par mesdits executeurs soit fonde en ladite eglise saint Estienne une basse messe cotidienne quoy se celebrera chacun jour par ung chanoine du college de ceans en la chapelle que feu mondit frere archidiacre a fait construire en ladite eglise de Besancon apres la messe de prime pour le salut de son ame et la mienne, et de tous noz parens et autres trespassez selon et ainsy que autres semblables messes se celebrent en ladite eglise. Et pour lassurance de ce ensemble pour lentretenement des ornemens, furnissement de pain vin luminaire et autres choses necessaires je legate et delaisse la somme de unze cens livres

---

<sup>407</sup> Bien que le nombre « XV » soit bien lisible, il s'agit bien sûr de « XVI », rappelé en-dessous. La barre finale a été victime de l'usage générale du document.

<sup>408</sup> Grille séparant le chœur de la nef.

estevenans une fois avec autre somme de cens livres estevenans pour au commencement de ladite fondation estre couverte en achapt et provision dornemens calices et autres choses necessaires a ladite messe, laquelle somme de unze cens francs sera par mesdits executeurs employee en rente a lassurance et perpetuite de ladite fondation, dont seront aussy fait lettres et icelles delivrees au chief des armes de madite maison pour selon ce avoir regard a lobservation et entretement dicelle fondation.

Item pour ce que la maison des curiaux sise devant leglise de Dole en Bourgoigne nest rediffiee comme ceulx de ladite eglise ont promis et se sont obliges de faire quant par moy elle leur fust donnee, dont jusques a present ilz nont fait debvoir, a ceste cause desirant que mondit don sortisse effect, et que ladite rediffication sachieve et tost, je delaisse et donne la somme de quatre cens frans monnoie dudit Bourgoigne une fois pour estre delivree ausdits du chapitre quant ilz auront fait la reedification, a condition que iceulx du chapitre seront tenuz de le faire et mettre icelle maison en estat deu comme il appartiendra deans trois ans prouchains a compter du jour que ce present legat leur sera insume, a paine silz en sont deffaillans que cedit don de quatre cens frans sera tenu pour caducque nul et pour non fait, et quil naura lieu, ains retournera aux povres, et neantmoins jordonne et veulx que ledit terme expire lesdits du chapitre soient poursuyz et constraints a faire ladite redification selon obligation et promesse.

Et pour laccomplissement et furnissement de mondit present testament je depute nomme et choisiz mes executeurs, monsieur le president du grant conseil de lempereur notredit seigneur, messire Lambert de Briaerde ledit prothonotaire messire Claude Carondelet mon nepveu maistre Baulde le Cocq conseiller ordinaire et procureur general audit grant conseil maistre Philibert Vuillemot et Pierre Baudoin chanoines de Besancon mes confreres, Jehan de Langhe secretaire ordinaire de sa mageste et Jacques Oysel mon receveur a Bruges desquelz, six cinq quatre ou du moins trois deulx qui mieulx vacquer y pourront je donne par cesdites presentes pouvoir autorite et mandement especial absolut et tel que de droit ou de coustume leur est besoing pour executer furnir et accomplir mondit testament et derniere volonte en tous et quelz oncques ses poins et articles mesmes daugmenter et accroistre les sommes par moy legatees et ordonnes pour les fondations bien faitz et autres œuvres pieux cy dessus amplement declarez selon quilz verront estre honneste et convenable pour leffect et accomplissement de mon intention avec ordonnance et charge expresse de incontinent mondit trespas advenu prendre et apprehender tous et quelz concques mesdits biens meubles et immeubles pour les employer distribuer et en disposer selon et par la maniere que cy dessus est declaree couchie et speciffie, dont et de leur besongne et execution ilz seront tenuz rendre compte pardevant deux conseillers dudit grant conseil et dung maistre des comptes a Lille telz que eulx mesmes choiseront et non autrement ne ailleurs.

Certiffions enoultre que toutes procurations et autres actes legitimes passez pardevant lesdits greffiers ou lun deulx ont de tout temps este tenues et reputees pour bonnes vaillables et efficaces en jugement et dehors, sans quil soit besoing ou que lon ait accoustume y appeler ou adhiber aucuns tesmoingz. En tesmoing de verite nous avons fait seeller ces presentes du contresel de lempereur dont lon use en sondit grant conseil. Donne en la ville de Malines le seiziesme jour de mars lan mil cinq cens et quarante quatre.

**ANNEXE 4, N° 27**

ADN, B 1759, fol. 103r-104r ; avril 1548

Acte de légitimation de Paul Carondelet, fils de Ferry.

[fol. 103r] Kaerle, etc. doen te weten allen jegenwoirdighen ende toecommende dat wy [fol. 103v] ontfanghen hebben die oetmoedighe supplicatie van meester Pauwels Carondelet naturelycke zone van meester Ferry Carondelet alsdan archidiacre van Besancon geen priester noch geestelycke ordene wesende by hem geprocreert inden persoen van [dympcie ?] [*un long vide dans la ligne*] oyc ongebonden persoon inhoudende hoe dat hij suppliant een jonck maen es die hem gaerne schicken sonden tot duechden ende eeren ende zyn benen onder ons beleeden indient ons liefde hem te legittimeren ende tgebreck van zynder geboerle te abolierende hem daer op verleenen onse behoirlycke brieven van legittimatie des hy ons zeere oetmoedelic gebeden heeft SOE ERST dat wy de zaken voerscreven ongenierck den zelven meester Pauwels Carondelet suppliant gevegen wesende tzynder bede ende begeerte hebben wyt onze certaine wetentheyte auctoriteyt ende bulle mackt gelegittimmeert ende legittimieren, ende tgebrech van zynder voerzegde geboerten geabolieert ende afgedaen, abolieren ende doen af wyt onze zonderlinge gracie mits desen byden welcken wy hem oic gegont geoctroieert ende verleent hebben, Connen octroyeren ende verleenen dat hy als gelegittimeerde persoen van no voertan sal mogen succederen ende commen inde successie van vader ende moedere, ende anderen goeden roerende ende onroerende inde welcke hy van rechte wege costume ende usancie vanden lande zonde moeten ende mogen succederen in alder onegen ende manieren gelyck oft hy gewonen ende geboren woere in wettige huwelycke ende van getrouwen bedde behoudelyck nochtans dat de naeste urienden van zynen geslachte huerliedder consent daer toe dragen, ende dat by anderen geen recht daer inne vercregen en zy, ende oick oick [*sic*] dat hy suppliant sal mogen behouden ende bezitten voer hem zynen erfven ende naercommelingen ten eeuwigen dagen alle zyne goed tegenwoirdige ende toecommende die hem aenbestorven zyne ende namaels zullen mogen succederen oft andersins in wat manieren hy die vertregen heeft oft namaels vercrigen sal mogen ende dat hy van nu voerdan geacht ende gehouden sal worden voer wettelycke ende gelegittimeerde persoen, ende dat naer zyne overlyden.

Die naeste vrienden van zynen geslachte zullen mogen by rechte van hoirien succederen in alle zyne goeden roerende ende onroerende van wat maniere die zijn gelyck ende in alder manieren oft hy geboren waere in wettige huwelycke behaelven dat anders met en repugnere dan de voorzegde bastardie, sonder dat ter cause vand selver wy oft onsen nacommen nu oft in toecommende tyden daer inne eenige recht oft actie zullen mogen pretenderen niet jegenstaeg eenighe rechten costummen usancien ende gewoenten ter contrarien behoudelyck dat de voorzegde suppliant ter cause [fol. 104r] van deser onser legittimatie gehouden wert te betalen zekere somme van penningen ende finacie eens tousen proffyte naer de faculteyt van zyne goede ter taxatie ende arbiterscepe van onsen lieven ende getrouwen president ende lieden van onsen rekencamere te Ryssele die wy daer toe committeren den welcken wy outliden ende bevelen dat zy ten versoncke vanden voorzegde suppliant procederen ter verifficatie ende [instrumenten ?] van desen, ende tot taxatie ende arbiterscepe vander finacie ende somme van penningen voerscreven, ende dat gedaen ende de selve finacie gearbitreert ende betaelt zynde in handen van onsen ontfangere oft anderen onsen officier diet behoiren sal die daer af gehouden wordt rekenninge bewys ende reliqua te doene tousen proffyte metten anderen penningen van zynen ontfange, zy ende alle andere onse rechteren, justicieren, officieren ende oudersaten, jegenwoirdich ende toecommende dien dit aengaen oft roeren sal mogen oft hueren stehouderen ende eenen jegelyck van hen bysundere zoe hem toebehoeren sal. Doen laten ende gedoogen den voorzegen meester Pauwels Carondelet suppliant ende zyne erffgenamen oft actie van hem hebbende van dese onse gracie ende legittimatie mitgaders van alden

inhouden van desen inder unegen ende manieren boven verhaelt rustelyck vredelyck volcommelyck ende eewelyck gemeten ende gebruycken sonder hem te doen ofte laten geschien nu noch in toecommende tyden ter cause voerscreven eenich hinder letsel ofte moyennisse ter contrarien. Want ons alzoel gelieft. Ende ten eynde dat dit goet vast ende gestadich wyne teenwigen daghen soe hebben wy onser zeghel hier aen doen hanghen, gegeven in onser stadt van Bruessel inde maent van april int jaer ons heeren duyst vyfhondert achtenveertich, van onser keyserycke tXXVIII<sup>e</sup> ende van onsen rycken van Castillien ende anderen tXXXIII<sup>e</sup> ondertheykent de Langhe

#### ANNEXE 4, N° 28

ADN, B 2277, fol. 304v-305r

[fol. 304v] A messire Ferry Carondelet archidiacre de Besancon et maistre des requestes de l'hostel dudit seigneur roy la somme de quatre cens livres dudit pris sur et en tant moings de la somme de XII<sup>c</sup> livres dicte monn que le roy par ses lettres patentes en date du XXVIII<sup>e</sup> d'avril lan XV<sup>c</sup> dix huyt lui avoit ordonne octroye et accorde prendre et avoir de lui pour une foiz assavoir lesdites quatre cens livres comptant quatre cens livres au jour de Noel lors prouchain XV<sup>c</sup> XVIII et les autres quatre cens livres a la saint Jehan baptiste lors ensuite XV<sup>c</sup> dix neuf pour semblable somme a quoy lempereur et ledit seigneur roy avant son emancipation avoient par les gens de ses finances estans lors fait appoincter avec lui et lui avoient par autres leurs lettres patentes en date du VIII<sup>e</sup> jour daoust lan XV<sup>c</sup> quatorze semblablement ordonnee [fol. 305r] octroyee et accordee prendre et avoir deulx pour une foiz en quatre annees lors avenir pour et au lieu de la somme de dix sept cens une livre douze solz dudit pris quil maintenoit lui estre due tant a cause de sa pension de VI<sup>c</sup> livres par an que par autres leurs lettres et pour les causes y contenues lui avoient ordonnee octroyee et accordee et dont lui estoit deu par une partie depuis le XXV<sup>e</sup> de novembre lan XV<sup>c</sup> dix jusques au XXIII<sup>e</sup> de fevrier lan XV<sup>c</sup> douze [1513 n. s.] que lors il estoit mande par lempereur pour semployer en aucune leurs affaires et maistre Jacques Hannock commis en son lieu audit estat de solliciteur ou sont compris deux ans et trois mois montant a lavenant desdits VI<sup>c</sup> livres XIII<sup>c</sup> livres tournois et pour autres trois mois finiz le XXIII<sup>e</sup> de may XV<sup>c</sup> treize quil estoit lors occupe en leurdit service qui sont a lavenant a ses VI<sup>c</sup> livres par an C livres tournois et pour avoir [suivy] et servy lempereur par son ordonnance depuis le penultiesme de juillet XV<sup>c</sup> XIII jusques au XXIII<sup>e</sup> de septembre lors ensuyvant ou sont compris cinquante six jours qui a lavenant de ses LXXII sols par jour quilz lui avoient pourte tanchez et ordonnez font II<sup>c</sup> I livres XII sols reviennent lesdites parties ensuite a ladite somme de XVII<sup>c</sup> I livre XII sols pour ce icy par sa quictance avec lesdites deux lettres patentes veriffiees comme dessus cy rendue ladite somme de... III<sup>c</sup> livres

#### ANNEXE 4, N° 29

ADN, B 19016, n° 39486 ; s. d., s. l., probablement le début de l'année 1510

Brouillon de Marguerite d'Autriche avec biffures et corrections parfois illisibles de sa main.

[recto] Marguerite etc. A tous etc. Savoir faisons que pour la bonne congnoissance que avons de la personne de nostre tres chier et bien ame messire Ferry Carondelet archidiacre de leglise metropolitaine de Besancon et de ses sens vertuz litterature et souffisance, nous icelluy messire

Ferry confians a plain de ses loyaulte proudhommie et bonne diligence avons retenu ordonne et commis, retenons ordonnons et commectons par ces presentes nostre conseiller procureur et solliciteur de noz affaires de pardeca en court de Rome en luy donnant parcesdites presentes plain pouvoir auctorite et mandement especial dudit estat et office de conseiller procureur et solliciteur doresnavant tenir excercer et desservir nous noz drois haulteur seigneurie et preheminance garder soustenir maintenir et deffendre vacquer et entendre soingneusement et diligemment a ladresse de nosdites affaires, qui surviendront et se traicteront en ladite court de Romme et ala conservacion de noz drois haulteur seigneurie et preheminance et ausurplus faire bien demeurer [verso] et loyaulment toutes et soingneusement les choses que bon et leal conseiller procureur et solliciteur dessudit peut et est tenu de faire et que a icelluy estat competent et appariement aux drois honneurs prerogatives prehemines libertez franchises prouffiz et emoluments acoustumez et y apportera tant quil nous plaira, sur quoy et de soy bien et loyalement acquicter en lexcercite dudit estat de procureur et solliciteur ledit messire Ferry Carondelet sera tenu de faire le serment a ce deu et pertinent en noz mains.

Si donnons et<sup>409</sup> mandons a tous noz justiciers officiers et subjectz cui ce peult et pourra toucher et regarder leurs lieutenant et a chacun deulx endroit soy et [si comme ?] a luy appartiendra que ledit serment fait par icelluy messire Ferry comme dit est ilz le facent souffrent et laissent dudit estat de conseiller procureur et solliciteur aux drois honneurs prerogatives prehemines libertez franchises prouffiz et emoluments dessudits plainement et paisiblement joyr et user cessans tous contreditz et empeschemens car ainsi nous plaist il non obstant quelzconques ordonnances restrictions mandemens ou deffences a ce contredit. En tesmoing de ce nous avons fait mecttre notre seel aux presentes, donne

#### ANNEXE 4, N° 30

La Brière 1895\*, p. 101-102 (nous n'avons pas pu retrouver cette lettre aux Archives départementales du Nord) ; Bologne, le 23 octobre 1510

Lettre n° 1 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

Madame, tant et si très humblement que puis me recommande à vostre bénigne grâce.

Madame, depuis mes dernière lettres du contenu desqueles vous tiens assés recors, j'ay de rechief parlé au Pape pour le fait de l'abaye de Saint Glaude selon qui vous a plu me ordonner par voz dernière lettres, lequel pour conclusion m'a dist en avoier donné la réserve dès le mois d'aust dernièrement passé à ung sien nepveur, évesque de Vincence, et que l'on l'avoit adverty trop tart.

Parquoy, Madame, se vostre plaisir est que monseigneur le prothonotaire de Raume en soiet proveu, seroiet sur correction assés nécessaire de faire ce que présentement escripz de ceste matière à Monseigneur le Conte de Monrevel, lequel si vous plaira vous en pourra informer. D'aultre part, Madame, Monsigneur le Cardinal de Sainte Croix, avecquez les Cardinalz de Saint Séverin, de Saint Malo, de Bayeu et de Cusence, en venant de Rome pour suier le Pape, son demoré ung espace de tamps à Florence. Et pour ce que le Pape a esté adverty que en ceste sienne maladie avoient desjà illec pourparlé et conspiré, comme l'on dist, de faire après son trespas ung aultre Pape, s'en sont tous alé hors du domaine et jurisdiction du Pape, craindant comme est bon à croire son indignation. Parquoy, Madame, et que ledit Cardinal de Sainte Croix estoiet protecteur des pays de monseigneur et des vostres et que aussy n'est vraisemblable qui doibve retorné du vivant de ce Pape, ay pancé vous en advertir, pour en pavoier proveoir se

---

<sup>409</sup> Il est écrit « en », mais il s'agit d'une coquille.



vostre plaisir est d'ung aultre, soiet du Cardinal de Saint Jorge qui toujours s'est monsté fort serviteur et affectionné de l'Empereur et de vous, ou d'aultre se bon vous samblera.

En oultre, Madame, se vostre plaisir est estre aussy advertie du surplus des nouvelles de pardeça, le Pape est encore toujours malade des fièvres, lequel après avoier, en consistoire public, privé de la duché de Ferrare, le Duc comme subject et néantmoins rebelle à l'église, luy a fait prandre passé sont deux mois pluseurs villetes et chatiaux subjectes à ladite duché et pareillement une belle et grosse cité citué à une demie journée près de Boulogne, nommé Modène, tenue toutefois de l'Empire. En laquelle depuis aucuns jours a fait retiré la plus grant part de son armée, pour la défandre des François, lesquelz sont venu, aiant pour chief et capitaine principal Monseigneur le Grant Maistre, avecquez VIII cent lances, mille chevaux ligiers, quatre mille piétons et bien garnis d'artillerie en aide dudit duc. Et ont desjà recouvré lesdites villetes et chatiaux. Et en oultre sont venu jusque devant ceste cité, où le Pape et toute sa Court est, délibérés, comme desjà avoient encommencé y mestre le siège. Mais les Ambassadeus de l'Empereur, du Roy d'Aragonne et d'Angletaire, par commission du Pape, ont tant fait, avecquez ce aussy que le Pape s'estoiet fortifié de grant nombre de gendarmes et mesmement de trois cent lances que ledit Roy d'Aragon ne luy avoiet envoie qui se sont la nuit passé retiré. Et ce comme y disent par intercession et instance toutefois des ambassadeurs desdits princes. Desquelz se disent confédérés et aliez, mesmement de l'Empereur, sans pourtant partir hors du territoire et conté dudit Bouloungne, je ne sçay que en sera. Mes je crois que le Pape rendra ladite cité de Modène à l'Empereur, comme à luy subjeete et de luy tenue, ainsy que dist est. Ou qui baillera son nepveur duc de Urbin en ostaje jusque à ce qui l'aie rendue. Et d'aultre part que dorénavant ne aidera plus les Vénériens, comme a fait du passé. Desquelz estant aussy de jour en jour secours de quatre cent lances et deux mille chevaulx ligiers. Mais jusque ou présent ne sont peu passer, à cause que ledit Duc de Ferrare leur a empêché le passage. Dont aussy Madame en toute humilité vous ay bien voulu advertir. Et quant entenderay que vostre plaisir soiet que pareillement vous advertisse des choses que survienderont, le feray plus songneusement que n'ay fait du passé comme très tenu suis.

Madame, je prie sur ce le Créateur qui vous aiet en sa sainte garde et vous doint l'entir accomplissement de voz très nobles et très vertueux désiers. Escript audit Bouloungne le XXIII<sup>e</sup> jour d'octobre mil v<sup>e</sup> et dix. Le Cardinal de Bouloungne est depuis naguères trespasé, Dieu luy face mercy.

Le tout vostre très humble et très obéissant serviteur et subject,

[signé] Ferry Carondelet.

[au dos] A Madame.

#### ANNEXE 4, N<sup>o</sup> 31

ADN, B 18833, n<sup>o</sup> 26816 (reproduite dans La Brière 1895\*, p. 103-104) ; Bologne, le 15 novembre 1510

Lettre n<sup>o</sup> 2 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[recto] Ma dame tant et si tres humblement que puis me recommande a vostre tres benigne grace.

Madame jay depuis VI jours enca receu deux aultre voz lettres, touchant le fait de saint Glaude de dates du XVIII<sup>e</sup> et XXIII<sup>e</sup> doctobre.

Et combien ma dame que a ycelles vous ay par plusieurs mes lettres mesmement du v<sup>e</sup> VIII<sup>e</sup> et XXIII<sup>e</sup> dudit mois asses au long fait responce, toutefois pour ce que par voz dites lettres entans

que encore ne les avez receu, dont suis bien esmerueillie et desplaisant, pour le retardement de ladite matiere de rechief vous en advertiray.

Ma dame incontinent apres la reception de voz premieres lettres ay parle deux foiz au pape de par vous de ceste matiere ensamble presente voz lettres, lesquelles pour conclusion me dist que des le mois daust en avoiet baille la reserve a ung sien nepveur esvesque de Vicence qui aussy est nepveur du signor Constantini, et encore dernièrement depuis que suis este adverty par monsieur de Bussy du trespas de labbe et de la postulation faicte de rechief luy en ay fait depar vous par trois aultresfoiz requeste en la meilleure sorte que ma este possible et en parfin ay tant fait quil ma dist en presence des ambassadeurs de lempereur et du roy despaigne quil estoit contant encore differer dy proveoier autrement, me donnant selon mon jugement par ce asses entendre quil estandoroiet pour ung tamps aultre lettres desdits empereur roy despaigne et de vous.

Parquoy Madame me samble sur corection plus que necessaire, se voules que Monsieur le prothonotaire en soiet proveu pardeca que de rechief luy en escripves bien asertes et que aussy luy en faites escrire par lesdits empereur et roy despaigne ensamble a leursdits ambassadeurs affin de my assister de tout leur povoier, comme aussy plus au long ay escript a Monsieur le conte de Monrevel, lequel si vous plait vous en pourra plus au long informer.

Ausurplus Madame par mesdites aultre lettres vous escripiz aussy que Monsieur le cardinal de Saint Croix, avecquez les cardinaulx de Saint Severin, de Saint Malo, de Bayeu, et de Cusance, en venant de Rome pour suier le pape, demorarent une espace de tamps a Florence, et pour ce que ledit pape a este adverty que en ceste sienne maladie avoient desia illec pouparle et conspire, comme lon dist de faire apres son trespas ung aultre pape, sen sonnt tous ale hors la juridiction et puissance dudit pape craindant comme fait a croire son indignation.

A ceste cause ma dame et que ledit cardinal de Saint Croix estoiet protecteur de voz pays et que aussy nest a croire qui doibve retourne du vivant dudit pape ay pence pour ma desarge vous en advertir, pour y proveoier se votre plaisir est dung aultre soiet du cardinal de Saint Jorge qui touiours cest monstre fort serviteur et affectionne dudit empereur et de vous, ou daultre que bon vous samblera.

[*verso*] Daultre part Madame pour ce que ledit evesque de Vincence, contre lequel faiz la poursuite de ladite abbaye, cest vante a ceste occasion, comme ma este raporte, qui me feroiet mestre en la male grace dudit empereur par ledit signor Constantini estant au present les luy, je vous vouldroie bien tres humblement prier, comme votre tres humble subiect et serviteur que votre plasir fut de votre grace, ou advertir par voz lettres sur tout aventure ledit empereur en luy signifiant que ce que en ay fait a este par votre expresse ordonnance et commandement, en mayant ausurplus en votre bonne souvenance.

Et en oultre Madame pour vous povoier plus seurement adresser mes lettres ordonner bien expressement a votre maistre des postes estant au present lez ledit empereur que toute les lettres que dorenavant luy envoiray adressantes a vous ou a voz serviteurs que incontinent et seurement les vous envoie, affin de eviter que tant de lettres ne soient retenuez, dont aussy en toute humilite vous ay bien voulu advertir pour vous povoier mieulx servir pardeca comme grandement desire et tres tenu suis.

Ma dame je prie sur ce le createur qui vous ait en sa sainte garde et vous doit lentier acomplissement de voz tres nobles et tres haulx desiers. Escrip a Boulogne le xv<sup>e</sup> jour de novembre an mil v<sup>c</sup> et dix.

[*signé*] Le tout vostre tres humble et leal subiect et serviteur Ferry Carondelet

**ANNEXE 4, N° 32**

ADN, B 18833, n° 26899 (copies dans le ADN, B 18850, n° 29972 ; BMB, ms. 1791, fol. 164r-164v et reproduction dans La Brière 1895\*, p. 104-106) ; Bologne, le 29 décembre 1510

Lettre n° 3 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[*recto*] Ma dame tant et si tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace. Madame en ensuivant ce que nagueres vous ay escript par homme propre, jay tant fait a laide de mes bons amys que notre saint pere le pape a baillie a vostre requeste le X<sup>e</sup> de ce present mois, labbay de saint Glaude a monsieur le prothonotaire de la Baume en renoncant que plus est toute reserves sur ycelle bailliez mesmement a son nepveur evesque de Vincence.

Parquoy Madame et que notredit saint pere cest en cest affaire monstre fort favorable a vous vouloier complaire, plus que en depeche que jamais ay veu faire pardeca, me samble sur corection que feriez bien luy remercier par vos lettres, et en oultre se tel estoit vostre plaisir luy prier pour mieulx asseurer ledit prothonotaire, faire que ledit evesque de Vincence luy renonciast son droit, dont de rechief vous ay bien voulu en toute humilite advertir, a cause que tant de lettres se perdent comme en tous sur le chemin.

Depuis ma dame, assavoir le XVI<sup>e</sup> de ce present moys, ay au prime receu vos lettres de date du VIII<sup>e</sup> de novembre, que tant ay desire et requis avoier pour la depeche de ladite matiere, lesquelles toutefois nay voulu presenter, a cause que sonnt venue sy tart comme dit est, donnt suis este bien esmerveille et desplaisant.

A ceste cause Madame, et que aussy entens par vozdités lettres que de tant de lettres que vous ay escript, navez receu que une seule, dont aussy suis bien desplaisant, vous prie tres humblement que vostre plaisir soiet ordonner a vostre maistre des postes, faire que toute les lettres que dorenavant envoiray au maistre des postes de lempereur, et pareillement a celluy de Lyon soient incontinent et seurement adresses en vostre court, et pareillement celles qui vous plaira me faire escrire, affin que vous puisse mieulx servir et acomplir la charge qui vous a plu me baillier.

D'autrepart Madame, si vous plait estre adverty des nouvelles de pardeca, ledit pape est du tout query de la greive maladie quil a eu, delibere comme desia appert es apprestemens que lon fait, partier le second jour de lan pour aler a Ravenne, qui est une des cites quil a recouvre les anneeées passees des Venetiens, et desla tantost apres sen retournera a Rome comme lon dist. Son armee a depuis VIII jours enca gaigne une ville nommee Concorde, tenue toutefois par les seigneurs de la Mirandule de lempire, et paravant avoient gaigne une aultre du duc de Ferrare renomme Saxole, desla sonnt alle mettre le siege devant ladite Mirandule, et desja lonnt presse de sorte quil onnt comme lont dist parlemente pour se rendre mesmement a cause que leur signeur cest a dire celluy a qui de droit appartient la signorie, nomme Jehan Francois, est avecquez ladite arme du pape, degette passe long tamps comme je croy que savez de son frere maine, lequel en son vivant avoit espouse la fille du signeur Jehan Jacques de Triveulz, qui au present tient et est en ladite cite de Mirandule etc., laquelle eue sonnt deliberes aler mestre le siege avecquez toute la puissance des Venetiens tant par eaue que par terre devant ladite cite de Ferrare. De lautre couste le Francois fortifiant de jour en jour leur armee, dieu doint que bien en avienne.

[*verso*] En oultre ledit pape avoiet delibere proceder avant ces festes de novel a la privation daulcuns cardinaulx fugitifz, et mesmement du cardinal de Ferrare frere dudit duc de Ferrare et du cardinal de Baieu Francois, contre ledit de Ferrare, a cause qui le dist estre rebelle du saint siege apostolicque et que plus est homicide, contre ledit de Baieu pour la mesme rebellion, et en oultre, a cause que quant ledit pape le vouloit faire mestre en prison pour les raisons que crois que savez, promist se submit non partir dudit Rome ou de la court dudit pape sur paine de

ladite privation, en baillant monseigneur le cardinal de Saint Malo pour plaige, lequel depuis est aussy party comme savez, tellement que leur proces comme il dist est tout prest et instruit pour jugier, toutefois a la requeste daucun prince la differe pour aucun tamps et pareillement de creer aussy cinq autre cardinaulx qui veult faire es prochains quatre tempz, desquelz monseigneur de Gurce sela [*sic*] lung se l'empereur et luy veullent. Plus, devant hier a este prins ung des serviteurs du cardinal de Sainte Croix avecquez plusieurs lettres de credence, adressantes a certains cardinaulx estant pardeca, et tout plain de papiers, instrumens, et instructions, signeez comme lon dist de sa main propre, pour enorter et induire lesdits cardinaulx et aultres de delaiser ledit pape et luy adherer ensamble a plusieurs aultres avecquez lesquelz a bonne intelligence comme appert par lesdits papiers et instructions et mesmement avecquez le roy de France, tendant a fin a convoquer ung consile et desmettre ledit pape, en mettant aussy et adioutant esdites instructions les causes et raisons par maniere de proces, lesquelz pour bon respect vous laise a escrire et pareillement de plusieurs aultre choses aussy plus secretes encore que les choses susdites mesmement que nay siferes a ce faire.

Vous priant Ma dame prandre mon petit advertissement en bonne part et en oultre me commander touiours voz bons plaisiers pour les acomplir de tout mon petit povoier comme tres tenu suis et grandement desire.

Ma dame je prie sur ce le Createur qui vous ait en sa sainte garde et vous doit lentir acomplissement de voz tres nobles et tres haulx desiers. Escript a Boulogne le XXIX jour de decembre lan mil v<sup>c</sup> et dix.

[*signé*] Le tout vostre tres humble et tres obeissant subiect et serviteur Ferry Carondelet

#### ANNEXE 4, n° 33

ADN, B 18851, n° 30010 (reproduite dans La Brière 1895\*, p. 107) ; Bologne, le 2 février 1511 n. s.

Lettre n° 4 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

Ma dame tant et sy tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace.

Ma dame je vous ay par plusieurs mes lettres asses au long adverty de la depeche de Saint Glaude, vous priant en toute humilite en remercier le pape, comme me sambloit sur correction estre necessaire de fere. Pareillement que votre plaisir fut de votre benigne grace me fere payer de mes gaiges. Ensemble faire ordonner a vostre maistre des postes qui a bonne intelligence avecquez celluy de l'empereur et de Lyon que mes lettres soyent plus seurement adressiez que du passe et que en oultre se voules estre advertie de toute nouvelles de pardeca que aussy ordonnes que syfres a ce fere me soyent envoyez, car aultrement ne vous en oseroye ouvertement escrire, pour les dangiers que journelement courent. Dont Madame pour maquiter de rechief vous ay bien voulu advertir, se d'aventure neussiez receu mesdites lettres, a cause que jusques au present nen ay eu responce quelconque, vous priant une aultrefois en toute humilite ordonner sur ce vostre bon plaisir.

Et pour vous advertir Ma dame des nouvelles qui sont publiques de pardeca, le pape a gaigne la cite de la Mirandule, et a rendu a l'empereur la cite de Modene quil avoit gaigne du duc de Ferrare, dont vous ay escript pardevant, laquelle comme entens auront en garde les gendarmes que le roy despaigne avoit envoye en ayde dudit pape, jusquez a ce quil aye obtenu ladite Ferrare, laquelle espere avoir bien tost par intelligence ou aultrement, car hier se party avecquez tout son arme pour y aler en persone mectre le siege.

Ma dame je prie sur ce le Createur qui vous doit lentier acomplissement de voz tres nobles et tres haulx desiers. Escript a Boulogne le II jour de febvrier an mil Vc et onze.

[*signé*] Le votre tres humble et tres obeissant subiect et serviteur Ferry Carondelet

**ANNEXE 4, N° 34**

ADN, B 18851, n° 30009 (reproduite dans La Brière 1895\*, p. 108-109) ; Bologne, le 2 février 1511 n. s.

Lettre n° 5 de Ferry Carondelet à Jean Marnix.

[*recto*] Monsieur le secretaire tres chier et honnore seigneur tant et de sy bon ceur que puis me recommande a vous.

Je crois que par pluseurs mes lettres seres asses adverty de la depeche de Saint Glaude que ay obtenue pour monseigneur le prothonotaire de la Baume ensamble de ceque me sambloit estre encore de fere pour obvier au droit que tousiours y pretent levesque de Vincence.

Dont pareillement ay aussy pluseursfoiz adverty ma dame, Monseigneur le conte, Monsieur de Bussy, et Mondiseigneur le prothonotaire, leur priant me fere incontinent avoir les lettres et instrumens que a ce me sambloiet estre necessaire le tout a milieure diligence que du passe ceque toutesfoiz encore ne ont fait jusquez au present. Ains Monseigneur renvoye mon chapellain que a ceste cause leur avoye mande avecquez ung seul instrument qui ne me sert de riens comme passe sont VI sepmaines les ay encore de rechief adverty par messire Anthoine de Salines et messire Piere leurs serviteurs, et neantmoins de omnibus nihil, de quoy suis bien esbay et vous en ay aussy bien voulu de rechief escrire se d'aventure neussiez receu mesdites lettres, affin que se cy apres en avienne aultrement que ne vouldroye puissiez donner entendre la ou yl appartient ce que en tout ay fait, sans recompance quelconque plus que pour moy propre. Car je me doubte que aurons trop estandu pour y povoier remedier, ne soit par recompance ou pention comme aussy plus au long vous ay escript.

Daultre part jay aussy pluseursfoiz escript a madite dame, que son plaisir fut me fere payer de mes gaiges desquelz mest deu le terme dung demi an des le mois doctobre dernièrement passe. Le pareil ay aussy fait a Monseigneur le conte a vous et a pluseurs aultres, dont jusquez [a] present nay eu responce quelconque. A ceste cause vous prie de rechief fiablement comme a mon bon seigneur et amy tant que mest possible que leur veulliez remantenoir et tenir la main quen puisse incontinent et prestement estre paye, aultrement seroye contrainct retorner a mon deshonneur et domage au pays, car veu les fraiz et despens que a V et VI chevaulx ay fait par les champs et hostelleriez ung an de long en servant a grans travelz et dangiers aultres, sans profit quelconque ne avoir receu ung seul liart ny sauroye fornir, et [quand] bien le pouroye fere ne scay se le me conseilleyez, veu lestat que ay au pays, et que y pouroye a ma commodite a beaucoup mains [*sic*] de despans vivre. Sy vous prie une aultrefois ny fere faulte pour le mains de mescrire sur ce votre opinion, affin que selon ce me puisse conduire et je me travaillera le reconnoistre comme vous ay escript, etc.

En oultre pour ceque bonnement ne ose advertir notredite dame des nouvelles de pardeca, mesmement de chose d'importance pour les dangiers quy courent, ne soit par syfres, comme desia luy ay escript et a vous aussy. Je vous prie se d'aventure neust receu mes lettres len advertir et se son plaisir est tel, incontinent men envoyer le plus secretement et seurement que vous sera possible, ensamble fere ordonner au maistre des postes qui a intelligence avecquez celluy de Lyon et de lempereur que mes lettres soient plus seurement adressiez que du passe et alors se luy plaira ladvertiray soingneusement comme ung sien leal serviteur [*verso*] et subiect [de] toute choses que cognoistray appartenir a sa cognoissance.

Et se d'aventure luy veulliez signifier des nouvelles que presentement sont publiques pardeca, le pape a gaigne la cite de Mirandule [et] rent a lempereur la cite de Modene laquelle les gens

du roy despaigne quil avoit mande audit pape auront en garde jusques a ce quil aie gaigne Ferrare. Daultres plus secretes me desporte escrire pour la raison susdite, sinon que ledit pape est parti de ladite Mirandule avecquez son armee pour aler en personne mectre le siege devant ledit Ferrare dieu doint que bien en avienne.

Auquel je prie qui vous honnore seigneur et amy doint lentier acomplissement de voz bons desiers. Escript a Boulogne le II jour de febvrier an mil v<sup>c</sup> et onze.

Je vous prie faire toupartont mes debvez recommandations sans oblier monseigneur laimonier, auquel ay escript pluseurfoiz et jamais nay eu une seule lettre de luy donnt ladvertirres etc. le tout votre leal et amy Ferry Carondelet archidiacre de Besancon

[*adresse*] [A m]on tres chier et tres honnore seigneur [maist]re Jehan Marnix secretaire ordinaire de monseigneur et de ma dame etc. En Flandres en court de Madite dame

A Bruges au bancq de Friscobaldi pour envoyer audit seigneur Marinix [*sic*]

#### ANNEXE 4, N° 35

ADN, B 18852, n° 30066 (copie dans le B 18852, n° 30067 et reproduction dans La Brière 1895\*, p. 109-112) ; Bologne, le 17 avril 1511 n. s.

Lettre n° 6 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[*recto*] Ma dame tant et sy tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace. Ma dame jay ou prime receu ces jours passe voz tres humaines et benignes lettres de date du VI<sup>e</sup> de fevrier parlesqueles entens que mon service en la sarge qui vous a plu me bailler vous a este agreable dont vous remercie si humblement que mest possible et en suis tant joyeux et contant que plus ne pouroye, priant Dieu me donner grace y povoier continuer, car jamais nay riens tant desire en ce monde que de vous povoier fere service agreable, comme encore mieulx cognoistres en tout cequi vous plaira me commander.

Ma dame avecquez vosdites lettres ay receu aultre voz lettres adressantes au pape, escriptez de votre main propre, lesqueles luy ay presente et les a veu moult volentiers, et apres les avoir leu ma dict quil vouloit que monseigneur labbe de Saint Glaude demorast paisible de son abbaye, et combien que encore depuis luy en ay fait parler par deux foiz, toutesfoiz ny a encore fait aultre. Neantmoins quant veray loportune ne cesseray le solliciter par tous moyens, esperant que vostre plaisir sera men fere baillier quelque honneste recompance, comme de vostre grace mavez promis, car sans plus dire me samble que lay bien merite.

Ma dame depuis ay aussy receu aultre voz lettres adressantes audit pape, pour obtenir ung jubile en leglise de vostre ville de Dole, lesqueles ne luy ay voulu presenter, a cause quil estoyent de si vieille date assavoir du mois daust, mais je luy en ay parle, et combien qui ma dict que tant que durerait la fabrique de saint Piere a Rome ne vouloit donner samblables indulgences en lieu du monde, toutesfoiz en baillant la moitie ou troizeisme part des aulmoesnes a ladite fabrique de saint Piere ay esperance de lobtenir, et men t[ra]veillera de tout mon povoier, pour satisfere a vostre commandement comme tres tenu suis.

Daultre part ma dame jay aussy receu ma pension dung demi an eschu des le mois de novembre, dont aussy vous remercie tant humblement que mest possible, et pour ce que deans deux ou trois sepmaines eschera laultre terme, et que suis pardece en suiant la court dudit pape dung couste et de laultre a si grans fraiz et despens que de madite pension ne saroye a paine vivre les quatre mois de lan, sans y fere aultrement mon profit vous prie bien humblement que vostre plaisir soit ordonner que madite pension me soit augmentee, et que es termes et tempz en puisse estre paye, sans tantdefoiz vous travailler pour ledit paiement, aultrement seroye contraint vous prier me baillier congie de retorner, comme plus au long pourez entendre si vous plait de

monseigneur maistre Jehan Marnix vostre secretaire, auquel ay prie par mes lettres vous parler de cest affere et daultre aussy, si vous prie en toute humilite le ouyr, et sur ce madvertir de vostre bon plaisir.

Ausurplus ma dame si vous plait estre advertie de noz nouvelles, Monseigneur de Gurce est venu en ambassade pardeca, a instance comme entens dudit pape et du roy despaigne pour fere la paix avecquez les Venecians, auquel suis alle audevant par le commandement de lempereur jusques a Mantue, ou sy sont aussy trouve [*verso*] monseigneur de Paris depar le roy de France et deux aultres orateurs depar ledit roy despaigne, depuis a son instance suis este par deux fois devers ledit pape, tant est que le X<sup>e</sup> de ce present mois fit son entree en ce lieu de Boulogne acompaignie de plus de II<sup>c</sup> chevaulx, bien acoustre tous de son estat, auquel ledit pape en son entree fit fere moult grant honneur, en luy envoyant audevant tous les evesques et prelatz de sa court, et lendemain en presence de tous les cardinalz le receu bien honorablement, et tantost apres luy manda ung bien beau et grant present, assavoir XX charios sargiez de vin, LXX charios davoine, LX mules sargie de bled et quatre tonneaulx de malniere, en apres y estoient aussy environ cinquante personnes sargiez de divers poiscons sales, comme estorgions et aultres moult beaulx, et quelquez aultre LX personnes portans grosses torchez en maniere de flambeaux et cyre blanche avecquez pluseurs aultres aussy portans grosse boittes plaines de de [*sic*] diverse confections, que estoit chose belle a veoyer et loue de tout le monde. Depuis luy a encore fait fere journelement pluseurs aultre presens, et encore hier pour ces festes de Pasques luy fit presenter XXV veaux, quelque XXX chevreulx, avecquez pluseurs chapons, poules, fourmage de parmesan, jambons sales et pluseurs aultre choses a lusance et coustume de pardeca, tant est que jamais pardeca na este veu fere a la moitie pres si beaulx presens et tant dhonneurs a ambassade. Toutesfoiz encore na este riens conclu touchant ce pour quoy est venu pardeca, et que plus est na este encore parler au pape que deux foiz. Neantmoins lon espere plustost ladite paix avecquez les Venecians que aultrement, mais quant a la paix avecquez les Francoiz ne sen fait encore aultre samblant et crois que sans mondit seigneur de Gurce desia eussent combatu avecquez ceulx dudit pape et desdits Venecians, car les armees de deux couste sont este prochaines lune de laultre tantost ung mois de long a une et deux milles de ce pays. De ce que en sera incontinent vous en advertiray. Vous priant tres humblement mavoir pour excuse que si au long vous escripiz de telz affaires car tel entens estre vostre vouloier.

Madame je prie sur ce le Createur qui vous ait en sa sainte garde et vous doint lentier accomplissement de voz tres haulx et tres nobles desiers. Escript audit Boulogne le XVII<sup>e</sup> davril an mil V<sup>c</sup> et onze.

[*signé*] le tout vostre tres humble et leal subiect et serviteur Ferry Carondelet.

#### ANNEXE 4, N<sup>o</sup> 36

ADN, B 18852, n<sup>o</sup> 30101 (copies dans le B 18852, n<sup>o</sup> 30102 et 30103, reproduction dans La Brière 1895\*, p. 112-113) ; Bologne, le 14 mai 1511

Lettre n<sup>o</sup> 7 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[*recto*] Ma dame tant et sy tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace. Madame en ensuiant ceque nagueres vous ay escript Monseigneur de Gurce est party de cy sans fere la paix prenant son chemin vers Almagne et monseigneur de Paris, dont aussy vous ay escript vers Milan, depuis le pape considerant qui navoit peu gagner en facon quelconque lempereur a envoye lambassadeur Descoche pour fere venir devers luy ledit seigneur de Paris que toutesfoiz paravant le partement dudit seigneur de Gurce avoit refuse de vouloir ouyr et accepter pour orateur du roy de France, lequel en effect na voulu venir, ains est retourne ledit

ambassadeur seul, neantmoins pour aulcune lettres que nagueres a receu comme lon dict dudit seigneur de Paris de rechief a ce matin est party par commission dudit pape pour aler devers ledit roy de France, esperant veu la commission quil a fere quelquez bonne intelligence et accort entre eulx deux. Leurs armees toutesfoiz avecquez celle des Venecians se sont de deux couste sy pres aproche pour fere fait darmes, qui nya que une petite reviere entre deux nommee Pannare qui passe entre ceste ville et Modene telement que hier tout le jour et la nuyt passee nont fait que tirer groz copz dartilleries les ungz contre les aultres, et en ont pluseurs tue. Toutesfoiz les Francoiz pour estre mains en nombre que les aultres, je ne dis pas plus debiles ont a ce matin en ung passage asses facile passe ladite reviere et se sont mys en ung lieu fort le doz contre la montagne et leur artillerie du couste de leur ennemis delibere la les estandre.

Et affin qui ne samble que ledit pape soit occasion ou consentant a sy grande effusion de sang, apres desne sest aussy party avecquez toute sa court pour aler comme y donne entendre a Rome, en laissant pour legat et chief de son armee lambassadeur delgleterre [sic] que nagueres avecquez certains aultres a cree cardinal. Et en oultre tient on aussy pour vray que ledit roy de France sera bien tost pardeca avecquez aultre grosse armee qui desia de jour en jour encommencent passer les mons. Le pareil dict on aussy de lempereur, a linstance duquel a aussy este revoque depuis le partement de mondit seigneur de Gurce ung grant capitaine de pardeca nomme Fabrice Columpne avecquez trois cent lances que le roy despaigne avoit mande en aide audit pape, dieu doint que bien en avienne.

Desqueles choses ma dame pour macquiter vous ay bien voulu advertir, affin que cognoisces en quelz termes sont les choses de pardeca, a cause desqueles mesmement qui nya plus esperance dacort entre lesdits pape et empereur ne vous saroye dorsenavant de guerres plus servie pardeca et vouldroit autant a ce qui me samble que men retornasse au pays, vous priant a ceste cause en toute humilite et tant affectueusement que mest possible que vostre plaisir soit me fere le plus tost que poures advertir sur ce vostre bon plaisir et ordonnance. Et en oultre me fere aussy payer [verso] du terme de mes gaiges qui eschera le XXV<sup>e</sup> de ce present mois, affin que puisse comme moult desire et doibz acomplir vostredite ordonnance, soit de demourer ou retourner, ce que aultrement bonnement ne pouroye fere et en estandant vostredit responce suiray tousiours au mieulx que pouray ledit pape.

Au surplus ma dame, monseigneur le cardinal dalbrect du consentement de levesque de Cambray sa nagueres fait reserve par maniere darres levesche dudit Cambray. En sorte que ledit évesque ne la peult resigner a aultre et apres sa mort sera sienne, comme aussy bien deux mois avant quil lavoit obtenu vous ay adverty pour savoir se tel estoit vostre plaisir dont nay eu responce.

Finalement ma dame pour ce que nouvelles sont venu pardeca, que le duc ou Charles de Geldres a de rechief prins certains marchans de voz pays prisonniers, jen ay incontinent adverty mesdits seigneurs de Gurce et de Paris, tendant a fin dy fere remedier par le moyen dudit roy de France ce que mont dict desia avoir fait et encore vouloir fere de tout leur pouvoir, se toutesfoiz ma dame fuciez davis y envoyer quelcun depar, vous et ledit roy vint pardeca comme tout le monde tient se vostre plaisir fut tel je ne refuse pas comme ye doibz la paine dy aler, dont ma dame comme vostre tres humble subiect et serviteur vous ay aussy bien voulu advertir, tant seulement pour vous demonstrier la leale servitude que vous doibz, laquelle par effect trouverez tousiours estre en moy en tout ce que vous plaira me commander.

Ma dame je prie sur ce le Createur qui vous ait en sa sainte garde et vous doint lentier acomplissement de voz tres nobles et tres haulx desiers.

Escript a Boulogne le XIII<sup>e</sup> de may mil V<sup>c</sup> et onze.

[signé] le tout vostre tres humble et tres obeissant subiect et serviteur Ferry Carondelet



**ANNEXE 4, N° 37**

ADN, B 18852, n° 30111 (copie dans le B 18852, n° 30112, reproduction dans La Brière 1895\*, p. 114) ; Faenza, le 24 mai 1511

Lettre n° 8 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

Ma dame tant et sy tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace.

Ma dame pour fere tousiours mon debvoier, vous ay escript asses souvent de toute nouvelles de pardeca, depuis nest survenu aultre sinon que hier au soier environ menuyt les Francois sont entre en Boulogne avecquez ceulx qui la souloient gouverner, ensache paravant du pape nomme les Bentivolz. Et ont tue en leur entree tous ceulx qui leur vouloient fere resitement, qui estoient en grant nombre. Lon dist aussy quil ont deffait toute larmee du pape et des Venetians, estant comme par mes aultres lettres vous ay escript de laultres couste de la ville a grosse puissance, dont encore nest venu aultre specification des susdites choses. Incontinent que nouvelles en seront venues vous en advertiray plus au long.

Tant est ma dame que ledit pape et tous ceulx de sa court en sont moult perplex, et prendra a ce que lon dist demain son chemin vers Rome, lequel suivray tousiours jusque a ce que soie adverty de vostre bon plaisir, comme aussy plus au long vous ay escript par mesdites aultre lettres esqueles me remais.

Ma dame je prie sur ce le Createur qui vous ayt en sa sainte garde et vous doit lentier acomplissement de voz tres nobles et tres haulx desiers. Escrip a Fayence le XXIII<sup>e</sup> de may an mil v<sup>c</sup> et onze.

[signé] le tout vostre tres humble et leal subiect et serviteur Ferry Carondelet

**ANNEXE 4, N° 38**

ADN, B 18852, n° 30117 (copies dans le B 18852, n° 30118 et 30119, reproduction dans Godefroy 1712\*, vol. 2, 243-247) ; Faenza, le 26 mai 1511

Lettre n° 9 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[recto] Ma dame tant et sy tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace.

Ma dame pour ce que les choses de pardeca sont si diverses et estranges que dieu pour noz pechiez comme je crois permet, aussy que par voz lettres mavez ordonne vous en advertir souvent, depuis nagueres vous en ay adverty pluseursfoiz, mesmement de ce que sans sifres et aultre adres ay peu escripre.

Et selon le contenu ma dame de mes derniere lettres, les Francois jeudi dernièrement passe environ menuyt ont aide mettre les Bentivolz en Boulogne, qui paravant avoient este ensache du pape, et incontinent que le cardinal de Pavye legat et gouverneur dudit Boulogne et de toute la Romaine vit et cognu la grant faveur que lesdits Bentivolz avoient audit Boulogne sen fuit, mais la plus grant part de ces gens et de ces biens furent prins.

Lendemain au matin certains du peuple indigne contre le pape prindrent la statue dudit pape qui avoit este mise pour memoire sur le marchie au dessus du pallais, et luy tirarent jus la teste, depuis par contempnement brularent publiquement la reste, disant dudit pape ce que bon leur sambloit. Tantost apres prindrent aussy ung certain evesque, qui avoit este secretaire du cardinal de Haus et depuis comme lon dict fut occasion de sa prison, et le menarent asses honteusement par la ville lequel a la fin a cops despee entre eulx tuarent. Et en oultre pillerent et desroberent aussy la maison dung certain bourgeois leur ennemy, ensamble tous les gendarmes qui trouverent

en la ville, sans faire toutesfoiz aultre homicide comme lon dict, sinon dung Espagnol qui estoit laquay dudit cardinal.

Larmee dudit pape et des Venetians qui estoit comme aussy vous ay escript a une petite lue [*sic*] pres de la ville, ayant aussy entendu ce que dict est le matin mesme se leverent, prenant en grant haste leur chemin vers Ymole, mais le seigneur Jehan Jaques de Trivolz chief de larmee desdits Francois les poursuit de si pres quil rua jus une grant partie desdits Venecians qui estoient les derniers, et ceulx qui sen fuyrent furent tous despouille des villains de la en tour. Desia les seigneur sen alla avecquez ceulx de ladite ville mettre le siege devant le chateau dudit Boulogne que ledit pape a fait faire tout de nouveau, et depuis pour certaine raisons est alle avecquez toute larmee devers ledit Ymole qui est aussy cite dudit pape. Et ceulx dudit pape avecquez la reste desdits Venetians se sont pour la plus part reduit plus hault vers Ravenne. Aulcuns disent que ledit pape est delibere les fere la rassembler pour encore resister avecquez tout aultre aide qui pourra avoier esdits Francois. Les aultres disent que comme despere retournera a Rome ou a Venize, mesmement a cause que desia les citations sont este envoye pardeca pour le faire [*verso*] citer au futur conseil soit a Pise ou a Mantue ou yl voudra depar lempereur, le roy dudit France, et neuf cardinaulx, et scay pour vray que la copie en a este envoye es Florentins pour la faire publier ce que encore nont fait.

En oultre ma dame que est encore plus enorme, le duc de Urbin nepveur dudit pape et chief de son armee, samedi au matin dernièrement passe en rencontrant sur le marchie dudit Ravenne ledit cardinal de Pavye qui estoit le premier enver ledit pape luy bailla dung poingnal en lestomacq, et incontinent sur le lieu mesme le fit escheve de tuer par ces serviteurs. A cause tant seulement comme lon dict que ledit cardinal en presence de pluseurs luy dict que par sa mauvaise conduite avoit este occasion de tel inconvenient avecquez ce aussy que paravant avoit tousiours eu quelquez inimite contre luy.

Tant est Madame que summes pardeca tous en grant travel, telement que a ce qui me samble ne vous saroye dorsenavant de gueres plus servir pardeca. Parquoy de rechief vous prie en toute humilite comme desia par mes aultres lettres ay fait, que vostre plaisir soit me fere advertir de ce que vouldres que face et aussy me fere payer de mes gaiges dung demi an eschu le XXV<sup>e</sup> de ce present mois, soit que voules que men retourne ou que demeure car aultrement ne pouroye bonnement obeier a voz commandemens comme grandement desire et tres tenu suis a cause des grans fraiz que journelement ma convenu fere.

Ma dame je prie sur ce le Createur qui vous ayt en sa sainte garde, et vous doint lentier acomplissement de voz tres nobles et tres haulx desiers. Escrip a Fayence le XXVI<sup>e</sup> de may an mil V<sup>c</sup> et onze.

[*signé*] le tout vostre tres humble et leal subiect et serviteur Ferry Carondelet

[*adresse*] A Madame

#### ANNEXE 4, N° 39

ADN, B 18852, n° 30140 (copie dans le B 18852, n° 30141, reproduction dans La Brière 1895\*, p. 114-116) ; Rome, le 29 juin 1511

Lettre n° 10 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[*recto*] Ma dame tant et sy tres humblement, que puis me recommande a vostre benigne grace. Ma dame en obeissant a voz commandemens vous ay ces jours passe escript asses souvent des nouvelles de pardeca, ensamble prie que vostre plaisir fut me fere payer de mes gaiges et aussy me fere advertir se voules que demeure pardeca ou que men retourne dever vous, pour les raisons que aussy asses au long vous ay escript, dont jusques au present nay eu responce mais jespere

bien que de vostre grace benigne le feres et de rechief vous en prie tant humblement que leal subiect et serviteur peut faire.

Ma dame depuis nest survenu pardeca aultre, sinon que le chateau de de [*sic*] Boulogne que le pape avoit fait fere des fondemens comme aussy asses vous ay escript cest rendu par faulte de victuales, en sauvant toutesfoiz leurs corpz et biens, mais toute lartillerie jusques a cent belle pieces que ledit pape y avoit fait mettre, avecquez grosse munition de pouldre et de aultre chose necessaires pour la deffance dung tel chateau y sont tous demoures, et en ont les Francois amene la plus grant part, la reste ont eu les Bentivolz qui sont entre en la ville comme pareillement vous ay escript, lesquelz incontinent ont fait abatre par le peuple dudit Boulogne ledit chateau et en terme de trois sepmaines lont deroche jusques au fondemens, non obstant les excommunications et interditz que ledit pape y a fait mettre ensamble en toute la duche de Ferrare et en tous les lieux ou larmee desdits Francois se tient ou passe, en sorte que le divin service y cesse, et passe sont X mois que nul ny a este enterre en terre sainte.

En oultre ma dame le seigneur de la Mirandule que ledit pape en liver dernièrement passe avoit par force remis en seignourie a aussy este contrainct se rendre sauf corpz et biens au seigneur Jehan Jacques de Trivolz chief de larmee desdits Francois, lequel depuis y a remis sa fille bastarde et les enfans dycelle, femme et enfans du feu frere maine dudit seigneur de la Mirandule.

Se fait ma dame lesdits Francois considerant que ledit pape avoit baille congie a toute son armee sen sont retires en la Lombardie excepte quelque quatre cent lances quil ont envoye a Veronne, et aultre deux cens quil envoient es Florentins lesquelz sont deliberes par anhortement come lon dict du roy de France faire guerre a ceulx de Senne, a cause dune certaine terre ou ville qui querelent estre a eulx, mais a ce qui me samble lesdits de Senne sont bien delibere se deffandre, car yl ont prins une bonne partie des gendarmes que avoiet lesdit pape, lequel a se qui samble est aussy delibere couvertement les aidier et ariva hier en ce lieu de Rome, je ne scay a quel effect, mais a ce qui samble pour consulter et remedier a la citation du futur conseil [*sic*] que luy a este denuncie dernièrement a Rimene depar lempereur ledit roy de France, et les neufz cardinaulz dont aussy vous ay escript.

Daultre part Madame lon a dict aussy pour vray que ledit empereur faisoit grosse armee pour mander contre les Veneciens a Padue, que une grosse partie de ladite armee de France [*verso*] proiet aussy, toutesfoiz a ce qui me samble ny voyez encore guerre daparance, mais plustost esperance de quelque paix, que de rechief asses couvertement se traicte entre lesdits empereur et Venetiens dung couste, et lesdits pape et roy de France de laultre, et samble que que [*sic*] le roy catholique desire asses ycelle paix, car son ambassadeur sollicite la fere au moyen dudit pape pour ledit empereur, et lambassadeur Descoche est alle dever ledit roy de France pour faire laultre lequel lon estant de retour pardeca de jour en jour, de ce que en sera vous en advertiray incontinent.

Plus ma dame lon dict aussy pour vray pardeca que une grosse partie de larme dudit roy catholique est descendue a Naples, je ne scay bonnement a quel effect, et daultre part que monseigneur le cardinal dalberct qui ces jours passe party dudit pape pour aler au pays est detenu prisonnier a Milan depar ledit roy de France et monseigneur le cardinal daulx nepveur de feu monseigneur de Rouan a ce matin a este delivre de prison, ou a este detenu comme aussy asses vous ay escript ung an de long, a caution toutesfoiz de non partir dudit Rome.

Dont ma dame pour maquiter en toute humilite vous ay bien voulu advertir en vous priant tres humblement le prendre en bonne part ensamble me commander tousiours voz bons plaisiers lesquelz sur tout desire tousiours acomplir comme tres tenu suis.

Priant ma dame sur ce le Createur qui vous ait en sa sainte garde et vous doint lentier acomplissement de voz tres haulx et tres nobles desiers. Escrip a Rome le penultime de jung an mil v<sup>c</sup> et onze.

[*signé*] le tout vostre tres humble et leal subiect et serviteur Ferry Carondelet

**ANNEXE 4, N° 40**

ADN, B 18853, n° 30156 (reproduction dans La Brière 1895\*, p. 116-117) ; Rome, le 16 juillet 1511

Lettre n° 11 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

Madame tant et sy tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace. Ma dame je vous ay ces jours passe escript asses souvent des nouvelles de pardeca, depuis nest sourvenu chose digne de vous escrire, sinon que lambassadeur Descoche qui estoit alle comme vous ay escript en France pour fere la paix est retourne pardeca, sans avoir fait gueres de choses. En oultre le pape a ce matin en consistoire publique a fait intimer et publier par ces bulles ung consile general et publique, pour fere et tenir en ce lieu de Rome es kalendes davril prochainement venant, et ce pour eviter comme lon dict laultre consile gallican que luy a este intime pour tenir a Pise au mois de septembre prochainement venant. Daultre part lempereur ma mande devant hier bien expressement par ces lettres que incontinent ycelles veues vinseisse par dever sa maieste, par quoy en obeissant a ces commandemens me partiray demain pour y aller, dont incontinent en toute humilite comme doibz vous ay bien voulu advertir.

Au surplus ma dame nostredit saint pere le pape ma ces jours passe offert de baillier une petite abbaye vacante en vostre conte de Bourgoigne, nommee Mont Saint Benoist, et pour ce que ne la vouldroye accepter sans vostre congie ay incontinent depeche a mes despans ceste presente poste, en vous priant tant humblement que mest possible que vostre plaisir soit estre contante que la puisse accepter, et en ce cas en signer aussy lettres de recommandation pour moy a nostredit saint pere, comme plus au long en toute humilite serez requise par monseigneur vostre bailly damont mon frere, affin que par ce moyen puisse tousiours mieulx tenir la main que nulz benefices de vostredit conte se depechent ne baillent sans vostre promotion et congie, et que aussy nostredit saint pere cognoisse que mavez pour recommande comme lung de voz tres humbles serviteurs et subiectz.

Et en ce faisant ma dame vous pouray tousiours mieulx et plus honnestement servir que nay fait du passe, a quoy me traveilleray comme doibz de tout mon entier povoier, ainsi que plus par effect cognoistrez quant vostre plaisir sera me commander voz bons plaisiers.

Ma dame je prie sur ce le Createur qui vous ait en sa sainte garde et vous doint lentier acomplissement de voz tres haulx et tres nobles desiers. Escript a Rome le XVI de juillet mil v<sup>c</sup> XI.

[*signé*] le tout vostre tres humble et leal subiect et serviteur Ferry Carondelet

**ANNEXE 4, N° 41**

ADN, B 18854, n° 30247 (reproduction dans Godefroy 1712\*, vol. 3, 75-79) ; Rome, le 10 octobre 1511

Lettre n° 12 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[*recto*] Ma dame tant et sy humblement que puis me recommande a vostre benigne grace. Ma dame yl a plu nagueres a lempereur me commander de retourner a Rome pour aulcuns ces afferes, ce que ay fait volentiers pour obeyr a ces commandemens, en delaisant mes propres affaires que ay au pays a cause du trepas de feue ma mere, dont en toute humilite vous ay bien voulu advertir, affin que me puissiez commander voz bons plaisiers, lesquelz comme doibz sur tout desire acomplir, en vous priant tant humblement que mest possible, que vostre plaisir soit ordonner a messeigneurs des finances que puisse estre paye de mes gaiges en ensuivant la

volunte de lempereur et les lettres que dernièrement leur en a escript. Et en oultre ma dame pour ce que yl a plu a nostre saint pere le pape me proveoier a vostre instance et recommandation dune petite abbaye vac[ante] en vostre conte de Bourgoigne dont vous remercie tant humblement que mest possible, je vous prie aussy en toute humilite que vostre plaisir soiet ordonner a ceulx de vostre parlement de Dole et a aultres voz officiers qui men facent baillier la possession comme plus au long serez requise par monseigneur vostre bailly damont mon frere et je tacheray tousiours de mieulx vous servir.

Daultre part ma dame, sy vous plait estre advertie des nouvelles de pardeca devant hier apres avoir este celebre en leglise de notre dame de Populo une solennele messe, en presence dudit pape et de tout le college des cardinaulz, a este publie une aliance et confederation solennelement juree et promise entre ledit pape, le catholique roy daragonne, et les Venetians contre tous ceulx qui occupent et detiennent mediatement ou immediatement les terres, seignouries, et aultre biens deglise, et pour la recuperation dyceulx, mesmement de Boulogne, et pour povoier resister a tous voulans empescher ladite recuperation, ensamble pour deffendre et maintenir ladite eglise et ledit pape, aussy pour obvier a tous scismes, ledit roy catholique mandera pour capitaine general de ladite confederation don Raimont de Cardone viceroy de Naples avecquez mille deuxcens lances, mille genettaires bien a chevaulx, dix mille pietons, et une grosse bande dartillerie bien equippee, et par mer XI grosse gallees, et ledit pape six cent lances, desqueles le duc de Termes sera capitaine, et lesdit Venetians bailleront toute leur armee, et tout leur effort et puissance de ce qui pourront fere, tant par mer que par terre en home darmes, chevaulx legiers, pietons, artilleries, gallees, et aultre navires servantes a la guerre, de laquele confederation, a aussy este dict que le roy dangleterre en estoit bien amplement adverty, et ledit pape tout seur de la bonne affection et devotion quil avoit a ladit confederation, en reservant a lempereur tres honneste lieu, et a tous aultres princes christiens, lesquelz a effect que dict est, requiert et invoque de entrer et se joindre a ladite sainte confederation, comme plus au long contenoiet ladite publication laquele en effect nestoit toutesfoiz aultre. [verso] Et dict on, que lesdits gendarmes espagnars sont desia party de Naples pour venir ycy, dieu doint que bien en avienne.

Plus le cardinal daulx nepveur de feu monseigneur de Rouan est bien malade, aussy est le cardinal de Syon suiser, qui dernièrement a este cree cardinal, et le cardinal de Regine, qui estoit lung des principalz de tout le college et legat de toute la Romagne, et parellement le cardinal de Bourges nepveur du feu pape Alixandre sont alle ces jours passes de vie a trespas, lung en ladite Romagne et laultre a Naples, desquelz ledit pape a eu comme leur heritier mesmement dudit Regine plus de cent cinquante mille ducas, et a cree legat de toute ladite Romagne au lieu dudit feu Regine le cardinal de Medicis, qui est florentin ayant grant part audit Florence, pour povoir par ce moyen plus nuyre esdits Florentins, auxquelz comme lon dict veult fere guerre, a cause qui consentent au consille que lon veult fere contre luy, et quilz ont baille a requeste du roy de France la cite de Pise pour ce fere, contre lordonnance et declaration quil a fait en la publication dung aultre general consile qui s [*sic*] veult fere du consentement de tous les cardinalz a ces Pasques cy a Rome, dieu doinct que bien en avienne.

Daultre nouvelles ma dame plus secretes ne vous auseroye escrire, a cause que nay nulle sifres a ce fere, comme a mon avis seroit asses necessaire et pour mon dessargement pluseurfoiz vous ay escript, parquoy en ordonneres ce qui vous plaira en estre fait, tant seulement vous advertiray que ledit pape qui samble estre totalement guery du grant mal quil a eu, monstre avoir singuliere affection a vous, en parlant quant y vient a propos de vous plus honnorablement et a vostre loenge que de princesse qui soit en chrestiente, et encore nagueres ma demande comment faisiez en vostre guerre de Geldres, telement que a ce qui me samble seroit chose asses facile se lempereur et vous vouliez de obtenir de luy une excommunication pour excommunie et interdire le duc dudit Geldres et toute les personnes, villes, terres et tous aultres, contre raison et equite luy adherant et baillant ayde, ce que feroit selon mon petit jugement pour merueilleusement

estonner et contraindre les Geldrois a se rendre, dont en toute humilite vous ay aussy bien voulu advertir affin que sur ce ayez vostre bon avis.

A tant ma dame je prie sur ce le Createur qui vous ait en sa saincte garde et vous doit lentier acomplissement de voz tres nobles et tres haulx desiers. Escript audit Rome le X<sup>e</sup> jour doctobre an mil v<sup>c</sup> et XI.

[signé] le tout vostre tres humble leal subiect et serviteur Ferry Carondelet

#### ANNEXE 4, N° 42

ADN, B 18854, n° 30306 (copie dans le B 19256, n° 46340, reproduction dans La Brière 1895\*, p. 118-119) ; Rome, le 18 décembre 1511

Lettre n° 13 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[recto] Ma dame tant et sy tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace. Ma dame je vous ay ja pieca escript de la ligue et confederation que a este pardeca publie des le mois doctobre entre le pape, le roy daragon, et les Venecians, reservant a lempereur, au roy dengleterre, et a aultre princes chrisitiens condecant lieu pour sy joindre, le tout a la conservation et defension dudit pape et de leglise. Pareillement que messeigneurs les cardinaulx de Sainte Croix, de Saint Malo, de Bayeux, et de Cusance qui depuis est trespasse, sont este en consistoire publique du consentement et sceu de tout le college des cardinaulx prive de leur cardinalice, ensamble de tous biens et honneurs comme scismatiques et rebelles au saint siege apostolique et leurdits biens et benefices depuis tous baille a aultres, et en oultre que le cardinal de Saint Severin a este depar ledit pape et ledit college publiquement cite de comparoir en personne cy a Rome deans certain terme, sur paine de samblable privation.

Daultre part Madame vous ay aussy adverty, que ledit pape monstre par ses devises avoir grant affection a vous, et que a ceste cause et plusieurs aultres que pour brevite laisse a escrire seroit chose asses facile se lempereur et vous vouliez, de obtenir de luy une excommunication et interdict contre celluy qui se dict de Geldres et ses adherans jusques a cequi se fussent rendu a leur vray seigneur, que seroit sur correction a cequi me samble merveilleusement pour les reduire.

Vous priant ausurplus ma dame tres humblement que en ensuivant les lettres quil a plu a lempereur vous en escrire vostre plaisir fut me fere payer de mes gaiges, sans lesquelz ne puis vivre pardeca. Et daultrepart me ottroyer voz lettres de placet pour prendre la possession de labbaye de Montbenoit que a vostre faveur et instance ay obtenu.

Dont ma dame se daventure pour la difficulte des chemins neussiez receu mesdites lettres vous ay bien voulu sommairement de rechief advertir, vous requerant une aultrefois en toute humilite que vostre plaisir soit ainsy le fere et commander a ung des vostres mescripre sur ce vostre volonte, affin que selon ce me puisse conduire, comme grandement desire et tres tenu suis.

Quant es nouvelles ma dame que depuis sont survenues, lesdits cardinaulx prives et autres, veant qui nestoient receu [a Pise] pour y fere le consile quil avoient convoque, se sont [retire] a Milan, [verso] et a larivement de deux dyceulx, les gens deglise et toute la cite observerent bien trois jours linterdict que le pape a mis en tous les lieux ou qui viennent, mais depuis a lentree dudit cardinal de Sainte Croix, qui disent estre president dudit consile, furent contraint par les Francois sur paine de perdicion de tous leurs biens luy aler audevant, ce qui firent et le menarent a procession et gros triomphe jusques deans leur eglise, ou que incontinent de son auctorite leva ledit interdict mis par ledit pape, comme dict est, que tout le monde treuve chose fort estrange et de grant confusion.

Plus Madame les Suisers sont descendu a grosse puissance en la duche de Milan, et ont desia prins deux ou trois chasteaux et pille et brulle jusques a une petite journee pres dudit Milan, disant et affirmant que ce qui font est a la defension et conservation dudit pape et de leglise, et a ceque dict depar eulx leur ambassadeur qui ariva hier dever ledit pape sont encore prest de fere pour luy et lunion de ladite Eglise tout ceque leur sera possible, jusquez a y employer le dernier de leur hommes.

Larmee dudit roy daragone jusques au nombre de mille cincq cent lances, XIII mille pietons, mille cincqcent genettaires, et sixcent lances dudit pape, bien acoustres marchent avant et sont desia pres de Boulogne, en estandant larmee des Venetians, laquelle a cequi me samble est encore mal preste, lon a dict aussy ce jourdhuy que le duc de Termes capitaine desdits VI<sup>c</sup> lances du pape qui lannee passee estoit a Veronne au service de lempereur est ale de vie a trespas.

Daultre nouvelles ma dame me desporte vous escrire a cause que nay sifres a ce faire, comme aussy pluseursfoiz vous ay escript

Ma dame je prie sur ce le Createur qui vous ait en sa sainte garde et vous doit lentier accomplissement de voz tres nobles et tres haulx desiers. Escript audit Rome le XVIII<sup>e</sup> de decembre an mil V<sup>c</sup> et XI.

[*signé*] le tout vostre tres humble et leal subiect et serviteur [Ferry Carondelet]

#### ANNEXE 4, N<sup>o</sup> 43

ADN, B 18838, n<sup>o</sup> 28723 (reproductions dans La Brière 1895\*, p. 118-119 et Chagny 1913\*, p. 131-134) ; Rome, le 13 mars 1512

Lettre n<sup>o</sup> 14 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

Madame, tant et sy tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace.

Ma dame jay receu le premier de ce present mois par ung serviteur de monseigneur de Morienne voz lettres du XVI<sup>e</sup> de febvrier, avecquez aultres adressantes tant depar le roy dangleterre que depar vous a nostre saint pere, au cardinal dangleterre, et a lambassadeur du roy catholique, lesquelles leur ay incontinent presente, tantost apres sumes par ensamble alle par dever ledit pape, et apres que luy avons aussy presente les siennes, luy avons requis par les mileurs moyens que nous a este possible, que son plaisir fut vouloier fere cardinal en la premiere creation mondit seigneur levesque de Morienne, comme par vosdites lettres maviez ordonne fere. Lequel pour responce nous dict que combien que en cela vous vouldroit et audit roy aussy complaire, mesmement pour ung tel digne prelat quil estime estre mondit seigneur de Morienne, toutesfoiz pour ceque desia en avoit promis fere a tant de princes bonnement ne le pouroit fere, concluant en effect apres pluseurs repliques et remonstrances que sur ce luy fiz qui ne le pouvoit ne vouloiet en facon quelconque promettre, mais veu que encore nestoiet delibere den creer sitost que se pendant pouroit avenir tele chose quil en seroit contant.

Tellement Madame que se la chose soit en tamps bien poursuye et que lesdits roy et vous monstres par voz lettres avoier la chose a ceur, jespere que en viendrons a vostre desier, comme plus au long escript a monseigneur le gouverneur de vostre conte de Bresse de quoy me remais. Daultrepart ma dame, je vous ay pluseursfoiz prie que en ensuivant les lettres que lempereur vous en a escript vostre plaisir fut ordonner me fere payer de mes gaiges, ceque neantmoins jusques au present na jamais este fait. A ceste cause vous prie tant humblement que puis que vostre plaisir soit ainsy le fere, ou que men puisse retourner au pays, pour vous y servir ou alieurs ou qui vous plaira me commander, car aultrement ne saroye vivre pardeca.

Des nouvelles Madame, les Francois ont reconqueste le XVII<sup>e</sup> du mois dernièrement passe la cite de Bresse et aultre lieux que les Venetians peu paravant leur avoyent oste, et a ceque lon

dict pour vray yl y sont este tue plus de XX mille hommes. Ledit pape a hier conclud en consistoire vouloier a ces Pasques en commencer son consile, lequel neantmoins a ceque entens se prolonguera et continuera jusques au mois de septembre prochainement venant, affin que les princes ayent milieure commodite dy envoyer et les prelas dy venir. Plus ces jours passes a este enoye audit [*verso*] pape une figure dung monstre que nagueres a este nefz a Ravenne dung moesne et dune nonainne qui a vescu environ VI jours, dont pour nouvelite ay bien voulu envoyer mondit seigneur le gouverneur de Bresse le pareil pour le vous monstrer si vous plaist. Daultre nouvelles ne vous oseroye escripre a cause que nay nulle sifres a ce fere comme tant defoiz vous ay escript.

Priant Madame sur ce le createur qui vous ayt en sa sainte garde et vous doint lentier accomplissement de voz tres nobles et tres haulx desiers. Escript a Rome le XIII<sup>e</sup> jour de mars an mil v<sup>c</sup> et XII.

[*signé*] le vostre tres humble et tres obeissant serviteur et subject Ferry Carondelet

#### ANNEXE 4, N° 44

ADN, B 18839, n° 28808 (lettre) et 28809 (liste des noms) (reproductions partielles dans Godefroy 1712\*, vol. 3, p. 227-232 et La Brière 1895\*, p. 121-123) ; Rome, le 19 avril 1512

Lettre n° 15 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[*recto*] Ma dame, tant et si tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace. Ma dame combien que vous ay journelement et si souvant escript de toute choses, que de present crains vous ennuyer de tant de lettres, mesmement veu que depuis neuf mois enca nay eu que une seule lettre de vous, toutefois pour faire touiours mon devoir de rechief vous advertiray de ce que ces jours passe est advenu par deca.

Assavoier ma dame que oultre la grant effusion de sanng que les Francois dernièrement fierent en la prise de Bresse bien de XX mille personnes comme aussy alhors vous escripiz, sont venu ceste sepmaine sainte avecquez toute leur armee mettre le siege devant lune des cites du pape nomme Ravenne par laquelle passe une reviere assez grose. Tantost apres larmee dudit pape et des Espaignars qui par avant avoient eu a leur honneur comme lon disoiet pluseurs escarmuches avecquez lesdits Francois combien qui nestoient a beaucoup pres a si grant nombre, veant fort, bastre ladite cite, se mirent de lautre coste de ladite reviere pour soucourir se besoing seroit ladite cite. Et les Venetiens qui bonnement ne se povoient joincdre avecquez lesdits Espaignars obstant une aultre tres grose reviere estant a costire et venant de Lombardie nomme le Pou osterent esdits Francois les victuales que pour la plus grant part leur venoient de ce couste, tellement que lesdits Francois par necessite ou aultrement levarent leur siege en faindant se vouloier retire, mes de fait le jour de Pasquez par pontz geles passerent soudainement de trois coustes ladite reviere passant par Ravenne et prindrent asses a la desproveue lesdits Espaignars, lesquels se veant se mierent incontinant en point pour combastre, mes avant qui peurent estre bien en ordre et conseilier leur fait furent asses offence de lartillerie desdits Francois quil avoient mis de trois coustes fort a leur avantage jusquez au nombre de III<sup>xx</sup> pieces, laquelle chose veant lung des plus renommes capitaines de leur armee nomme Piere de Navare, sans vouloier plus estandre encommensa a donner dedans lesdits Francois, et finalement combasterent plus de cinq heure de long tant quy ly demora de lung coste et de lautre plus de XXIII mille personnes, dont je vous envoie en ung billet cy enclos les noms des plus [*reconnues ?*] signeurs et capitaines. Et combien que lesdits Francois y onnt perdu on dit de tous autant de gens que que [*sic*] les aultres, toute foiz onnt gaigne la bataille, a cause que comme



lon dist le vice roy de Naples capitaine general de l'armee, veant le grant descroy et meurdre que faisoiet ladite artillerie des Francois ne combasti onncquez mes sen fuia avecquez III<sup>c</sup> lances et VII mille pietons, que fust aussy occasion que [*verso*] peu desdits Espaignars qui combasterent eschapaient. Et le jour sequent lesdits Francois par composition et apointement prindrent ladite cite de Ravenne laquelle depuis neantmoins onnt pillée sans y esparnier comme lon dist esglise ne monastere, et a ce que lon a ce jourdhuy dist, onnt aussy a leur volonte toute les aultre cites et et [*sic*] villes de la Romaigne, et craint lon fort par deca qui ne viennent jusque en ce lieu de Rome. Toute foiz samble que combien que ledit pape monstre demander la pays quil aie encore quelquez voulante se remettre avecquez le roy catholique sus, car y fait journelement des gens et sarchent avoier pour capitaine ung aultre renomme signeur nomme le signeur Prospere de Coloumpne, en estandant ung aultre armee que ledit roy catholique doit envoyer par deca comme lon dist avecquez le grant capitaine nomme Gonsal Ferrande qui luy conquesta ledit royaume de Naples, tant est ma dame que tout le monde est par deca en plus grant perplexite que bonnement ne vous saroie escrire. De ceque cy apres surviendra vous advertiray moienant que entende que tel soiet vostre vouloier.

Vous priant ausurplus ma dame de rechief tant humblement que mest possible, que vostre plaisir soiet proveoier a ceque tant de foiz vous ay escript car aultrement nest possible que demeure par deca, telement que ne fust que ay peur vous desplaire des long tanz men fusse retorne.

Ce scet nostre seigneur ma dame auquel je prie qui vous aiet en sa sainte garde et voz doit lentier acomplissement de vos tres nobles désirs. Escrip hastivement a Rome le XIX<sup>e</sup> d'avril mil V<sup>c</sup> et XII.

[*signé*] le tout vostre tres humble subject et serviteur Ferry Carondelet archi[diacre de Besancon]

Noms des segnieurs et Capitaines francois mors

Monseigneur de Foes capitaine general de l'armee du roy de Franche et son lieutenant en la duce de Millan

Monseigneur dalegre et son filz

Le baron de Grantmont

Monseigneur de la Grotte

Le capitaine Molart

Le capitaine de la compagnie des Alemans nomme Jacque de Empsi

Le capitaine Bonet nepveur du cardinal de Nantes

Le capitaine Mongeron

Le capitaine Ricaburgh

Le baron de Seves

Monseigneur de la Motte

Monseigneur de Retrectz blessie a mort

Nons des Espaignars et Italiens prisoniers

Le cardinal de Medicis legat de l'armee

Le seigneur Fabrice Columpne romain

Le renomme capitaine Pierre de Navarre blessie a mort

Le conte Hector Pignatelle

Le marquis de Peschara

Le seigneur don Jan de Cardona

Le marquis de bitoute

Le marquiz de la Rolle

Nons des mortzs

Le frere du duc de Grammont

Le seigneur Jan des [Coutes ?]  
Le seigneur Diego de Chevenes lieutenant du grant capitayne  
Le prieur don Jeronime  
Le prieur de Messine  
Le seigneur don Jan Cardonna  
Le filz du prince de Melfi  
Le seigneur Alvarade filz de Bayone  
Le seigneur Raphael de Paciis  
Le seigneur Loys Dentyses

**ANNEXE 4, N° 45**

ADN, B 18839, n° 28879 (reproductions partielles dans Godefroy 1712\*, vol. 3, p. 227-232 et La Brière 1895\*, p. 121-123) ; Rome, le 19 mai 1512

Lettre n° 16 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[recto] Madame tant et si tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace. Madame je vous ay continuelement escript des affaires de pardeca, et encore nagueres vous ay par deux fois escript, comment le pape a locasion de la grant bataille et effusion de sang que a este fait pardeca avoiet envoye a diligence dever le roy de France monseigneur de Clermont frere du cardinal daus et aultres, avecquez certains articles pour faire la paix, comme du tout vous tiens asses recors.

Depuis Madame assavoir hier est retorne asses diligemment lung de ceulx qui y estoient alle, et ace que ay entendu daulcuns bons personnaiges qui le debveroient savoir, il a raporte lesdits articles pour la plus grant part signes dudit roy ensamble certaines lettres adressantes audit pape, pour conclure ladite pays. Moyenant toutefois, que le roy catholique, duquel se tient fort offence, ny soit comprins, et que de la privacion des cardinaulx en soiet cognu par le consile, ainsi quil apartiendra.

Mes ledit pape, qui peu de jours paravant a este adverty que les Suiseres a grant puissance estoyent desia encomence desandre en la Lombardie, et que les Franchois aceste occasion cestoyent retire, et avoient delaisie pluseurs terres que sur umbre de leur consile convoque a Pise avoient prins dudit pape, ne samble aceste cause mestenant avoir si grant desir de faire la paix avecquez ledit roy de France que paravant, disant et se exeusant que sans le consentement de ces confederes assavoir dudit roy catholique, du roy dangleterre, et Venetiens bonnement ne la pouroiet faire, a cause que par le traictie de ladite confederacion, lung ne peut en telz affaires riens faire sans lautre, comme expressement contient le mandement dudit roy dengleterre parlequel se joinct et oblige a ladite confederacion et fut hier a grant feste et joye lut et publie partout.

Mes quant a une bonne pais universele ledit pape la dist fort desire, et que ace faire se travaillera, affin de pouvoier faire avecquez tous les princes de crestiente une bonne asamble pour aler conte les infideles dieu doint que ainsii soiet.

En oultre Madame les Espaingnars se sont de rechief rasamble et acoustre au roialme de Naples, jusques au nombre de six a sept cens lances, sept mille pietons, et quelques bon nombre de genetaires et chevaulx ligiers, et a ce que ma dist lambassadeur dudit roy catholique, hier ou au jourdui se debvoiet party pour retourner a la Romaine et se joindre avecquez larme dudit pape, que aussy sarche refaire par tous moyens tant de chevaulx que de pie, deliberes retourner a leur emprise de Boulogne et de Ferrare, et pour mieulx ce faire onnt de rechief envoye argent es Suisers de parlesdits pape et roy catholique oultre et par desus les LX mille ducas [verso] que

peu par avant ont receu dudit pape et Venetiens, pour povoier mieulx de leur couste faire guere esdits Francois, et par ainsy les diverty de ce couste.

Lon dist aussy ma dame, que ces Florentins onnt de rechief confirme pour ung an la lige et alience quil avoient avecquez lesdits Francois, a la defention tant seullement deulx et de leur pays, quant au consile Madame, que ledit pape a convoque cy a saint Jehan Lateran, comme aussy asses de fois vous ay escript, lon y a ce jourduy tenu la troisieme session, agrant pompe et seremonies de processions, messes de saint esperit, et de aultre actz a ce requis, le tout en presence dudit pape, de messeigneurs les cardinaux, et daultre prelatz de ceste court, mes a ce que entens encore ny a nul comparu de par les princes, et a ceste cause leur a este prolongue le terme de trois mois pour y povoier comparoir.

Dont Madame pour faire touiours mon debvoir vous ay aussy bien voulu au long advertir, combien que en ce crains asses vous ennuire [*sic*] veu que de tant de lettres que vous ay escript nay depuis ung an en ca eu response quelconque, vous priant a ceste cause tres humblement que vostre plaisir soiet ordonner a quelcun me signifier se tel est vostre plaisir, ensamble commander aussy que puisse estre paye de mes gaiges desquelz mest dehu du[n]g an et demy, aultrement aiant obtenu mon congie de lempereur et de vous, dont en ce cas vous prie aussy tresinstamment suis delibere retourner par dever vous car en ceste sorte ne saroit plus vivre par deca.

Ce scet nostre Seigneur Madame auquel je vous prie qui vous aiet en sa sainte garde et vous doint lentier acomplissement de voz tres haulx et tres vertueux desiers. Escrip a Rome XIX<sup>e</sup> de may mil v<sup>c</sup> et XII.

[*signé*] le vostre tres humble et tres leal subject et serviteur Ferry Carondelet archidiacre de B[esancon]

#### ANNEXE 4, N<sup>o</sup> 46

ADN, B 18839, n<sup>o</sup> 28952 (reproductions partielles dans La Brière 1895\*, p. 125-126 et Chagny 1913\*, p. 153-154) ; Rome, le 26 juin 1512

Lettre n<sup>o</sup> 17 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[*recto*] Madame tant et si tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace. Madame depuis nagueres ay receu deux voz lettres, lune faisant mention du fait de monseigneur de Morienne, [et] lautre de certain affaire duquel avez ordonne a vostre aulmonnier me advertir comme crois que [vous tiens] asses recors<sup>410</sup>.

Et selon le contenu dicelles, Madame, le [car]dinal dengleterre, lambassadeur du roy catholique [et] moy [su]mes alle dever le pape pour lui presenter les lettres que lempereur, [le] roy dengleterre, et vous, luy escripvez touchant [au] fait dudit seigneur de Morienne, lequel incontinant quil entendit que lesdites lettres faisoient mention dudit affaire ne les voulu acceppter ne veoir, [pens]ant que au present ne nous y saroiert faire aultre response qui [nous avo]iert fait du passe, a cause qui nestoiert encore delibere si [tost] creer des cardinaulx, mes que quant y seroiert tamps alors lon les luy pouroiert presenter et si pouroiert sarcheroiert en ce vous complaire, de laquelle response non contant retornay encore le matin dever sa sanctite et incontinant que luy encommensay a parler de ladite matiere me fit toute telle response que paravant parquoy ma dame samble esdit cardinal, ambassadeur, et amoy aussy [qui] vault mieulx estandre jusques ace que soieons seur du tamps quil en voudra creer et alors y feray

---

<sup>410</sup> La lettre de Marguerite supplie le pape de bien vouloir faire accéder Louis de Gorrevod au cardinalat. Elle a été publiée dans Chagny 1913\*, p. 136-137. L'autre lettre est peut-être celle publiée dans *ibidem*, p. 146-147.

totalemēt mon debvoir comme trestenu suis et grandement desire autant que se en cuidisse gaigner paradis. Toutesfois me sambleroiet sur correction bien necessaire quen cest affaire ficiez encore ce que presentement escrips a monseigneur vostre gouverneur de Bresse aquoy me remais.

Et quant a laffaire dont vostredit aulmonier comme dist est ma de par vous adverty jay le tout fait depechier pour vous plus amplement qui ne ma escript, comme poures veoir par la depeche que vous envoye avecques ces presentes, de laquele vous faiz ung petit present, vous priant tres humblement le prendre en grace, ensamble mavoir touiours comme lung de voz petiz et leaulx subiectz et serviteurz pour recommande.

Mesmement que de ma pension que me fut promis a mon partement puisse estre paye, de laquele mest deu de plus dung an et demy, que sont IX cens livres, sans laquele comme tant de foiz vous ay escript ne puis vivre pardeca, telement que a ceste occasion des long tamps me fuisse party se neusse en crainte vous desplaire ce que toutefois a la fin seray contraint de faire et feray se sur ce nay bien tost nouvelles de vous, dont par maniere de congie et pour faire touiours mon debvoir vous ay bien voulu advertir en toute humilite.

Quant es nouvelles Madame de pardeca, les Suiseres sonnt en grant nombre dessandu passe ung mois en la Lombardie, avecquez les quelz se est incontinent joint larmee des Venetiens, telement que pour [verso] conclusion les Franchois sans cop donne sen sonnt retire devers montaignes et la plus part des terres et cites de ladite Lomb[ardie] se sont revolte contre lesdits Francois et rendu a la volente [dudit] pape et de ces aliez, [com]bien que on diz de tous, le peuple [de] ladite Lombardie crie et desire fort avoir et estre desoubz le[dit] empereur, [com]me crois que par luy seres plus au long adv[erty] p[ar] quoy pour non vous [p]lus annuier m[e] desp[porte]ray vou[s] en escripre plus avant.

Madame, je prie sur [ce le] Createur [qui] vous aiet en sa [sainte] garde et vous doit lent[ier] accomplissement de voz tres [nobles] et tres haulx desiers. E[scri]pt a Rome le XXVI de j[...]<sup>411</sup> lan mil cinq cens et XII.

[signé] le tout vostre tres humble subiect et serviteur Ferry Carondelet archi[diacre de Besançon]

[adresse] Ma dame

#### ANNEXE 4, N° 47

ADN, B 18840, n° 29300 (reproductions dans La Brière 1895\*, p. 126-128 et Chagny 1913\*, p. 166-169) ; Rome, le 12 octobre 1512

Lettre n° 18 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[recto] Ma dame tant et si tres humblement que je puy me recommande a vostre benigne grace. Ma dame je vous ay par mes aultres lettres assez au long adverty de la bonne responce que nostre saint pere le pape me fist touchant labbaye de saint Glaude en cas quelle fust vacquee. Depuys sont venu nouvelles que le present abbe est retourne en covalessance, par quoy ny ay fait aultre. Mays quant au cardinalat pour monseigneur levesque de Morienne, je y ay fait ce par touz moyens encore journellement feray comme tenu suys tout ce que me sera possible, autant que se en cuydise gaigner paradis, toutesfois seroyt bien necessaire que en donnissiez aussi la commission et pareillement feissiez donner par lempereur a monseigneur de Gurce, en luy commandant et recommandant bien expressement ledit affaire, car a sa venue de par deca

---

<sup>411</sup> Le mois est actuellement caché dans la reliure du registre où la lettre a été intégrée. Il commence bien par un « J », mais nous nous en remettons à La Brière et à Chagny pour affirmer qu'il s'agit du mois de juin.

il y pourra grandement ayder, mesmement que lon dict que la creacion desdits cardinaulx est retardee joncques a sa venue, donnt pour faire tousiours mon debvoir vous ay bien voulu en toute humilite advertir.

Des nouvelles ma dame, ledit seigneur de Gurce nest ancores arrive par deca mays le pape et ses adherens lattendent de jour en jour a grant devotion esperant a sa venue avoir quelque bonne intelligence avecques lempereur. Le duc de Millan nest ancores entre en la duche dudit Millan, et croyt lon que ce ne sera que jusques ad ce que ledit seigneur de Gurce soyt este par deca. Les Venitiens ont prins ces jours passez contre le vouloir de lempereur et de ceux de la ligue une cite des Francoys nomme Cresme et estoient allez pour prendre aussi Bresse que les Francoys dernièrement a si grant effusion de sang recouvrerent de eulx. Mays ad ce que lon dict, le viceroy de Naples avecques son armee espaignarde y est alle mepre empeschement, affin quilz ne marchent plus avant joncques ad ce que aultrement en soyt dispose par les confederez de ladite ligue. Plus lesdits Espaignars apres avoir prins par force une cite des Florentins quilz ont toute pillée nommée Prate, ont par consentement du pape contrainct lesdits Florentins a prendre aultre seigneurie et gouvernement, assavoir les Medicis partye adverse de ceux qui gouvernoient, a cause que lon les [*verso*] estimoyt avoir trop grant intelligence avecques les Francoys, comme je croy que assez scavez, toutesfoys pour faire tousjours mon debvoir vous en ay bien voulu advertir.

En oultre ma dame le duc de Savoye avoyt ces jours passez envoye par dever le pape deulx ces ambassadeurs pour se reconscillier avecques luy, dont lung qui estoit ung sien president nomme maistre Augustin de Asellis est devant hier trespasse, dieu ayt son ame, auquel je prie Madame quil vous ayt en sa sainte garde, et vous doivent lentier accomplissement de vos tres nobles et tres haulx desirs. Escript hastivement a Rome, ce XII<sup>e</sup> jour doctobre mil v<sup>c</sup> et XII.

[*signé*] le vostre tres humble et tres obeissant subiect et serviteur Ferry Carondelet

#### ANNEXE 4, N<sup>o</sup> 48

ADN, B 18838, n<sup>o</sup> 28467 (copie dans le B 18856, n<sup>o</sup> 30476, reproduction dans La Brière 1895\*, p. 129-132) ; Rome, le 14 novembre 1512

Lettre n<sup>o</sup> 19 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[*première feuille, recto*] Madame tant et si tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace.

Madame jay devant hier au soir XI de ce present moys receu les lettres qui vous a plu mescripre du XXIX doctobre dernièrement passe et selon le contenu dycelles ay diligente scavoir au vray le different qui est entre le pape et Augustin Gyse, et pour conclusion treuve que le tout nest qui a loccasion des alunes, assavoir que ceulx de la chambre apostolique ou leur fiscal pretendent et mebtent en avant premierement que le traicte quil a fait en prenant en ferme et admodiation les alunieres dudit pape ne doibt estre vaillable, a cause que en ycelluy ne sont estre observe les termes et solemnites en tel cas de droit requis, et que ladite chambre y est aussy trop gravement interesse, comme il disent bien de la moitie du juste pris, secondement quil a beaucoup plus prins et fait des alunes que par ledit traicte ne luy estoit permis, en oultre quil a aussy fait abastre plusieurs gros et beaulx arbres au boys de ladite aluniere ou que par la capitulation dudit traictie ne luy estoit permis sinon abastre branches et en aulcuns lieux non dommaiables arbres inutiles, pour par ce moien pouvoir entretenir lesdits boys, sans lequel ne se peullent faire lesdits alunes, demandant finalement du tout leur interrest quil estiment bien a quarante ou cinquante mille ducas, tellement que ledit pape a ceste cause luy a incontinant fait arreste tous les alunes quil avoit en ces pays, et ce nonobstant luy a fait bailler seurte et caution

de accomplir et faire ce que par les juges que sur ce a commis en sera dict et juge. Devant lesquelz peut encoire la cause, sans en avoir este encoire aultrement riens diffine, comme par eulx mesmes ay voulu pour plus grant seurte entendre, toutefois ledit Augustin ne laisse pour ce a hanter le palays dudit pape et faire toutes aultres choses comme il souloit mesmement a parachever une certaine maison de plaisance quil a commense faire hors des portes de Rome, qui est la plus belle et riche chose pour autant quelle contient que je vis jamais, et desia y a despendu a son dict mesmes plus de XXIII mille ducas, dont Madame par votre ordonnance vous ay bien voulu au long advertir, et de ce que cy apres en sera fait aussy incontinant vous advertiray, mesmement vous envoiray si sera possible le double du dictum ou sentence que sur ce sera baille.

[*première feuille, verso*] Des nouvelles Madame de pardeca, pour ce que par vozdites lettres me ordonnez vous en escrire au long monseigneur de Gurce qui arriva comme desia vous ay escript le III<sup>e</sup> de ce present moys en cedit lieu de Rome, receu et traicte dudit pape moult honorablement va encoire du tout conclure les affaires pour lesquelles est venu pardeca, mes comme entens sont en telz termes, que veu que les Venetiens ne se veullent contenter de retenir et avoir pour certaine annuele somme de deniers Padue et Trevis, mes veullent aussy avoir vuicence ledit pape cest expressement et resolutement declare les vouloir laisier, et sans eulx confirmer ou de nouviau faire lige avecquez lempereur, roiz catholique et dengleterre, et aultres a la totale recuperation des terres et lieux que par le traicte de Cambray sont deu audit empereur. Tellement que a mon advis la chose eust desia este conclue et publie ne fust que les orateurs dudit catholique demandent dudit pape pour les arrierages du payement de leurs gendarmes bien cent et vingt mille ducas, et se veullent aussy prendre et tenir en protection les Columpnois subiectz dudit pape, qui depuis aucuns jours se sont joint au duc de Ferraire, avecquez certaine autres demandes qui pretendent leur estre deue par la premiere capitulation de ladite lige. Donant en effect asses entendre que la guerre contre lesdits Venetiens pour lheure ne leur plaît pas, comme aussy pour pluseurs raisons ne fait a aucuns aultres, ains leur samble que puis que lon a jusquez au present laisie perdre loportunité du tamps, que lon leur debvoit encoire avoir avoir [*sic*] laisie pour conveniente pension ladite Vincence, ou prolongier encoire avecquez eulx les treves, affin de fere pouver unanimement joindre et marchier outre a la recuperation de Geldres, Bourgoinne, et aultre pays injustement detenu par aultres. Car il nestiment ledit empereur pouver par dela et pardeca en ung mesmes tamps soustenir la guerre, ne qui soit si bien et fermement fonde pardeca quil y peulle guerres longuement riens tenir, obstant mesmement la generale inclination et affection de tous Italiens, que est de getter en perfin tous ultramontains dytalie, et que aussy ledit empereur na retenu pour le prince Ferdinande son nepveur la duche de Milan, comme selon leur oppinion par tous moyens debvoit avoir fait, veu que ledit roy catholique le desiroit et que par bons moyens lon eust peu [*seconde feuille, recto*] facilement induire ledit pape et Suysseres a y consentir, mesmement en luy baillant en mariage pour le plus grant contentement du peuple la niepce de sa seur derniere femme eagee environ de XIII ans, a laquele apertiendroit ladite duche se a aucuns de la maison de Sphortie seroit deue, a cause que elle est fille dycelluy Josne duc que lon dict avoir este enpoisonne au tamps que le feu roy Charles retournoit de Naples, et parce moien ledit empereur eusse selon Dieu et le monde bien pourveu a sondit nepveur, et si eust tellement ferme le piet en Italie quil y eust peu contraindre ces subiectz et vasalz a luy faire la raison, ce que aultrement a grant difficulte pourra faire, Dieu doint que aultrement soit. Dont Madame pour les raisons susdites vous ay aussy bien voulu fiablement et en toute humilite advertir, me remectant du surplus a ce que par aultres en aures peu entendre.

Quant Madame au cardinalat et aultres choses que maves comis jen ay sollicite et encoire continuelement feray ledit seigneur de Gurce messeigneurs Andre de Burgo et aultres, lesquelz mon dit vouloir differer la chose jusquez apres la conclusion dudit accort, et de ce que alors en sera fait vous advertiray. Vous priant une aultre fois tant humblement que mest possible que

vostre plaisir soit me faire incontinant payer de mes gaiges, car aultrement suis delibere incontinant retourner par dever vous comme suis contrainct de faire et tant de fois vous ay escript. Madame je prie sur ce le Createur qui vous ayet en sa saincte garde et vous doit lentier acomplissement de voz tres haulx et tres nobles desirs. Escript a Rome le XIII<sup>e</sup> de novembre mil v<sup>c</sup> et XII.

[signé] le tout vostre tres humble subiect et serviteur Ferry Carondelet archiacre de [Besancon]

#### ANNEXE 4, N<sup>o</sup> 49

ADN, B 18856, n<sup>o</sup> 30525 (copie dans le B 18838, n<sup>o</sup> 28525, reproduction dans La Brière 1895\*, p. 129-132) ; Rome, le 20 novembre 1512

Lettre n<sup>o</sup> 20 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche. L'original de la lettre étant très dégradé, les manques ont été restitués grâce à la pièce n<sup>o</sup> 28525 (ils sont alors entre crochets suivis d'un astérisque). Cette dernière, copie contemporaine de l'originale, contient curieusement un paragraphe de plus, que nous reproduisons également entre crochets et avec un astérisque.

[recto] [Double des lettres envoiez par la poste de lempereur lan et jour que dessoubz\*]

Ma dame tant et si tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace.

Ma dame depuis mes derniere lettres, Monsigneur de Gurce veannt la [grant] difficulte qui trouvoit a conclure ou confirmer la generale lige entre [le pape], lempereur, les roiz catholique et dengleterre, obstant les [cause\*] et raisons que par mesdites lettres vous ay escript, devant hier XVIII<sup>e</sup> [de ce pre]sent mois fit et conclud avecquez le pape laccort et apointement [qui sensuyt\*] assavoir premierement que le pape et lempereur [se jurent et\*] promettent ensemble perpetuele amitie, et aidier lung lautre contre [tous\*] a [la] conservation et defention de leur personnes, pays, et provinces, [item\*] le pape [se] declare expressement contre les Venetiens, et promet incontinant mettre linterdict sur eulx, leur pays, et adherens, et en oultre baillier a lempereur v<sup>c</sup> lances trois mille pietons, jusquez a lentier acomplissement du traicte de Cambray, ou que aultrement de son consantement ne soiet avecquez eulx accorde, promettent aussy mettre samblable interdict sur messeigneurs Charles de Geldres, ses subiectz et adherens, et dabondant<sup>412</sup> des mettenant fera delivre es mains de lempereur Bresse, que le viceroy de Naples de present tient au nom de la lige.

Daultre part lempereur expressement promet renuntier au cismatique concile, et adherera a celluy indict par le pape a saint Jehan de Lateran, promet aussy specialement non assister le duc de Ferrare es choses qui tient de leglise, sans aultrement se declarer contre France ne entrer en ladite lige promeulgee lanne passe, que est Madame a ce que jentens la substance de la capitulation dudit accort, excepte que en la fin dycelluy, sonnt aussy este fait protestations que lempereur nentent par ladite capitulation preiudicier a ce que de droit luy peut appartenir, mesmement a Parme, Rege, et Plaisance, que le pape du present tient pretendant estre deu a leglise combien que ja long tanz vient estes detenu par aultres, telement que mestenant ledit signeur de Gurce ne fait aultre sinon traicte avecquez les orateurs dudit catholique comment lon pourra entretenir leur armee, et par quel moien elle pourra passer pour aller contre lesdits Venetiens, et se fait commensera comme ma dist parler des choses particulieres, et mesmement [verso] du cardinalat pour monseigneur de Morienne en quoy ay mesmement plus esperance

---

<sup>412</sup> « En oultre » dans le n<sup>o</sup> 28525.

que jamais, a cause que ledit seigneur de Gurce ne veult accepter [le] cardinalat que le pape luy a offert, et de ce que en sera [fait, et ?] de toute aultre choses incontinant vous advertiray.

[Daultre part Madame les ambassadeurs de tous les c[antons] des Suysseres sont ce jourdhuy arrive, en ce [lieu de Rome ?] Je ne scay se scest comme aucuns disent p[... ..] dont me informeray et aussy incontinant [adv]ertiray.\*]

Aydannt nostre Seigneur auquel je prie ma dame [qui vous ayet en] sa sainte garde. Escript a Rome le XX<sup>e</sup> [jour de novembre\*] mil V<sup>e</sup> et XII.

[*adresse*] Ma dame

[*signé*] le vostre tres humble leal subiect et serviteur Ferry Carondelet archidiacre de Besancon

#### ANNEXE 4, N° 50

ADN, B 18857, n° 30546 (inérite) ; Rome, le 29 janvier 1513

Lettre n° 21 de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche. Elle n'a probablement jamais été éditée en raison de sa grande détérioration et de ses nombreuses lacunes.

[*première feuille, recto*] Ma dame tant et si tres humblement que puis me recommande a vostre benigne grace.

Ma dame jay receu le penultiesme du mois dernièrement passe les lettres qui vous a plu mescripre du XV<sup>e</sup> dudit mois, ensamble certaines [instructions] [...] pour obvier es esclandres que journelement adviennent es [les contes d'] dartois et Flandres, a cause de ceulx du conciliabule de [Pise, dont] comme du tout vous tiens asses recors.

[Et ensuyvant ?] le contenu dycelles Madame suis incontinant este [devers le] pape, duquel pour conclusion apres pluseurs sollicitations [et remonstrances ?] tant enver luy que aultres a qui mavoit remis, jay obtenu [en ceste ?] affaire tele provision et depeche que ay sceu advise [...] que a mon advis lon y pouroit pardeca faire, comme poures entendre si vous plait par monseigneur laudienier, auquel en escripiz plus au long, et par les bulles aussy sur ce depechez que vous envoye avecquez ces presentes, a quoy me remais.

Au surplus madame pource que touchant mon congie de men retourner au pays, comme pluseurs foiz vous ay requis a cause que nestoye paye de mes gaiges, maves touiours de vostre grace remis a lempereur, jay tant fait que des le mois daust ay obtenu mondit congie de luy, et alors incontinant me fusse party, ne fusse que a linstance de monseigneur de Gurce ay bien voulu pour pluseurs raisons attendre sa venue pardeca, lequel pour conclusion incontinant a sadit venue ma requis vouloir aller de la part dudit empereur, monseigneur, et vous, en Espagne, me declarant que tel estoit vostre plaisir, et que en ce faisant vous feroye a tous service agreable.

Tant est madame que combien que desireroie fort me retirer pour randre le demourant de ma vie a Dieu, toutefois pour les raisons susdites, et que veulz (comme doibz) preferer vostre vouloir au mien, je me partiray deans deux ou trois jours dicy pour aller en effect ou quil plaira audit empereur et a vous me commander, et laisseray cy en mon lieu jusquez a ce que aultrement y aures proveu messire Jaques Annoque bel oncle de monseigneur vostre tresorier Charles le Clerc, a cause qui me samble home de bien, non dependant daultre que de vous [*première feuille, verso*] et que aussy ma monstre a sa venue lettre patentes de mon[seigneur] par lesquelles appert luy avoir este ordone aidier a condu[ire] pardeca les affaires de mondit seigneur.

Vous signifiant en oultre ma dame que [...] prins mon congie du pape, ma accorde a [...] de long lindulgence plenaire pour la fabr[ique] [...] toutefois que la troizime partie des aulmon[es] [...] fabrique de Saint Pierre, ainssy que pour pluseurs [...] ordone, et dabondant cest monstre si gra[...] moy que pour lhonneur de vous ma confere [...] sien familial evesque de pardeca, la prevoste [...] levesque darras a cause de sadite evesche de tier[...] [...] tltre, mes quant au



cardinalat pour lequel me suis aussy par vostre ordonnance tant travaille, nay peu par le moyen de mondit seigneur de Gurces, ne aultres obtenir aultre responce que ne vous ay escript, mesmement a cause que au present nest plus mention ne bruyt den creer aultres.

Des nouvelles Madame de pardeca, lon attend de jour en jour une partie des Suysseres qui estoient venu en ambassade pardeca et depuis estoient alle dever les Venetiens pour les induire a accepter la paix que leur a este offerte depar ledit empereur comme tout le monde fort desire et espere, toutefois le bruyt courre asses pardeca, que desia se sont accorde avecquez le roy de France et le duc de Ferraire, et se craint lon grandement que lesdits Suysseres en la fin ne facent le pareil, mesmement a cause que depuis peu de jours enca ont admis pour argent et pour certaine fortresses de la duche de Milan que a ceste cause leur sont estes baillies les ambassadeurs dudit roy de France, ledit pape neantmoins monstre demourer touiours ferme avecquez ledit empereur et en ensuivant le traictie quil a dernièrement fait avecquez luy, a depuis IIII jours enca fait atache devant les esglises de Saint Pierre et Saint Jehan les bulles de excommunication contre lesdits Venetiens pour povoir proceder incontinant a linterdict et aultres censures se deans X ou XII jours en apres demeurent encore pertinans en leur erreur, toutefois ledit pape ne laisse pourtant a bailler journelement comme paravant audience a leur ambassadeur qui est [*seconde feuille, recto*] encore pardeca ne est mention qui sen doibve retourner, lon dist aussy que mondit seigneur de Gurce est sur son partement se desia nest party de Milan pour sen retourner en Almaine dever ledit empereur, [...] doibt laisser pour vicare dudit empereur en Italie le viceroy [de Naples] qui est encore touiours en ladite duche de Milan [avec] son armee.

[...] lon a fait pardeca depuis quatre jours les feuz de joye [...] que le roy catholique doibt avoir eu au royaume [...] contre le Francois, mesmement de les avoir a leur [...] ensache tous dudit royaume, telement quil en est [...] comme lon dist du tout paisible et possesseur, plus ledit [pape] a depuis ung moins enca eu touiours quelque debilitation destomaque que de jour en jour plus se augmente, telement qui ne se bouge gueres du lit et prant asses souvent medecine, par quoy veu leage quil a lon doute qui ne tombe en quelque griesve et dangereuse maladie, il a aussy remis en la derniere session de son concile Lateran (auquel se retrouva aussy mondit seigneur de Gurce comme consentant et adherant a ycelluy depar ledit empereur) lautre prochaine session au XV<sup>e</sup> de fevrier pour la venue des prelatz que journelement viennent, et alors veult abroger et annuler la pragmatique sanction qui est en France, car desia a fait faire les citations contre tous ceulx qui y pretendent avoir quelque interrest pour alors venir aleguer les raisons pourquoy ladite pragmatique ne doibt estre abroge, mesmement veult que le dernier feu roy Louys de France la voulu mesmes abroger comme desraisonable et contrevenant a tous droiz, ainsy que plus au long appert par les copiez desdites citations et abrogation que aussy pour non vous annuier envoye presentement a monditseigneur laudienier, a quoy me remais.

Dont Madame pour faire touiours mon devoir vous ay bien voulu en toute humilite advertir, vous priant tant humblement que mest possible que vostre plaisir soit prandre mon petit besongnie et service que jusquez au present ay fait en bone part, car je y ay fait et encore ou que je soye touiours feray, tout mon leal devoir, comme tres humble et leal subiect et servite[ur] est tenu de faire, tel que a jamais me trouves.

[*seconde feuille, verso*] Aidant le Createur auquel je prie Madame qui vous [ayet] en sa sainte garde et vous doit lentier acomplissem[ent de] voz tres haulx et tres nobles désirs. Escrip[t] audit [Rome le] XXIX<sup>e</sup> de janvier mil V<sup>e</sup> et XIII [...]

[*signé*] le tout vostre tres humble et obeissant subiect et serviteur Ferry Carondelet

[*adresse*] A Ma dame

**ANNEXE 4, N° 51**

ADN, B 18895, n° 33960 ; Montbenoît, le 6 novembre 1521

Lettre de Ferry Carondelet à Marguerite d'Autriche.

[*recto*] Ma dame si tres humblement que puis me recommande a vostre tres benigne grace.

Ma dame en ensuyvant ce quil a pleu a lempereur et a vous me ordonner par voz lettres du XXI daoust dernier passe, je suis este devers monseigneur de Savoye ou jay accompli ma charge : mesmement touchant les limites de vostre conte de Bourgoigne ou cartier de saint Claude au myeulx que ma este possible, le tout selon les memoires et advis que maistre Mongeot de Boisset conseillier en vostre court de parlement ma par vostre ordonnance envoye.

Et pour conclusion jay en parfin tant fait que mondit seigneur de Savoye a en contemplacion de lempereur et de vous fait revoquer par son mandement patent que ay apporte avec moy tout ce que avoit este fait par ses officiers audit affaire depuis lamiabete prinse entre vous et luy, ce que en verite ma dame na pas este sans grosse difficulte, a cause que luy et son conseil vouloient maintenir que ce que sesdits officiers y avoient fait nestoient novellitez, ains que en ce faisant avoient tant seulement use de son droit et ancienne possession et que oultre, ce cesdits officiers avoient estez fort iniuriez et outragez par voz subiectz et aultres au grant contemp de luy et de sa justice, parquoy ne le debvoit ne pouvoit revoquer sans son gros preiudice, et quant a lassignation du jour que voz commis et les siens pourront comparoir sur le lieu pour vuyder par ensemble le principal dudit different et les dependances dicelluy nous lavons prins par ensemble a la fin de may prouchain venant incontinant que les neiges seront fondez. Que lhors sil vous plait le pources faire advertyr du jour que y vouldres envoyer vosdits commis, pour lhors aussi envoyer de son couste les siens comme ma dist que en ce cas fera, ainsy que aussi sil vous plait pourres entendre plus au long par mon raport que presentement envoye par escript a lempereur et par les lettres que en ay escript a monseigneur le president de vostre dit parlement dont ma dame vous ay bien voulu en toute humilite advertyr pour faire mon devoir vous priant que vostre plaisir soit prandre mon petit besoingne en bonne part, car je eusse bien voulu sceu myeulx faire et que me ordonnez aussi voz bons plaisirs pour les accomplyr comme tres tenu de tout mon petit pouvoir.

Ausurplus ma dame jay fait ledit voyage pour lhonneur de lempereur et de vous le plus honnestement accompagnie et accoustre que ma este possible tellement que y ay bien despendu tant en accoustrement que aultrement pres de deux mil frans, sans avoir receu de par lempereur ung seul liard [*verso*] ne ne scay quant en auray jamais riens, a ceste cause vous prie aussi tres humblement que vostre plaisir soit ordonner a voz officiers que en puisse pardeca estre recompance en quelque partie et que pareillement ilz me tiennent dorenavant exempt des impos que en vostre non journallement lon me impose en ceste vostre conte a cause de mon abbaye comme se je ne fusse serviteur et officier a lempereur et a vous, et ce tant en contemplation de ce que dist est, que pour aultres services que moy estant a Rome vous ay fait sans recompance quelcunquez, et de tant plus ma dame que quelque petite grace ou requeste que pour honneur plus que pour prouffit vous ay sceu demander jamais nen ay sceu par amhort<sup>413</sup> et conseil de vosdits officiers obtenir une seulle comme plus au long aussi entendrez sil vous plait par monseigneur le doyen de Pouligni auquel ay prier par mes lettres vous en requerir vous priant a ceste cause ma dame de rechiefz tres humblement et tres instamment ainsy le faire et je prieray de plus en plus Dieu pour vous comme aussi tres tenu suis.

Madame je prie surce le Createur qui vous ait en sa sainte garde et vous doivent lentier accomplissement de voz tres nobles et tres vertueux desirs. Escrip a Montbenoyt ce VI<sup>e</sup> jour de novembre XV<sup>e</sup> XXI.

---

<sup>413</sup> Plus généralement écrit « enhort » : exhortation, suggestion.

[*signé*] le tout vostre tres humble et tres obeissant subiect et serviteur Ferry Carondelet

**ANNEXE 4, N° 52**

ADN, B 18901, n° 34524 ; décembre 1524

Brouillon hâtif d'une reconnaissance de dettes de Jean Carondelet à Jean Ruffault.  
Nombreuses biffures et corrections de la même main que le texte principal.

[*recto*] Nous Jehan archevesque de Palerme prevost des eglises de Saint Donas de Bruges et de Saint Piat de Seclin hault doyen de Besancon et chief du prive Conseil de lempereur confessons devoir a messire Jehan Ruffault seigneur de Neufville et chevalier conseiller et tresorier general des finances dudit seigneur empereur la somme de mil livres de XL gros monnoie de Flandres la livre pour la vente par lui a nous faicte de certaine maison quil avoit en ceste ville de Bruxelles par lui acquise a feu George Hagheney en son vivant maistre de sel de lempereur laquelle somme de mil livres dudit pris nous lui promectons de bonne foy de payer assavoir les trois cens livres au jour saint Jehan Baptiste prouchain venant lan XV<sup>c</sup> XXV [et audit ?] trois cens livres au jour de Noel audit an [*verso*] et le surplus portant IIII<sup>c</sup> livres dudit pris au jour de saint Jehan Baptiste lan XV<sup>c</sup> XXVI obligeant a ce faire et furnir nous noz biens et ceulx de noz hoires present et avenir sans fraulde ne mal engin. Tesmoing nostre nom cy mis le [*espace vide*] jour de decembre lan XV<sup>c</sup> XXIII

**ANNEXE 4, N° 53**

ADN, B 19045, n° 40696 ; sans doute 1513

L'écriture est presque certainement celle de Marguerite d'Autriche.

Maximilien etc. A noz amez et feaulx les president et gens de nostre grant Conseil, president et gens de nostre chambre de conseil en Flandres et a tous auxdits noz justiciers et officiers cuy ce regardera ou a leurs lieuptenans, salut et dilection. De la part de nostre ame et feal conseiller et maistre aux requestes ordinaire de nostre hostel messire Ferry Carondelet archidiacre de Besancon nous a est expose que combien que par nostre saint pere le pape il soit [...] [dernierement ?] este pourveu de la prevoste de leglise collegial de Furnes en nostre conte de Flandres et que sur ce en soyent este expediees bulles et provisions applicque ainsi que par linspection dicelles peult apparoir, ce neantmoins obstant certaines ordonnances ja h[?] et deffence parcidavant furnies et publiees de par nous en noz pays et seigneuries de pardeca touchant les impetrances de court de Rome ledit exposant ne sostenoit [mander ?] de prendre la possession de ladite prevoste, ne soy ayder desdites bulles et provisions applicques, sans sur ce prealablement avoir noz lettres de congie et consentement, si [?] il etc. Nous es requerant humblement, [?] etc. Nous ces choses considerees a nostredit suppliant inclinant a sesdites supplications avons au cas dessusdit octroye consenty et accorde et octroyons consentons et accordons et luy donnons congier seulement de grace especiale par ces presentes que [?] etc.

**ANNEXE 4, N° 54**

ADN, B 19182, n° 44560-9 ; 12 mars 1532 n. s.

Attestation de Louis de Gleyre, prieur de Brou, à Conrad Meit pour ses travaux au monastère de Saint-Nicolas-de-Tolentin.

[recto] Certiffication du prieur de Brou pour les afferes de maistre Conrat Meyt

Je dessoubz signe frere Loys de Gleyreus religieulx du convent de Saint Nicolas de Tollentin au lieu de Brouz les Bourg en Breysse commis a tenir la raison des deniers de la fabrique de leglise dudit Brouz testiffie certifie par la presente comment maistre Conrard Meyt tailleur dymaiges a demeure audit lieu de Brouz environ cinq ans a tailler les ymaiges et piesses a luy chargees par feuz tresdigne et louable memoier dame ma dame Marguerite archiducesse daustriche de Bourgoigne ducesse etc durant lequel temps a vescu et converse benignement et amyablement avecques nous en homme de bien auquel ay livre premierement pour le terme finy le xv de may XV<sup>c</sup> XXXI pour et en deduction de ces gaiges la somme de cent septante neuf florins deulx gros de sols.

Item le dernier jour daoust lan dessusdit pour final poyement de sesdits gaiges livray la somme de cent cinquante six florins neuf gros et ung quart tousiours monoye de Savoye et ledit jour dernier daoust maistre Francisco Toiria yspagnol et maistre Pierre Vuenche danvers visiterent son ouvraige par commandement de messeigneurs de la justice et a ma requeste et faicte ladite visitation reporterent et testiffierent par leurs consciences par devant mesdits signeurs de la justice et du conseil ducal de Breysse les ouvraiges [verso] dudit Conrard estre bons et recevables selon le marche et convention faictes avecques luy par feuz madite dame coment couste par le instrument de ce et sur ce receu a la sienne et mienne requeste lors par monseigneur le greffier de Breysse Issnard par quoy je le quicte et me contente de luy en signe de quoy jay fait escrire la presente et signe de ma main aujourduy douziesme de mars lan XV<sup>c</sup> XXXII stil de Rome, ainsi est frere Loys de Gleyreus

Ceste presente copie a este extraicte par moy notaire

[signé] Trolliet

**ANNEXE 4, N° 55**

ADN, 8 B 1, n° 30092 ; 1545-1548

Liquidation du testament de Jean Carondelet. Volumineuse liasse de feuillets non numérotés [extraits].

Ick Jacop Weyns kyne omfangen te hebben vyventvyntyck gouden croenen op den xxvii<sup>te</sup> dach july ende dat uyt den mester Jan de Lange testamentuer van den bychcop van Pallerm in kynnessen der warhayt alsoe hebhick dyt ghetekent met myn neam ende ghemoen lyeck han teken, ende dyt hebhick omfangen op leverynghe van wytten steen dye ick ghelevert hebbe tot Mechghel te mynde brueders in de groete fenster achter den hoegen ontar

[signé] Jacop Weyns

Compere le porteur de cestes est celuy qui a livre les pierres necessaires a la fenestre des Cordeliers en ceste ville a cui peult estre deu environ III<sup>xx</sup> trois florins que ne luy scay payer pour labsence du procureur general a ceste cause et aussy affin quil demeure en suspens se la livraison nestoit conforme a la convention me samble que lon luy pourroit bien donner a bon compte XX ou XXV escuz dor que pourez desbourser et ny aura faulte quilz ne leurs soient

allouez. A tant pour le Createur vous avoir mon compere et ma commere a cui me recommande en sa garde de Maline ce XXVI<sup>e</sup> de juillet XV<sup>c</sup> quarante sept  
[signé] Fiat ut supra C. Carondelet / vostre compere et ami Lambert de Briaerde / B Lecocq  
[adresse] mon compere et bon ami maistre Jan de Langhe secretaire en ordonnance de lempereur

Ic Claes van Connicxloo, glasemakere wonende te Bruessele, kenne mite dessen ontfaen te hebben van meester Jan de Langhe een vanden executueren van saliger memorie den ertsbiscop van Palerme de somme van vijftich carolus gulden eens ende dat ter cause van eender glasen venistere die ic gemaect ende geset hebbe inde kerke vanden Predickeren te Brussel vorscreven metter historie vander botscap onser liever Vrouwen by laste ende ter versoncke vanden vorscrevenen executueren van welcker venistere mits de vorscrevene somme van L. carolus gulden ic my kenne wel [?] ende wel betaelt, my des geheelic contenteren oorconik desen onderscreven ende geteekent met mynder hant den lesten dach in decembri XV<sup>c</sup> zevenenveertich.  
[signé] Claes van Conixloo

Wy Jacop Nagels, Pauwels Charlier, Jan Marsant ende Heynereck de Bruyne kerckinnren van onsen liever Vrouwen Cappelle op den Savele te Bruessele, kennen ontfangen te hebben, uuyt handen van meester Jan de Langhe als een vanden executeuren vanden testamenten, wyden saliger memorien myn heere den eertsbisschop van Palerme, de somme van vyftich carolus guldenen eens, die myne heeren executeuren vanden voerseyden testamente gegeven ende geaccordeert hebben der voerseyde Cappellen opten Savele in hulpe ende voerderinge van zekeren sanctuarie oft cappelleken dat aldaer begonst is ende wy gaerne volbringen soudent tot bewaringe ende versekerheyt vanden heyligen weerdigen Sacramente ende crucifix die inde selve cappelle beenstende zyn. Welcke somme wy beloven te dyen eynde ende wercke te employeren, ende in memorie van dier weldaet te doen [suiden ?] ende stellen in ost voer tselve sanctuarie inder alder bequaemster plaetssen des voerseyden heere van Palerme wapene geschakiert metter wapenen van zyn huise geschildert ende gecoleurt alst behoirt, op pene vander voerseyden somme te restitueren. Orconde desen ondergeteekent met onsen handen. Te Brussel den XXVII<sup>me</sup> dach in aprili anno XV<sup>c</sup> achtenviertich  
[signé] Pauwels Php Charlier / Jacop Nagels / Ick Heynereck de Bruyne / Jan Marsant

Pour commencher le carpentaige de la chappelle que les executeurs du testament de feu monseigneur de Palerme ont advise de faire en son college de Saint Donas a Louvain a este ordonne que maistre Pierre van Kessele aiant emprins ledit ouvrage aura sur la main et a bon compte la somme de deux cens florins par les mains de maistre Jehan de Langhe qui en tiendra compte pour par ledit carpentier en faire provision des bois necessaires. Faict a Louvain le XVIII<sup>e</sup> dapvril 1548  
[signé] C. Carondelet / B. Le Cocq / De Langhe

Pour commencher la machonnerie de la chappelle que les executeurs du testament de feu monseigneur de Palerme ont advise de faire en son college de Saint Donas a Louvain a este ordonne que Pieter de Wasselair aiant emprins ledit ouvrage aura sur la main et a bon compte la somme de deux cens florins par les mains de maistre Jehan de Langhe qui en tiendra compte pour par ledit machon faire provision des materiaulx necessaires. Faict a Louvain le XVIII<sup>me</sup> dapvril 1548  
[signé] C. Carondelet / B. Le Cocq / De Langhe

Maistre Jehan de Langhe payez a Jacop Bergheeyck voirier la somme de XVIII florins a voz compte pour certaine verriere quavons accorde aux Cordeliers de Louvain et que ledit verrier a emprins de faire et moyennant cestes avecq acquit vous seront allouez et passeront en compte. Faict a Louvain le XVIII<sup>me</sup> jour dapvril 1548  
[signé] C. Carondelet / B. Le Cocq

Ick Jacop Bergeyck gelaesmakere woenend te Loven kinne ende lyde mits desen ontfaen te hebben uuyt handen van executuers des eer, wylen hoeren myn heere des eertsbuschops van Palerme, de somme van achtien carolus gulden eens op goede bekendge ter zaken van zeke verduighde gelaese vuistere by den voirseyden executeurs geordineert te stellen inde [?]brueren cloester binnen Loven inde vuister staende inder kercken aldaer inde westzyde wynen de reste der verdinghe der vuistere vierenveertich carolus gulden in oirconden myns naems ende hanteken hier onder gestelt den XX<sup>ten</sup> dach aprils anno XV<sup>c</sup> ende achtenveertich nae Paesschen  
[signé] Jacop Bergeyck

Maistre Jehan de Langhe payez a Jehan vander Biest painctre la somme de dix florins a bon compte pour avoir emprins a paindre le plincte par luy emprins au college de Saint Donas a Louvain et moyennant cestes avecq acquit vous seront allouez et passeront en compte. Faict a Louvain le XVIII<sup>e</sup> dapvril 1548  
[signé] Claude Carondelet / B. le Cocq

[Extrait d'un feuille intitulé « Despençe faicte a Louvain par monseigneur le prevost de Saint Donas monseigneur le procureur general de malines et maistre Jehan de Langhe 1548 » :]  
Encoires paye a Jehan Lehobroen par ordonnance des executeurs estans audit Louvain pour audit estre audit Louvain 4 jours pour concepvoir et ordonner les ouvraiges de la nouvelle chapelle - - - IIII livres

#### ANNEXE 4, N° 56

ADN, E 61, généalogie manuscrite, p. 8 ; fin du XVIII<sup>e</sup> siècle

Manuscrit corrigé (biffures et italiques) à la même époque que sa rédaction, voire par la même main. L'archevêque dont il est question est bien entendu Jean Carondelet [extrait].

M. le baron de Carondelet-Noyelle possède aujourd'hui le superbe portrait de cet archevêque peint sur bois *lan 1517* par Jean de Maubeuge et fidei commissi dans la ~~branche de Solre tant~~ *elle a subsisté, ainsi que famille, il conserve aussi les la* médailles en bronze frappées en son honneur ~~et a celui de ses père et mère~~ en 1522

**ANNEXE 4, N° 57**

Archives ecclésiastiques du Brabant, comptes de l'église Saint-Géry, 29175, fol. 16r (non consulté, reproduction dans Galand 2013, p. 411) ; 1538-1539

Paiement à Bernard van Orley pour un vitrail placé dans l'église Saint-Géry de Bruxelles.

Item betaelt meester Bernaert van een ghelaesse venster die mijn heere van Paelerme doet maeken voer de kerke van Sintte Gorrickx ende cost LX rins ghulden van welcke LX rins ghulden ick mijnen heere afghbeden hebbe de XXXV rins ghulden om sin memorije te hebben in de kerke van Sintte Gorrickx ende de kerke soude betaellen de XXV rins ghulden dewelcke hij mij gherne ende billeclick consenterde alsoe betalt mester Bernaert XXV rins ghulden

**ANNEXE 4, N° 58**

AGR, Audience, 1413, n° 6 ; 1591

Liste des abbayes et prieurés du comté de Bourgogne avec les noms des titulaires et le montant des bénéfices annuels. Sélection et classement des 28 bénéfices de plus de 3000 francs par an sur une liste de 82 bénéfices (dont certains, comme le prieuré de Mouthe ou l'abbaye de Baume-les-Dames, ne sont pas renseignés).

Archevêché de Besançon	-	-	-	18 000 francs
Abbaye de Saint-Claude				18 000 francs
Abbaye de Luxeuil	-	-	-	14 000 francs
Abbaye de Cherlieu				12 000 francs
Prieuré de Morteau	-	-	-	10 000 francs
Abbaye de La Charité				8 000 francs
Abbaye de Baume-les-Messieurs	-	-		8 000 francs
Abbaye de Mont-Sainte-Marie				8 000 francs
Abbaye de Montbenoît	-	-	-	7 000 francs
Abbaye Saint-Paul de Besançon				6 000 francs
Abbaye de Château-Chalon	-	-	-	6 000 francs
Abbaye de Balerne				6 000 francs
Prieuré de Gigny	-	-	-	6 000 francs
Abbaye Saint-Vincent de Besançon				5 000 francs
Abbaye de Bellevaux	-	-	-	5 000 francs
Prieuré de Vaucluse				5 000 francs
Abbaye de Rozières	-	-	-	4 000 francs
Prieuré de Jouhe				4 000 francs
Prieuré d'Arbois	-	-	-	4 000 francs
Prieuré de Marault [?]				4 000 francs
Abbaye des Trois Rois (à Mancenans)			-	3 500 francs
Abbaye de Faverney				3 500 francs
Abbaye d'Acely	-	-	-	3 500 francs
Prieuré de Mouthier-Haute-Pierre				3 500 francs
Abbaye de Beaulieu	-	-	-	3 000 francs
Abbaye de Gouaille				3 000 francs

Prieuré de Saint-Marcel	-	-	-	3 000 francs
Prieuré de Vaulx-sur-Poligny				3 000 francs

#### ANNEXE 4, N° 59

AGR, Grand Conseil, 839, p. 1039-1045 ; 9 janvier 1540 n. s.

Partage des biens de Charles et Jean Carondelet au profit de leurs neveux Jean, Claude et Ferry Carondelet. Nombreuses biffures et corrections.

[p. 1039] Charles, etc. A tous, etc. Comme au jour dessus-dit date de ceste soient seullement comparu en notre grant Conseil noz amez et feaulx messire Jehan Carondelet chevalier seigneur de Solre son frere Claude Carondelet prothonothaire du saint siège doyen de Furnes et de Harlebeck et aussi Ferry Carondelet chevalier seigneur de ba[...] domesticque et de [...] estant enffans de feu messire Claude Carondelet en son vivant chevalier seigneur dudit Solre, chief de nostre prive Conseil et nostre bailly daval et nous ayent lesdits comparans remonstre comme tres reverend pere en dieu nostre feal conseiller et chief de nostre prive Conseil, messire Jehan Carondelet archevesque de Palerme prevost de Saint Donas a Bruges, hault doyen de Besancon, commendataire de labbaye de Montbenoit, et chancelier perpetuel de nostre pays de Flandres et feu messire Charles Carondelet son frere en son vivant chevalier seigneur de Potelles Aunoilles Merlain Aulnois Neulville etc. nostre chastellain dath et gouverneur de la cite Anghien, ayent pour plussieurs [avances ?] et grandes conservations a ce eulx [...] par ensamble couchier et advise de faire et dresser quelque forme de partage aux [dessus nommez freres ?] leurs nepveuz tant des biens que iceulx freres sont escheuz par le trespas de feu leurdit pere, que aussi de ceulx que sont apparans leur escheoir par le trespas de dame Jacqueline de Pamele leur mère, et aussi des biens provenans de leurdits seigneurs et oncles, a celle fin que leurdits nepveuz, qui descendent du filz aisne et qui portent les nom et armes de leur maison, suyvant lintention de feu messire Jehan Carondelet en son vivant notre grant chancelier seigneur de Champvans leur grand pere, eussent quelque honneste porcion diceulx biens a present escheuz audit archevesque le quel concept de partage ledit archevesque a fait consigner a sesdits nepveuz comparans pour sur icelluy avoir et entendre leur intention. Et apres que lesdits trois freres ont meurement pense et delibere sur icelluy partage, et en remerchie ledit seigneur archevesque leur oncle se sont et chacun deulx volontairement condescenduz de laccepter greer et ratiffier, et suyvant ce ont conclud entre eulx le recongnoistre et eulx et chacun deulx se laisser chacun condempner a lentretenement et furnissement dicelluy partage soubz signe dudit seigneur archevesque leur oncle et aussi deulx et duquel partage la teneur de [...] a lentier sensuyt. PARTAIGE

[p. 1040] [*formules juridiques d'engagement des condamnés à suivre la résolution*]

[p. 1041] Partage des biens tant patrimoniaulx, de Jehan Claude et Ferry Carondelet enffans de feu messire Claude Carondelet cui Dieu pardoiert en son vivant conseiller et chief du prive Conseil de lempereur notre seigneur seigneur de Solre sur Sambre que aussi de ceulx procedans des dons et avances de messeigneurs les archevesque de Palerme et seigneur de Potelles leurs oncles fait et conclud par mesdits seigneurs pour le bien et conservation de leur maison.

Primes Jehan Carondelet filz aisne dudit feu seigneur de Solre aura ladite terre de Solre sur Sambre avec ses appertenances et deppendances ainsi quelle se comprend.

Aura encoires la terre et seigneurie de Herven acquise par sa mère constant sa viduite, avec tous les appertenances et deppendances ainsi quelle se comprend en trois fiefz, et a laquelle lesdits Claude et Ferry Carondelet ses freres seront tenuz de renoncer si tost quilz parviendrons a ce que leur est delaisse de biens de mondit seigneur de Palerme.



Item aura encoires le fief mortel de Nesse gisant en Hollande au pays de Wonrden  
Il a les maison terre et seigneurie de Merlain que feue madame de Potelles, ensuyvant la  
requeste de mondit seigneur de Potelles a present defunct cui Dieu pardoient luy a legate, a la  
charge den payer III<sup>m</sup> VIII<sup>c</sup> XXXII florins de XL gros le florin une fois  
[p. 1042] Il aura encoires les maison terres et seigneuries des prevostez et Rabahaye que mondit  
seigneur de Palerme luy donnera par don dentrevif avec les mainfermes et terres cottieres y  
appertenant si avant que mondit seigneur de Palerme les porra acquerir de ses freres et seurs  
qui y ont part.  
Oultre et pardessus la tapisserie des vigneronns et une riche piece de vaisselle que mondit  
seigneur luy legate par son testament.  
Le tout a charge de deux cens livres de quarante gros la livre de rente rachaptable au denier  
vingt que ledit Jehan sera tenu recognoistre et assigner souffisamment sur lesdits biens, ou  
aucuns deulx en particulier au prouffit de sondit frere Claude Carondelet.  
Ferry Carondelet filz maysne dudit feu seigneur Claude aura par don et desheritance de mondit  
seigneur de Palerme les terres chastel et maisons de Pottelles et Aunoiles, avec la maison de  
Valenchiennes et audites deppendances et appertenances.  
Aura encoires par semblable moyen la terre et seigneurie daulmont gisant prez dudit  
Valenchiennes avec ses appartenances, en consentant et rendant a mondit seigneur de Palerme  
donateur son usufruit et viaige desdites terres. Durant lequel icelluy Ferry joyra et possedera  
de ladite terre de Herven tant et jusques a ce que lesdites parties de Potelles Aunoiles et Aulnoit  
cy dessus declarees luy seront escheues, et quil en joyra plainement.  
[p. 1043] Et si donne et legate mondit seigneur audit Ferry sa tapisserie aux bestes saulvaiges  
ou lune des chambres nagaires faictes a Enghien a son choix avec une ou deux pieces de  
vaisselle selon quil est reprins et contenu en son testament.  
Le tout a condition que en acceptant ladite heritement desdites terres de Potelles et Aulnoit il  
sera tenu de renoncer a ladite terre de Herven avec ses appertenances comme dit est au prouffit  
de sondit frere aisne ensemble a la rente de II<sup>c</sup> livres par an acquise sur la terre de Naurin au  
prouffit de son frere messire Claude Carondelet prothonotaire du saint siege appostolicque,  
faisant lune et l'autre desdites pieces descharges promptement du duraire que dame Catherine  
Desnes femme dudit Ferry y peult avoir, saulf audit Ferry la joissance de tout ce que luy a este  
promis par son traicte de mariaige jusques a ce quil aura leffect et plaine joissance des biens a  
luy accordez par cedit partage.  
Messire Claude Carondelet prothonotaire du saint siege appostolicque actendu quil a quelque  
provision de biens deglise et que mondit seigneur de Palerme est en volente luy en faire  
davantaige aura la maison paternelle de Malines appartenant a mondit seigneur.  
Aura encoires ladite rente de Naurin quest de II<sup>c</sup> livres au denier dixhuict.  
Est aussi advise et ordonne que ledit Jehan son frere aisne luy recognoistra et assurera sur tous  
ses biens ou aucuns diceulx souffisamment une rente de II<sup>c</sup> livres dudit pris rachaptable de XX  
deniers le denier. Le tout a condition de retour et acharge de tenir coste et ligne de sa maison.  
[p. 1044] En oultre mondit seigneur donne et legate audit prothonotaire sa maison canoniale  
de Besancon, avec tous les meubles y estans et ceulx qui se trouveront a son trespas au chasteau  
de Vielley ou mondit seigneur a emploie plus de II<sup>c</sup> livres de reparation.  
Encoires luy legate mondit seigneur par testament toute sa chapelle et tous ses livres tant  
breviaires que missaulz et autres, excepte une Bible en franchois, avec toute la vaisselle en  
espece que mondit seigneur a eu des meubles de feurent messeigneurs ses pere et mere que  
Dieu pardoient montant environ a LVIII marc, dont il se refere au partage desdits meubles.  
Si aura par le mesme testament de mondit seigneur sa tapisserie blanche damachie aux papegaiz  
verd, venant de feu monseigneur larchidiacre de Besancon, avec les riches chiel et converteur  
de liet a ce servant.

Oultre et pardessus ce que mondit seigneur donne et quicte audit prothonotaire tous les despens et deniers quil a fraye tire et desbourse tant pour le proces dudit prothonotaire a cause du doienne de Furnes que aussi a cause de son voiaige et son entretenement en Itallie.

Le tout soubz espoir et ferme confianlce que mesdits seigneurs ses oncles de Palerme et de Potelles ont que icelluy prothonotaire prendra le moings quil porra desdits biens. Mesmes que quant il sera plus amplement pourveu de benefices et aura provision convenable selon sa qualite que en ce cas il se depportera desdites deux rentes assavoir de celle quil aura de sondit frere aisne au prouffit dicelluy et de celle de Nanrin au prouffit de sondit frere maisne, dont mesdits seigneurs ses oncles le requerent de bon coeur, sans touteffois a ce le contraindre ne obliger. Ainsy fait advise conclud et promis entre mesdits seigneurs de Palerme et de Potelles des son vivant.

[signé] Carondelet / C. Carondelet / Jehan archevesque de Palerme / Ferry Carondelet

[p. 1045] [suite de la page 1040] et pour autant que luy touche avons de leur consentement a leur dite requeste condempne et condempnons de entretenir furnir et acomplir ledit concept et partage en tous et quelzconques ses poins et articles soubz les promesses de sermens par eulx et chacun deulx sur ce faitz ainsi que dessus et aux condicions obligacions et renunchiacions le tout selon ainsi et par la forme et maniere quil est cy dessus escript specifie et declaire, en tesmoing etc. donne en nostre ville de Malines le IX<sup>e</sup> jour de janvier lan de grace mil cincqens trenteneuf, de nostre empire le XX<sup>e</sup> etc.

#### ANNEXE 4, N<sup>o</sup> 60

AMD, BB 7, fol. 180r-182v ; 28 novembre 1536

[fol. 180r] Touchant les requestes verbalement faite au present conseil pour le seigneur de Palerme par le seigneur de Montigney lune touchant la verriere lautre pour une place en leglise neufve pour mectre lautel des enfans et ung charnier une ruelle touchant la ruelle estant devant la maison du seigneur dassault au long des meix dudit seigneur de Palerme tirant a la rue de Frippapet a este delibere que lon se transportera au partie de seans sur la place pour deviser sur les affaires qui sont et pretendues par ledit seigneur de Palerme en presence des seigneur de Montigney et monseigneur le chanoine Vuillemot poursuivant les affaires dicellui seigneur pour y faire appointement

[fol. 181r] Au conseil ordinaire tenu a Dole par messires les mayeurs eschevins et conseillers au lieu et en la maniere accoustumee de la part de tres reverand pere en dieu messire Jehan Carondelet arcevesque de Palerme ault doyen de Besancon abbe commendataire de Montbenoit grand prevost de leglise Saint Doas de Bruges cheifz du prive Conseil de sa mageste es pays dembas etc. par la voix de messire Jehan Moyne docteur es drois seigneur de Mutigney advocat de sadite mageste en sa souveraine court du parlement audit Dole assistant venerable personne messire Philibert Vuillemot chanoine de leglise metropolitaine dudit Besancon chappelain du seigneur arcevesque a este faite requeste verbale a mesdits seigneurs les mayeurs eschevins et conseillers que il leur pleust faire adresser les moyens et ferremens de la place et lieu ou ledit seigneur veult et entend faire mectre une verriere que lesdits seigneurs mayeurs eschevins et conseillers avoient prier audit seigneur reverand faire affaire en leglise neufve dudit Dole pour la tenir ferme afin quelle ne tombe et demeure pour memoire perpetuelle avoit pour ce fait venir audit lieu de Dole gens des plus experts pour mectre ladite verriere et faire les ouvrages y necessaires et que icelluy tres reverand sans aulcune chose epergner et complaire a iceulx seigneurs avoit renvoyer dez Bruxelles lung des milleurs verrier pour plustost parfaire et accomplir ladite verriere [fol. 181v] auquel a fait administrer toutes choses necessaires lequel a tellement labeurer que ladite verriere sen va preste a seoir et mectre en son lieu et place deans

trois semaines sur laquelle requeste a este ordonner promptement par lesdits seigneur ladite place estre sans delay deument accoustree par ladvis des maistres, secondement par la voix et assistance que dessus ont estez requis lesdits seigneurs de la ville conceder place en lesglise neufve dudit Dole a y transporter laulte de la messe des enfans du cueur pour y estre celebree selon lintencion des bonnes memoires messeigneur et dame les chancelier et chanceliere pere et mere dudit seigneur arcevesque item aussi lieu et place a transporter les sepultures de sesdits pere et mere en ladite esglise neufve sur laquelle requeste promptement lesdits seigneurs mayeur eschevins et partie du conseil se transportarent en ladite esglise neufve et accordarent la place dudit aulte en semblable lieu de ladite neufve esglise comme il est en la vielle esglise, aussi pour le sepulcre et charnier place dez le grant aulte jusques a la muraille devers la chappelle des seigneurs de saint Yllier et de la tour jusques aux degrez a venir audit grand aulte pour faire le charnier et au droit en ladite muraille en ung arvol construire telle representation desdits deffunctz et aultre que plaira audit seigneur arcevesque, tierrement par la voix et [fol. 182r] assistance que dessus mesmes ont estez requis lesdits seigneurs mayeur eschevins et conseillers vouloir transumer une ruelle estant entre deux maix appartenant audit seigneur arcevesque sis audit Dole en la rue dicte de Besancon estans les tresauriers domiciles de ses maieurs Carondeletz lesquels il entend honorablement et de briefz ediffier et mettre ledit deux meix en ung, et ladite ruelle de mesme grandeur et largeur transpourter du costel de la maison aux hoirs feu Pierre de Cricey le tout aux entiers fraiz dudit seigneur arcevesque et laquelle ruelle ainsi transpourtee se trouveroit a fil au droit dune aultre ruelle tirant dez ladite rue de Besancon a la rue du vieux marchiefz que sembleroit estre austant commode pour la ville voire sembleroit plus que la presente ou a present elle est, lesquels seigneurs mayeur eschevin et conseillers assistez du lieutenant general de monseigneur le bailly de Dole en mesme instant se sont transpourtez sur ladite rue et veu et visite la place de ladite presente ruelle et celle que lon veult de nouvel faire et ont treuve la translacion nestre dommageable au publicque, et pour ce de tres bon vouloir [fol. 182v] comme les precedentes requestes ont accorde unanimement ladite translacion audit seigneur arcevesque satisfaisant toutesfoys au particuliers leurs interest, offrans a leur pouvoir en tout et partout complaire audit seigneur arcevesque en bonne commemoracion des biens faiz dudit seigneur arcevesque et de mesdits seigneurs ses predecesseurs a ladite esglise et a ladite ville et bon espoir que ledit seigneur arcevesque continuera en bonne recommandacion et biens faiz a leurdites esglise et ville dont ilz supplient, en signe de verite lesdits seigneurs mayeur eschevins et conseillers ont ordonner a Jehan de Saint Moris scribe de ladite ville des choses susdites depescher et delivrer lecttres soubz le seel de la mayerie et fait signe par icelluy le vingt huitiesme jour du mois de novembre lan mil cinq cens trente six

#### ANNEXE 4, N° 61

AMD, BB 8, n. p. ; 19 décembre 1541

Texte très effacé par endroits.

Messires de Favorney et doyen de Besancon et le chanoine Baudoyen au present conseil ont fait requeste verbale par ledit seigneur de Favorney pour mondit seigneur de Palerme sur ce quil veult faire la sepulture de feu esdits messeigneurs ses pere et mere en leglise neufve etc. A este delibere quil sera dit que lon entend [?] [?] audit seigneur de Palerme suyvant la deliberacion que luy a este permis faire ung arvol comme celluy qua este fait en la viele esglise le pareil faire soy [?] [?] la ville des promesses faites par les chanoines messire Philibert Vuillermot seigneur de Montigney, et pour ce sera fait responce audit seigneur [...] faites ladite requeste

**ANNEXE 4, N° 62**

AMD, FA 1355 ; 8 mai 1545

Compte de Pierre Baudoyne, receveur de Jean Carondelet pour toutes ses charges et rentes de Franche-Comté entre le 11 novembre 1539 et le 30 novembre 1544 [extraits].

[*Texte principal*] [fol. 1r] Compte que rendent a reverends seigneurs messires Claude Carondelet prothonotaire du saint siege apostolique hault doyen de leglise metropolitaine de Besancon et Jacques du Res aussi doyen de leglise collegial Saint Pierre de Lisle en Flandres au present administrateur au spirituel et temporel de larcheveschie de Besancon commis et deputez a ce par nobles et scientifiques seigneurs messeigneurs Lambert du Briarde president du grant conseil de l'empereur nostre sire maistre Baulde le Coq conseiller ordinaire et procureur general audit grand conseil et Jehan de Langhe secretaire ordinaire de sadite maieste coexecuteurs testamentaires avec ledit seigneur messire Claude Carondelet du testament derriere [*sic*] volonte et effect dicelluy de feu bonne memoire tres reverend pere en dieu et seigneur messire Jehan Carondelet a son vivant archevesque de Palerme hault doyen dudit Besancon et commendataire de labbaye de Montbenoit, comme par les commissions et pouvoirs desdits seigneurs commis a leffect de ce present compte cy jointz appart Huguenyn Baudoyne et Pierre Baudoyne clerks heritiers testamentaires universaulx seulz et pour le tout de fut [*sic*] venerable personne messire Pierre Baudoyne a son vivant prestbre chanoine de ladite eglise de Besancon tant de ce que ledit feu Baudoyne a heu et receu pour et en nom dudit tres reverend seigneur comme commis de luy a la superintendance tant de sesdits doyen et abbaye que aultres ses rentes et biens de par deca puis le jour de feste saint Martin dyvers mil cinq cens trante neufz jusques au jour du trespas dudit deffunct Baudoyne que fut le jour de feste saint Andrey mil cinq cens [fol. 1v] quarante quatre derrier [*sic*] passe par lobit duquel finist sa charge que des frais de [?] missions et despens par luy soubstenez selon que sensuy faisans protestations expresses lesdits heritiers attendu que ce nest de leur fait que se tenoient compte en recepte d'aulcuns deniers desquelz ledit deffunct Baudoyne auroit desia tenu compte et rapporte en compte ou fourni et fraie et desquelz ne seroit fait mention en la mission du present compte en faire repetition contre ceulz quil appartient, aussi si leur vient cy apres a notice et congnoissance quelques choses dont ils doigent et soient tenez rendre compte et que ne soient comprises en la presente recepte de le pouvoir et vouloir cy apres insere et joindre car ilz entendent proceder syncerement en cest affaire et rapporter entierement ce quilz trouveroient ledit deffunct ausdit jour et heure de son trespas estre redevable en cest endroit. [*Texte marginal*] [fol. 1r] Le present compte a este mis au bureaul tierce et afferme par lesdits heritiers par serement par chacun deulx preste aux saintz evangilles de Dieu corporellement touchees en tel cas accoustume par devant nous Claude Carondelet doyen de leglise de Besancon et Jacques du Res prestbres doyen de leglise Saint Pierre en Lisle commis auditeurs du present compte et de tous autres recepveurs aians heu administracion du bien et revenu es Bourgoigne dudit feu tres reverend seigneur de Palerme comme appart par la commission dont la copie est cy devant rendue. Appellez avec nous Nicolas Lulier seigneur de Raulcourt tresorier de Vesoul pour l'empereur suyvant la forme de nostre commission protestacions emises de la part dudit seigneur doyen tant en son nom comme des autres seigneurs executeurs du testament dudit feu seigneur de Palerme que se est trouve cy apres que lesdits heritiers aient receu au ou ledit deffunct de Cussey autres sommes de deniers provenans du bien dudit feu seigneur de Palerme ou soient tenez rendre et tenir compte d'autres que celles par eulx rapportees par ce present compte, de tousiours cy apres les povoir repeter et recouvrer [fol. 1v] deulx heritiers et par lesdits heritiers protestacions aussi emises au contrere adherans par eulx a celles emises de leur part descriptes en lintitulacion du present compte. En

la Cite de Besancon et maison canoniale dudit seigneur doyen le huitiesme jour de may lan mil cinq cens quarante cinq.

[fol. 9v] [texte principal] Item a maistre Pierre Buen ledit deffunct Bauldoyn a payer et delivrer en diverses sommes et partyes la somme de quinze cens francs monnaie courrant en Bourgoigne pour ses gaiges louhiers et salaires davoïr par luy parfaict les sepultures tant de feu monseigneur le chancellier et madame sa femme seigneur et dame de Champvans pere et mere de monseigneur de Palerme assise en leglise neufve de Dole pres le grand haultel que la sepulture de feu monseigneur larchidiacre frere de mondit seigneur mise en sa chapelle de leglise Saint Estienne faictes et parfaites selon la forme du merchiefz et convention faict avec luy par mondit seigneur au dict douvriers lesquelles sepultures et ouvrages sont estez visitees par ouvriers expertz comme appart par ledit merchiefz [manuscrit ?] de mondit seigneur et lettres adressantes audit feu Bauldoyn visitation et rapport des ouvriers commis avec quictances dudit maistre Pierre Buen tous attachees ensemble icy rendu pour ce - - - XV<sup>c</sup> francs [texte marginal] Transcrit par la copie de ladite merchandise faicte par feu mondit seigneur avec ledit maistre Pierre lordonnance dudit seigneur de Palerme audit feu seigneur de Cussey de paier la somme cy mentionnee deux visitacions faictes tant a Dole que Besancon des sepultures et ouvraiges contenuz en ladite merchandise vingt sept quictances particulieres dudit maistre Pierre, et une de deux cens francs finale contenant la generalite et somme totale desdits XV<sup>c</sup> francs, en date du XVIII<sup>e</sup> d'avril apres pasques lan XV<sup>c</sup> XL le tout cy rendu

[fol. 10r] [texte principal] Encoir ledit deffunct a payer et delivrer audit maistre Pierre Buyen ymageur la somme de vingt escuz soleil dor pour par luy avoir fait et assis ung aultel de prime au milieu de ladite eglise neufve de Dole pour duyre a la celebration de la messe des coriaux dicelle eglise fondee par mesdits seigneurs et dame chancellier et mondit seigneur icelluy haultel ayant en bas quatre boules de pierre marbree sur icelles une table de marbre noir en maniere de soubasse puis sur quatre pilliers armoyes et enrichiz est assise laultre table dudit haultel aussi de marbre noir, le tout de belle et exquise facon selon le merchief en fait avec luy par monseigneur le prothenotaire Carondelet comprins la refection de certaine muraille prez la sepulture comme le tout appart par le merchief et pact en faict par ledit seigneur prothenotaire avec ledit Buyen et quictance de ladite somme inscrite au pied cy rendu pour ce - - - XLV francs [texte marginal] Transcrit par les merchandise et quictance dudit maistre Pierre cy rendu escript au pied de ladite merchandise

[texte principal] Item ledit deffunct Bauldoyn a paye et delivre a Jehannot Roy de Dole masson la somme de vingt six frans monnoie a luy promise payer pour la confection du charnier soubz lesdites sepultures prementionnees selon les pointz et forme contenuz au merchief sur ce faict qua este accomply appart par lesdits merchiefz et quictances dudit Jehannot cy rendu pour ce - - - XXVI francs [texte marginal] Transcrit par lesdits merchiefs et quictances cy renduz

[fol. 12r] [texte principal] Item ledit deffunct Bauldoyn a fournir et paier la somme de quatre vingtz neuf frans ung gros monnoie a plusieurs personaiges tant pour le service divin fait es eglise de Dole et couvent des Cordeliers dillec torches, cierges, luminaires, escussions, que aultres frais pour le remede et Salut des ames de feurent mesdits seigneurs et dame de Champvans lors que leurs corps furent extirez du charnier estans en la vieille eglise dudit Dole et translatez au charnier nouveaul faict en la neufve eglise et aussi pour reparation de muraille charroy de gect cy et aultres frais et reparations necessaires contenu en plusieurs articles escriptz de la main du seigneur docteur Belin payez par son pere et depuis a luy rendu par ledit Bauldoyn certiffies et signes par mondit seigneur le prothenotaire Carondelet present et ledit monseigneur de Mutigny comme appart par lesdits certificacions et quictances montans et revenans a la somme de quatre vingtz neufz frans ung groz pour ce - - - LXIII francs I gros [texte marginal]

Transcrit pour la somme de LXIII francs ung groz par les parties cy vehues calculees et rendues signees et veriffiees de mondit seigneur le doyen, actendu que ja cy devant folio dix a este passe ausdits héritiers la somme de XXVI francs pour la merchandise et fasson du charnier fait en leglise de Dole que lon comprenoit de rechiefz esdites parties, ideo soit corrige l'article et dicat

[fol. 12v] [texte principal] Item pour torches cierges escussions fosse, sonnerie et aultres menuz frais le sambedy XI jour de febvrier 1542 quant lors furent admenez dez Montbenoit a Besancon en leglise metropolitaine Saint Estienne les ossementz de feu reverend seigneur messire Ferry Carondelet a son vivant commendataire dudit Montbenoit processionellement par toutes les eglises dudit Besancon conduictz en ladite eglise de Saint Estienne ou furent dictes vigilles solennelles et aultres suffrages dont ledit feu Baudoyne en diverses partyes a paye a pluseurs la somme de vingt trois frans dix groz demy comme appart par lesdites partyes et acquitz servans a daulcungz articles cy rendu pour ce - - - XXIII francs X gros demy [texte marginal] Transcrit par les parties et quictances cy rendu

[texte principal] Item encoir a paye ledit deffunct Baudoyne a messires les venerables chanoynes de Besancon et par leurs ordonnances la somme de vingt livres monnoie dehes a raison du service divin fait en leglise de Saint Estienne a linhumation desdits ossementz lequel divin service lesdits seigneurs ont tamxer a ladite somme comme appart par instrument signe de P Lulyer et P Natal secretaire dudit chapitre contenant ordonnance tanxe et quictance cy rendu pour ce - - - XXII francs II gros VIII deniers [texte marginal] Idem transcrit par lesdites ordonnances et quictance cy rendu

[fol. 15r] [texte principal] Item pour achat de sept aulnes de serge tant rouge que verde au pris de huit solz demy laulne pour faire les custodes de lhautel des coriaux de dole siz en leglise neufve [laine ?] desdites frange facon desdites custodes pour les peignes de monseigneur le suffragant de Besancon davoit consacrer ledit haultel de prime du mois de septembre 1543 achat de toille pour torcher ledit haultel au temps de ladite consecration ledit feu Baudoyne a paye six frans dix huit solz demy comme appart par les parties et articles sur ce faitz et quictance de ladite somme cy rendue pour ce - - - VI frans XVIII solz [texte marginal] Transcrit par lesdites parties veriffiees cy rendu

[texte principal] Item pour la fasson dung tableau pose sur ledit haultel de prime construit par Anthoinne Bigeot menuisier ferre[mentier ?] dicelluy par les maistres qui lont visiter ledit fut Baudoyne a paye a maistre Pierre Buyen qui pour et en nom de luy avoit fornir la somme de six frans monnoie comme appart par les parties et acquit dudit Buyen signe a sa requeste finot cy rendu pour ce - - - VI francs [texte marginal] Idem par lesdites parties veriffiees cy rendu

[fol. 15v] [texte principal] Item ledit deffunct a paye a Jacques Prevost de gray painctre la somme de quatorze escuz dor au soleil par merchiefz fait avec luy pour la paincture dudit tableau faicte et accomplye par ledit Prevost quest estee visitee par maistres ouvriers et rapporte valoir icelluy tableau dix huit escuz dor comme appart par linstrument de ladite visitation et arquit dudit painctre cy rendu pour ce - - - XXXI francs [texte marginal] Transcrit par ladite quictance cy rendu

[texte principal] Item pour la confection du lavabo de pierre de Sampans et alabastre faict et appose en ladite eglise neufve de Dole au pres de lhautel des enfans de cueur fonde par feu mondit seigneur ledit deffunct Baudoyne a paye audit maistre Pierre Buyen ayant icelluy faict la somme de dix francs lequel lavabo a este semblablement visite par les maistres ouvriers denommez audit instrument de visitation rendu en l'article precedent servant en esdits trois articles comme appart par la quictance dudit Buyen cy rendu pour ce - - - X francs [texte marginal] Transcrit par ladite quictance cy rendue avec la visitacion des ouvraiges contenuz au present et deux presentees par ledit

**ANNEXE 4, N° 63**

AMD, FA 1355 ; comptes de l'abbaye de Montbenoît [extraits].

[*comptes de 1532-1533, fol. 117r*] Paier par ledit recepveur a Pierre Lonchamps ymaigeur serviteur de maistre francois de troye six gros pour trois journees quil a fait a refaire certaines verrieres a leglise dudit montbenoit que a racoustrer les verrieres de la grant chambre ou ledit recepveur a accoustume se tenir ce fait le premier jour de novembre XV<sup>c</sup> XXXII pource - - - VI gros

[*comptes de 1542-1543, fol. 115v*] Premierement a paye ledit receveur a maistre Fremy Reignier verrier a present demeurant a dole, la somme de cinq frans et demy monnoye pour ses journees peines et salaires davoit vacquer a reffarre et racouffrer les verrieres du cueur de leglise dudit montbenoit ou ya este et vacquer environ ung mois, par ordonnance du nepveur de monseigneur et de monseigneur de Cussey appart par quictance cy rendue pource - - - V frans demy

**ANNEXE 4, N° 64**

BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 32r ; 7 et 9 août 1542

[7 août 1542] Johanni [*espace vide*] statuario insignissimo qui tumbam reverendi domini Panormitani ecclesie nostre prepositi hic collocanda ex lapidibus preciosis exsculpsit, et huc venit ad locum perspiciendum ubi melius ea tumba poni possit, in commendationem huius ecclesie apud dominum prepositum faciendam, dantur sex canue vini ex fabrica.

[9 août 1542] Retulit dominus cantor statuarium illum, cuius fuit mentio in acta novissima visitasse locum domino preposito pro sepultura sua collocanda alius concessum, quem dixit augustiorem esse quam ut ea ibi commode poni possit, commodiorem autem eum esse inter duo pilearia ubi janua meridionalis ingressus in chorum stat, petens propterea dominorum deliberationem et vota, qua deliberatione habita, tandem ex pluralitate votorum, considerans beneficiis per dominum prepositum huic ecclesie impensis et adhuc impendendis, quodque dominus prepositus nec in collocatione huiusmodi sepulture nec in aliqua re vellet aliquid fieri quod cederet vel in deformitatem vel dedecus aut damnum ecclesie, idcirco concluditur quod scribantur grose littere eidem domino preposito [quando?] dictus noster prepositus nunquam hucusque in quibuscumque propositis et ab ecclesiam ac capitulo petitis repulsam fuit passus, quodque in omnibus quantum ratio exposcit, cupiant et velint morem gerere.

**ANNEXE 4, N° 65**

BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 74r ; 22 et 28 août 1543

[22 août] Comparuerunt duo operarii per dominum Panormitanum ut dicitur missi, una cum magistro Christiano Sydeniers, cementario, magistro huius oppidi, qui Christianus dixit, eosdem operarios, in quamlibet horam expectare, sepulturam eiusdem Panormitani, post deliberationem dominus presidens, eisdem declaravit, quod capitulum non est eius advisamenti, quod incipient operari, antequam videatur illorum commissio.

[28 août] Exposito per Jacobum Oeyssel, operarios tumbe reverendi domini archiepiscopi Panormitani, causa operandi, huc advenisse, et supplicante licentiam operandi eis concedi, domini facta primitus eis lectura inventarii omnium materialium dicte tumbe, et habita de super deliberatione, responderunt prefato Oeyssel, se deputasse dominum et magistrum Jacobum de Springhere fabricarium, et dominum Jacobum Wonters suum coadiutorem, una cum domino Heetneet, ad cum ipsis operariis, de et super loco huic tumbe congruo conveniendum, et quod deinde ipsi operarii poterunt suum opus incipere, salvo tamen, quod omnia tam in remonendis quam reponendis sedilibus, expensis prefati reverendi, et quod fundatio, iuxta magnificentiam operis fiant.

#### ANNEXE 4, N° 66

BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 81v ; 26 octobre 1543

Die veneris XXVI<sup>a</sup> octobris, dominis in sanctuario congregatis, lectus fuit ibidem codicillus foundationis faciunde, per dominum Panormitanum, de missa quotidiana, statim post semiumbram ad altare suum in meridionali parte ecclesie retro sepulturam suam positum, quo lecto, visum est dominis de super nihil concludere, usquem in diem proximum lune.

#### ANNEXE 4, N° 67

BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 91v-92r ; 20 février 1544 n. s.

[fol. 91v] Deputati fuerunt domini cantor, Fenijn, Doenssent et Bachusins accessuri, ad executores testamenti pietatissime memorie domini Panormitani, prepositi dum vixit huius ecclesie, pro augenda fundatione, pro transpositione altaris retro tumbam stantis, pro factura sedilium novorum loco aliorum per Bourbon datorum, et nunc ob tumbe facturam amotorum, pro impetranda enea, ad doxale, et recuperatione expensarum, circa testudinem factarum, dum dictus dominus Panormitanus faceret fieri vitream suam, in latere boreali [fol. 92r] et ad referendum, qui postea in sanctuarium reversi, dominis ibidem congregatis, retulerunt se de fundatione cum eisdem executoribus cocasse, quos aiebant in multorum articulorum augmentatione, iuxta capitulum votum accordasse, transpositionem altaris dixerunt executores addixisse, et sedilium novorum facturam, lucrum servitii exequiarum retulerunt executors statuisset, ad octo libras grossorum, excluso pulsu, de [resa ?] enea supra doxale, dixerunt, quod prepositus iussit capitulum bene sperare de expensis circa testudinem, commissum fuit discretionibus executorum et heredum, quibus omnibus auditis domini in commendationem ecclesie, puntarunt preposito octo canuas vini, et duodecim paria micarum, presidenti et procuratori generali Mechliniensis executoribus, cuilibet sex canuas vini, et sex paria micarum, ex obedientia et fabrica.



**ANNEXE 4, N° 68**

BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 101r ; 30 juin 1544

Intuite et in gratiam domini presidentis Mechlinensis, conceditur magistro Symoni pictori, posse auferre ex ecclesia imaginem domini panormitani, ad vivum factam, et hoc ad paucos dies sive tamen lesione muri seu pilaris.

**ANNEXE 4, N° 69**

BAB, fonds Saint-Donatien, A 60, fol. 262v ; 5 mai 1550

Quia dominus prepositus et capitulum huius ecclesie jusserunt fieri duas fenestras vitreas in conventu Carthusiensis extra hoc opidum collocandas, que situm fuit per dominum Gerardum Thol prepositum beate Marie, pro parte dicti conventus, cuius fenestra preferri et in summo loco poni debeat, an scilicet prepositi vel ecclesie, post deliberationem visum fuit dominis quod fenestra danda per ecclesiam, que domini antequam prepositus extilit, debeat preferri, nihilus ad evitandum obloquium domini sunt contenti, quod desuper consulatur.

**ANNEXE 4, N° 70**

BAB, fonds Saint-Donatien, A 103 ; 1539

Inventaire des biens précieux (vêtements, reliques) se trouvant dans la *custodia* de Saint-Donatien de Bruges. Nous avons retiré le poids des objets métalliques, difficiles à lire [extraits : dons de Jean Carondelet]. Le mot « *fluellus* » est dérivé du néerlandais « *fluweel* », le velours.

[p. 17] Item tres cappe pretiosissime de fluello duplici rubeo cramozy que habent bordos vitam sancti Donatiani patroni nostri continentes mira industria et arte elaboratos ac arme in colligamme decoratos. Sunt etiam lacunate in oris, lacuniis aureis et fericeis. Date per reverendum in Christo patroni ac dominum Joannem Carondeletum archiepiscopum Panormitanum et huius ecclesie prepositum ac Flandrie cancellarum. Singularum capparum taxillo sive colligamme assuti sunt duo hamuli argentei cum duabus fibulis argenteis quibus indumitur et eximitur. [*note marginale*] anno domini xv<sup>c</sup> XXXVI

[*feuille insérée entre les p. 20 et 21*] Jocalia et ornamenta ecclesie donata per reverendum quondam dominum Joanem Carondelet archiepiscopum Panormitanum et huius ecclesie prepositum

Duo candelabra argentea hic illic deaurata, cum armis donatoris

Item patena argentea cum armis donatoris in medio deaurati

Item due ampulle hic illic deaurate cum armis ut supra

Item capsula argentea reponendis hostiis, cuius tegmentum est osculum pacis cum imagine crucifixi deaurati, insignita similitum armis donatoris

Nola argentea cum bordis deauratis

[*note marginale au paragraphe ci-dessus*] Sunt consulata anno 1578

Frontale ex panno aureo cum armis donatoris, serviens ad altare eiusdem

Item casula ex simili materia, cum imagine crucifix in dorso  
Item frontale cum casula ex rubeo fluello cramozy cum armis eiusdem  
Item frontale cum casula ex fluello blaueo cum armis donatoris  
Item frontale cum casula ex damasceno albo  
Item frontale cum casula ex fluello nigro  
Item frontale cum casula ex osseto nigro  
Item frontale cum casula ex fustim albo  
Singula aut predicta ornamenta, habent suas cortinas conformes et eiusdem coloris  
Item duo pulvinaria ex panno aureo, ab una parte ab altera armosine rubeo  
Item duo pulvinaria ex fluello rubio ab una parte ab altera damasceno albo  
Item duo pulvinaria ex fluello blaueo ab una parte ab altera damasceno nigro

[p. 21] Item tres cappe ex fluello nigro cum bordis aureis et caputio cum armis domini archiepiscopi Panormitani donatoris  
Item una cappa ex fluello nigro cum casula et duobus tunicilibus, facte ex pendula quod dedeat episcopus Panormitanus : et dicte partes habent bordes ex fluello rubeo fymbriis nigres et albis, [?] frontale ex eodem fluello cum similis fimbriis

[p. 26] [*titre de la section*] Sequuntur casule, tunicalia, cum stolis et manipulis suis pretiosiores. [*les paragraphes sont classés dans l'ordre alphabétique des donateurs. Section Palerme :*] Item ornamenta Panormitani, una casula et duo tunicalia pretiosissima cum stolis, manipulis et asseribus suis ex fluello rubeo duplici, cramosino, cum bordis aureis imaginibus et armis insignitis et decoratis, data per reverendum dominum archiepiscopum Panormitanum et huius ecclesie prepositum  
Item ornamenta Panormitani una casula et duo tunicalia cum stolis manipulis et asseribus suis, ex fluello nigro cum bordis aureis et armis donatoris

[*fol. 16v ajouté d'un feuillet à la fin du volume*] [*titre de la section*] Calices argentei deaurati...  
Item alius calices argenteus deauratus cum pede ac patine nec non cochleari argenteo ex dono Panormitani arma donatoris continens

#### **ANNEXE 4, N° 71**

BMB, ms. 1970, fol. 68r ; 1699

Évaluation du prix de Saint-Étienne de Besançon en vue du dédommagement des chanoines de la destruction de l'église [extrait].

Dans ces unze chapelles sont comprises quatre pareillement fort-belles et considerables la premiere et la plus grande estoit celle ou reposoit le saint Suaire bastie a voute de mesme qu'une semblable sacristie y iointe, la deuxième touchoit celle dudit Suaire enfoncée d'environ douze pieds, et encor plus bas une autre chapelle sous l'invocation de saint Denys, et la quatrieme surpassoit en sculpture, peintures, voute, et cordons fort riches et magnifiques, elle estoit dédiée a la sainte Vierge, et fut monseigneur de Carandele archevesque de Palerme l'avoit fait bastir, ceste derniere chapelle donnoit l'entrée par un escalier a un theatre de pierres de taille fort spacieux, et qui servoit a l'ostention du saint suaire.

**ANNEXE 4, N° 72**

BMB, coll. Dunand, ms. 30 ; s. d. (XVIII<sup>e</sup> siècle)

Note sur l'abbaye de Montbenoît [extrait]

[p. 738] Sur la porte de la sacristie, il y a une figure équestre en bas relief, représentant Henri de Joux par Ferry Carondelet, abbé commendataire au dessus, il y a 2 anges tenans chacun une tablette sur celle de la droite, on lit : da gloriam deo et sur l'autre serva mandata. Au dessus de la tête de la figure, les mots : domini Henri de Joux qui hanc abbatiam [p. 739] dotavit et donationes antecessorum suorum confirmavit 1218. Plus bas que la statuë, sont les mots : Reverend P. dominus Ferricus Carondeletus hujus abbatiae commendatarius nobilibus viris Henrico, Landrico, Amandrico, Hugone et altero Amandrico quondam dominis de Joux et de Husiel fundatoribus dictae abbatiae posuit X<sup>o</sup> septembris anno 1525. Au bas, est une tête d'ange portant autour des ailes, un ruban, sur lequel est écrit : nosce opportunitatem devant la porte de la sacristie, est une grande tombe sans inscription, ou sont les armes de joux qui est un échiquier au dessus, de même avec un casque. De l'autre coté du sanctuaire, vis a vis la porte de la sacristie est la place de messieurs les abbés, dans une embrasure, faite exprès après la bâtisse du chœur, la devant de cette embrasure est décoré de 4 pilastres en pierre de la plus belle sculpture, avec beaucoup d'ornemens de même goût, elle peut avoir 30 piéds de hauteur sur 20 de largeur, terminé dans le dessus par un ange. Il y a dans l'ornement 3 bustes qui sont un portraits, c'est une des belles pièces qu'il y ait dans la province. L'ouvrage répond au chœur qui est des plus beaux il y a deux inscriptions. La première se lit ainsi : Dominus Ferricus Carondeletus hujus abbatiae commendatarius ad honorem dei et successorum suorum commoditate, posuit 1526. L'embrasure forme un demi cercle, avec une sentence de l'écriture sainte au tour dans l'embrasure il y a la figure de la sainte Vierge, portant entre ses bras l'enfant Jésus, celle de messire Chevroton a genoux. Cette place est celle de messire Chevroton, dernier abbé régulier, hic jacet révérendus pater Renobertus Chevroton hujus monasterii abbas et restaurator, obiit die 26 septembris anni 1638. Jura, domos, census, statuit, renovavit et auxit. Les stalles sont magnifiques, elles sont de l'an 1527. Ce sont les plus belles de la province.

**ANNEXE 4, N° 73**

BMB, coll. Dunand 32 ; 10 février, s. d. (XVIII<sup>e</sup> siècle)

Lettre de Fr. Florence au père Dunand [extrait].

[fol. 38v] L'église [de Montbenoît] est vaste et proportionnée au nombre des paroissiens qui sont plus de deux mille repandus dans les villages, hamaux, et granges qui en sont tous éloignés plus ou moins, car au lieu de l'abbaye il n'y a que six maisons, l'abbaye, le quartier abbatial qui est attenant et au reste le fermier, les logements des officiers de l'abbé, une metairie, un lavoir et un mo[ulin]. L'église est a trois neufs, longue de cent douse piéds le cœur compri, et large de trente six, dont dix huit a la grande nef, et neuf a chacune des collaterales, elle est sou le vocable de l'annonciation, il ny a pas de tableau, le retable est en sculpture. A droite du cœur est la chapelle des trois Roys avec un autel qui leur est dédié. Dessou est le cavau pour la sepulture des chanoines. a coté de lautel de cette chapele est une enfonsure dans la muraille avec un grillage de fer qui la ferme, sou le grillage est une porte de bois sur laquelle sont les armes de l'abbaye qui sont de gueule, au chevron brisé d'or deux étoiles d'argent en chef et un croissant au dessous. de lautre coté a gauche, vis à vis celle des trois Rois est la chapelle du

Rosaire ditte la chapelle ferrée sans doute a cause des grillages de fer qui lenferment outre les deux chapelles, il y a six autels placés contre les piliers de la nef.

Le cœur est un chef-d'œuvre, il a été reconstruit en 1525. Les cordons qui en soutiennent la voute sont liés en lausange, ce qui semble qu'on y ait voulu représenter les armes de la maison de Joux les formes du cœur sont en sculpture d'un goût d'un dessein, et d'une exécution a ne rien laisser dire La variété des personnages, des fleurs et des feuillages, et la tour achevée sont dignes d'être admirés. La grande nef ne paroît pas avoir été faite en même temps, les trois pièces en y entrant depuis le cœur sont à bonnet, et les autres sont en berceau. Il y a une tribune à l'entrée de l'église qui y a été reportée dans le temps qu'on a rétabli le cœur, elle servoit auparavant d'ambon, et étoit placée vers le milieu de l'église, de laquelle on voit différents autres monuments qui méritent attention. Le premier qui se présente est le mausolée de messire Carondelet, il est placé à droite au haut du cœur, c'est une enfoncure de quatre pieds très bien contournées en tour creuse au tour de laquelle sont quatre statues, dont une est celle de messire Carondelet en abbé régulier tenant un breviaire, et la crose dans l'enfoncure est le même à genoux sur un prie dieu avec son accoudoire devant la statue de la Vierge tenant l'enfant Jesus sur le bras droit, et à côté est celle de st Jean Baptiste : au bas du prie dieu sont les armes de Carondelet devant lesquelles est un rouleau avec la devise *nosce opportunitatem* autour du cintre de ce mausolée sont gravées les paroles *declina a malo et fac bonum inquire pacem et persequere eam vultus autem domini super facientes mala ut perdat de terra memoriam eorum* 1526 sur cette sentence dans l'entablement on lit *d. Ferri Carrondelet hujus abbatie commendatarius ad honorem dei et successorum suorum commoditatem posuit anno 1526.*

[fol. 39r] au bas de ce mausolée on voit la tombe de messire Chevroton sur laquelle on lit *hic jacet reverendus pater Renobertus Chevroton hujus monasterii abbas et restaurator. obiit die 26<sup>a</sup> 7<sup>bris</sup> 1638* et un peu plus bas le vers *jura, domos, statuit, renovavit et auxit.*

#### ANNEXE 4, N° 74

BMB, Yc.Jura.Dole.8d ; s. d. (début du XIX<sup>e</sup> siècle)

Notes de Léonard Dusillet sur des sculptures comtoises ancienne [extrait].

[p. 4] Le tombeau des Carondelet était placé à gauche, dans le sanctuaire de l'église paroissiale de Dôle. Il était de marbre blanc, à l'exception des deux principales colonnes qui étaient de granit de Sampans, ainsi que leurs piédestaux. Ce monument était d'un beau style et les bas reliefs étaient d'un dessin assez pur. Les statues qui représentaient M et Mme Carondelet étaient d'un fini moins précieux. Elles furent brisées par les prophanateurs de 1793 et les cendres des Carondelet furent jetées au vent. Les colonnes et le cintre du tombeau, sous lequel étaient placées couchées les statues, conservées par miracle, servent maintenant de porte, pour aller du chœur dans la sacristie. L'inscription qui a été retrouvée chez un marbrier a été restaurée et remplacée par les soins de M Dusillet maire de Dôle.

#### ANNEXE 4, N° 75

BMD, 18-MS-M-42 ; 1785 (?)

Recueil de descriptions de la collégiale de Dole [extraits].

[p. 63] Le mausolée qui est sur le lieu de la sépulture de la maison de Carondelet qui est au côté droit du maître autel est le plus remarquable de tous les tombeaux que l'on voit dans l'église de

Dole. Il consiste en un portique d'ordre corinthien dans l'épaisseur duquel et au dessous du soubassement sont présentes d'une grandeur naturelle Jean de Carondelet chancelier du duc de Bourgogne et Marguerite de Chassey son épouse en statues d'albatres sur un lit de repos, les ornemens et statues [p. 64] de ce mausole paraissent être d'un habile sculpteur surtout la représentation du Jugement universel en demi relief sur le timpan d'un grand fronton rond qui termine tout ce monument on y lit cette inscription [*suit l'épitaphe*]

[p. 101] Le seul mausolée qui mérite quelque attention est celui des Carondelets. Deux statues d'albatre de grandeur naturelle sur un tombeau chargé d'ornemens divers, représentent Jean de Carondelet chancelier de Bourgogne et dame Marguerite de Chassey son épouse, les statues et les bas reliefs de ce mausolée sont d'une main habile surtout le Jugement universel généralement estimé pour la délicatesse du dessin voici l'épitaphe qu'on y lit [*suit l'épitaphe*] [p. 102] et l'archevêque de Palerme fit faire un autel sous l'invocation de saint Jean Baptiste placé au milieu du chœur

C'est le président Latinara [*sic*] président au parlement de Dole et ensuite chancelier de l'empereur Charles Quint qui a fait faire les statues qui passent pour les plus belles de la province par la variété des figures qui y sont représentées sans aucune ressemblance les unes avec les autres mais sont au nombre de [44 ?]

#### ANNEXE 4, N° 76

BML, San Marco, 903, fol. 128v (reproduit dans Marchese 1879, p. 179 ; Borgo 1976, p. 556-564) ; 1516

Catalogue des œuvres de Fra Bartolomeo, dressé par le père Cavalcanti : « *Dipinture che sene tratto danari de frate Bartholomeo di Paolo da firenze* » [extrait].

Item duna compagnia fatta con Mariotto di Biagio dipintore sene cavato ducati dugento dodici doro in oro largo nella quale compagnia [...] <sup>414</sup> fu la tavola che ando in fiandra che fece fare un monsignore Ferrino.

#### ANNEXE 4, N° 77

BML, San Marco, 920, insert 8 [n. p.] (reproduit dans Marchese 1879, p. 79-80 ; Borgo 1976, p. 538) ; début du XVI<sup>e</sup> siècle

Paiements des commanditaires de Fra Bartolomeo pour ses peintures [extraits].

[1511, n° 139 : 10 mai, paiement de la Seigneurie] n° 140 : da messer Ferrino inghilese ducati venti doro in oro portò detto contanti nelle mani di fra Bartolomeo dipintore, per la meta di ducati 40 dati fra lui e Mariotto dipintori compagni per arra del lavoro ha loro allogato a fare come tra loro accordati... 140 £

[1512, n° 154 : 9 janvier, paiement anonyme] n° 155 : da fra Bartolomeo dipintore a di 29 detto avuti da messer Ferrino la nostra parte della seconda paga della tavola di Fiandra... 140 £

---

<sup>414</sup> Un mot illisible : « visice[n]liese ».

**ANNEXE 4, N° 78**

RAB, Franc, 11044, fol. 27v ; année 1522-1523

Paiements des travaux réalisés à l'église de Wenduine.

Betalingen ghedaen teghens de voor[seyde] XL l[ivres]

Item betaelt Pieter Dappen glasemake[re] voor tmaken van een meu glasevei[n]ster daer tune dat staen de wapenen vand[en] K. M. de wapene van mynen hee[ren] den proost ende de wapene vander stede van Nieupoort twelcke besteet was by baillin ende redens te XVI s[ou]x vanden voet ende hout XIX voetlen compt ... .. XL l[ivres] III s[ol]s

## ANNEXE 5 – CATALOGUE DES ŒUVRES

Circonscrire les limites du catalogue suivant a été moins aisé qu'on pourrait le croire en raison de la définition mouvante que nous avons donnée de la commande artistique<sup>415</sup>. Des choix ont dû donc être arrêtés.

Nous avons inclus toutes les œuvres que Jean et Ferry Carondelet ont payées eux-mêmes. Nous n'avons donc pas intégré, par exemple, le tombeau de Jean Le Sauvage à Saragosse, le vitrail de Saint-Géry ou le vitrail de Dole financé par la commune.

Quelques œuvres ne sont pas commandées par Jean ou Ferry Carondelet d'une manière absolument certaine. Elles sont intégrées dans le corpus avec un point d'interrogation entre crochets derrière le nom proposé.

Toutes les œuvres conservées ont été intégrées au catalogue.

Il était difficile de faire un choix parmi celles qui ont disparu, en raison de la variable qualité des sources. Nous n'avons pas souhaité répertorier des œuvres connues seulement par des mentions d'archives vagues et souvent uniques qui ne fournissent aucune indication précise. Cela concerne, entre autres, les mentions des collections des deux frères : pour Ferry, le calice doré offert à Montbenoît, et, pour Jean, des ornements d'autel et de la paramentique multiples offerts aux églises de ses bénéfices. Pour résumer, parmi les œuvres disparues, les seules que nous avons intégrées offrent un minimum d'informations matérielles : la date de commande et de réalisation, le coût impliqué, l'emplacement exact de l'œuvre, le maître responsable de l'exécution, etc.

Les œuvres sont classées par commanditaires en commençant par Ferry, dans l'ordre où elles sont étudiées dans les chapitres, ce qui les regroupe d'emblée par types (livres, vitraux, peintures...). Entre parenthèses figure à la suite du nom du commanditaire le numéro du chapitre où l'œuvre est étudiée en détails.

Chaque œuvre complète dispose d'une fiche. Ainsi, la *Madone Carondelet* n'est pas séparée de sa lunette, car elles ne formaient qu'un seul ensemble au moment de la commande. Nos nouvelles données (attributions, datations) sont intégrées directement dans les entrées concernées. Les explications se trouvent dans le texte.

Les dimensions sont données en hauteur, largeur (ou longueur) et profondeur.

Nous avons réalisé nous-même les traductions françaises du latin.

---

<sup>415</sup> Cf. en particulier le chapitre 3.





CAT. N° 1

**Attribué à Simion MARMION et au MAÎTRE DU LIVRE DE PRIÈRES DE DRESDE (Brinckmann) ou au MAÎTRE DES INSCRIPTIONS BLANCHES et à d'autres maîtres (Wijsman)**

*Livre d'Heures latin à l'usage de Rome, dit « Gros-Carondelet »*

Vers 1480-1500  
Codex, parchemin enluminé  
348 p. • 20,8 x 14,2 cm  
Collection particulière

INSCRIPTIONS • Gnothi se auton (fol. 50r, 60r, 115r, 138r, 159r) • Georg et Paul Hasenclever [marques de propriétaires]



COMMANDITAIRE • Jean Gros puis Ferry Carondelet [?] (chapitre 2)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Jean Gros (vers 1480-1484) • Ferry Carondelet [avant 1512 ?-1528 ?] • Georg Hasenclever (\* 1855-† 1934) • Paul Hasenclever (\* 1897-† 1988) • Marché de l'art, Ketterer Kunst Auktions à Hambourg, puis Jörn Günther Rare Books à Bâle en 2012 • coll. particulière (depuis 2012)

SOURCES • /

BIBLIOGRAPHIE • Brinckmann 2012 • Wijsman 2012 • Dubois 2014, § 17 • Girault 2017, p. 36

Cat. n° 1/2 - fol.60r  
(clichés extraits de Brinkmann 1992)

Cat. n° 1/1 - fol.50r

Cat. n° 1/4 - fol.159r

Cat. n° 1/3 - fol.115r  
(clichés extraits de Brinkmann 1992)



CAT. N° 2

**Attribué aux MAÎTRES DE LA BIBLE DE LUBECK et de JACQUES IV D'ÉCOSSE, à atelier du MAÎTRE DU PREMIER LIVRE D'HEURES DE MAXIMILIEN (dans Los Angeles et Londres 2003)**

*Bréviaire de Namur*

1488-vers 1500

Codex, parchemin enluminé, reliure brugeoise en cuir de Ludovicus Bloc

610 fol. • 17,5 x 12,5 cm

Berlin, Staatsbibliothek, ms. theol. lat. fol. 285

INSCRIPTIONS • 1487 (fol. 8v) • 1488 (fol. 254r) • Deo gratias .1489. littera dominicali d. aureo numeo viii finit namurci (fol. 582r) • Gnothi se auton (fol. 8r, 561r) • Cognosce te ipsum (fol. 33r, 417v) • [marque d'appartenance à la bibliothèque de Berlin]



COMMANDITAIRE • Ferry Carondelet [?] (chapitre 2)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Ferry Carondelet [?] • Friedrich Heinrich Jacobi (\* 1743-† 1819) • Staatsbibliothek de Berlin (depuis 1820)

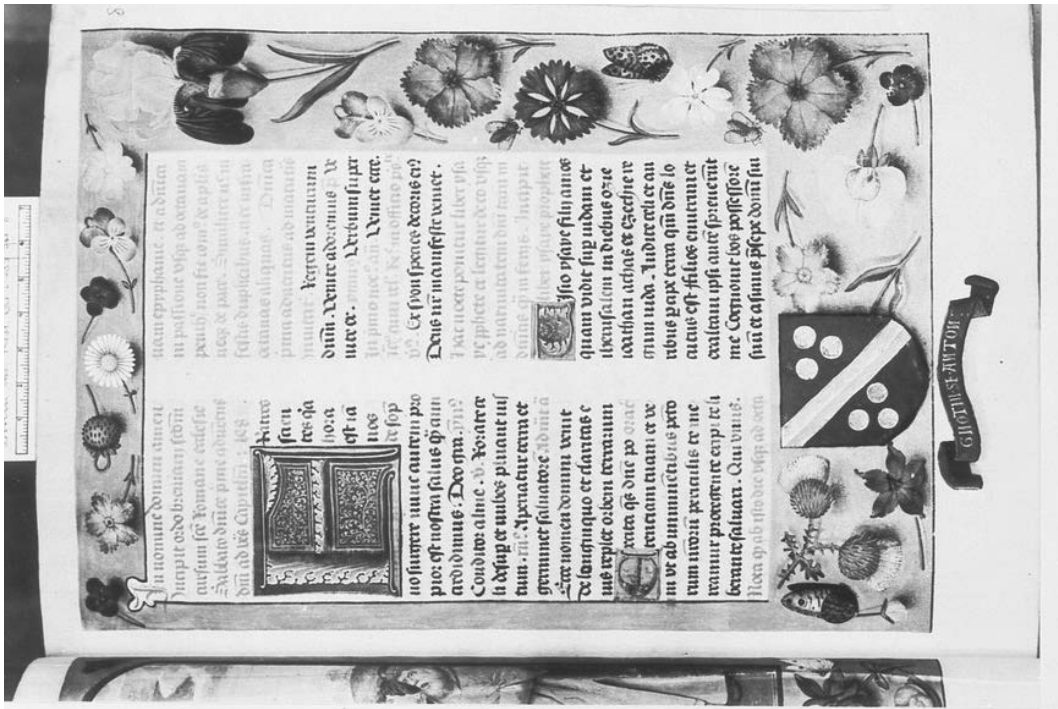
SOURCES • /

BIBLIOGRAPHIE • Berlin 1978, cat. n° 15, p. 42-43 • Malibu, New York et Londres 1983, dans le cat. n° 8, p. 67 • Brinckmann 1987, p. 151 • Bonn 1988, p. 33, cat. n° 77, 114-115 • Los Angeles et Londres 2003, cat. n° 112, p. 378-379 • Dupont, Pycke et Vanwijnsberghe 2007, p. 10, note 14 • De Kesel 2010, p. 118-119 • Krieger 2012, p. 525-554 • Wijsman 2012 • Girault 2017, p. 36 • König et Heyder 2017, p. 25, 47, 49, 82, 114-115



Cat. n° 2/1 - fol.7 v

(© Bildarchiv Marburg)



Cat. n° 2/2 - fol. 8r





Cat. n° 2/5 - fol. 561r  
(© Bildarchiv Marburg)



CAT. N° 3

**Artistes inconnus**

*Cicéron, De Officiis, livres I-III* [détruit en mai 1940]

Début du XVI<sup>e</sup> siècle  
Codex, parchemin enluminé  
156 fol. • 16,3 x 11,8 cm  
Tournai, Bibliothèque de la ville, cod. 98

INSCRIPTIONS • Carondelet 1512 • Ilz nest norriture que a pain dau truy • Φ langton • Monsg<sup>r</sup> de March le secretaire est le port<sup>r</sup> de volut escripre en latin • Mastaing [au fol. 152v, d'après Faider et Sint Jan 1950, p. 103-104]



COMMANDITAIRE • Ferry Carondelet [?] (chapitre 2)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Ferry Carondelet [?] • Philippe Langtonius [?] • chanoine Denis de Villers (XVII<sup>e</sup> siècle) • Bibliothèque capitulaire de Tournai (1620-1940)

SOURCES • /

BIBLIOGRAPHIE • Faider et Sint Jan 1950, p. 103-104 • Wijsman 2012

Cat. n° 3 - fol. 1r et 68bis r  
(cliché extrait de Faider et Sint Jan 1950, pl. II)

CAT. N° 4

**FRA BARTOLOMEO et Mariotto ALBERTINELLI**

*Madone Carondelet* [*Sainte Conversation et donateur*] et *Couronnement de la Vierge* dans une lunette, formant ensemble un retable

1511-1512

Huile sur bois ; bois peint et doré (cadre)

262 x 230 cm (Madone) • 73 x 65, 92,5 x 75 et 73 x 65 cm (230 x 115 cm à l'origine, lunette) • environ 520 x 328 cm (cadre, sans le soubassement du XVIII<sup>e</sup> siècle)

Besançon, cathédrale Saint-Jean (Madone) • Stuttgart, Staatsgalerie, inv. 394 (lunette) • Chambornay-lès-Bellevaux, église Saint-Germain (cadre)

INSCRIPTIONS • Mention ancienne des signatures apocryphes, disparues aujourd'hui

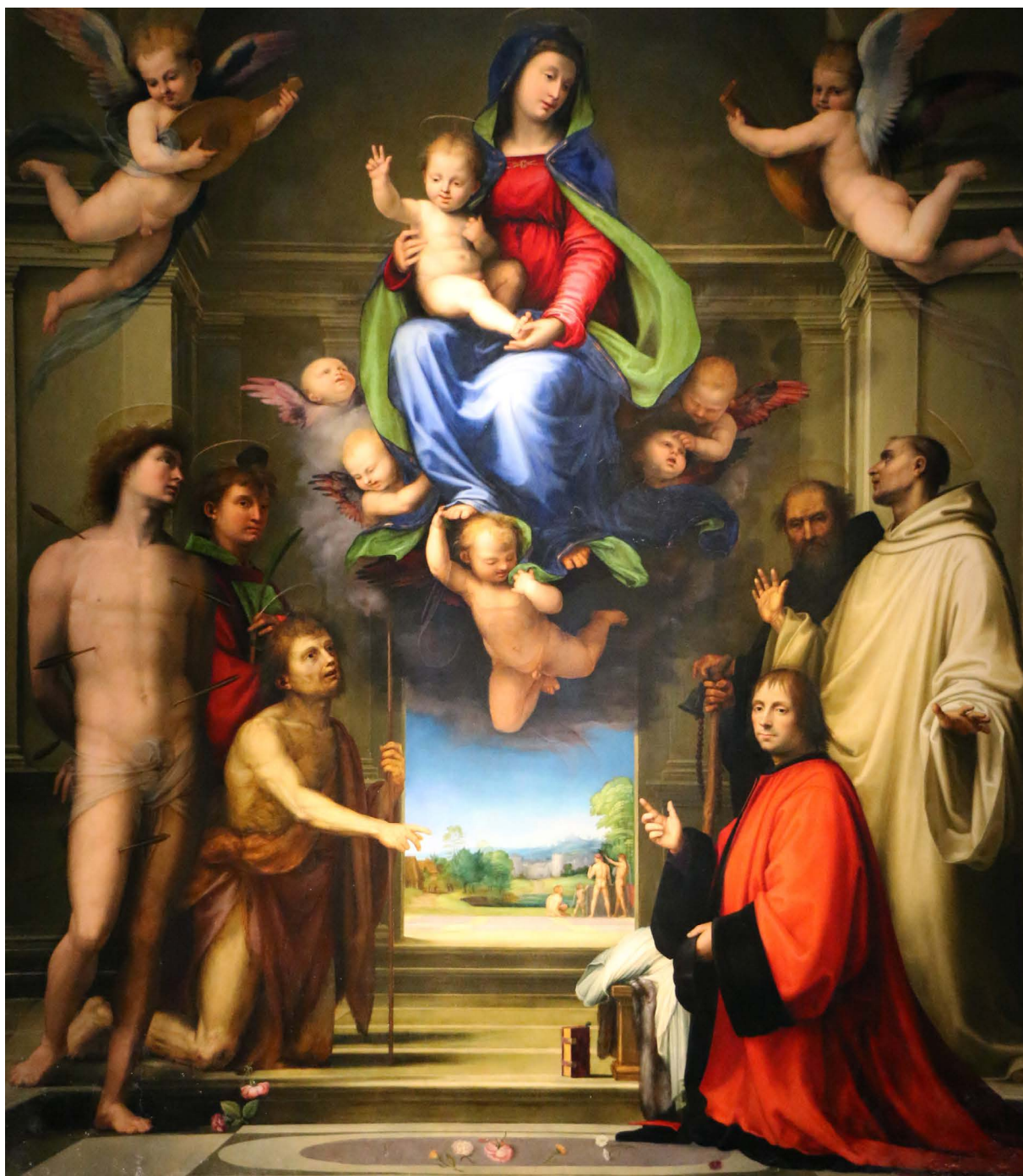


COMMANDITAIRE • Ferry Carondelet (chapitres 4 et 7)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Ferry Carondelet (1512-1528) • chapitre cathédral de Besançon (1528-1789 ?) • *Madone* : cathédrale de Besançon (1789-1905) • État français (depuis 1905) • *Lunette* : perruquier Faivre, puis marché de l'art à Paris (1789 ?-avant 1797) • Famille von Abel (avant 1797-1843) • Staatsgalerie de Stuttgart (depuis 1843) • *Cadre* : chapitre cathédral de Besançon (1528-1735) • commune de Chambornay depuis 1735

SOURCES • ADB, L, 6 • ADD, série G : 191 ; 197 ; 200 ; 207 ; 208 ; 215 ; 216 ; 217 ; 219 ; 254/2 • BMB, ms. 714 et 724 ; coll. Baverel, ms. 100 • BML, San Marco : ms. 370 ; 903 ; 920, insert 8 • MAP : 0080/007/0003 ; 1997/039/0168 ; 2000/016/0013 • Dunod de Charnage 1735\*, p. 160, 164-165 • Dunod de Charnage 1740\*, p. 161

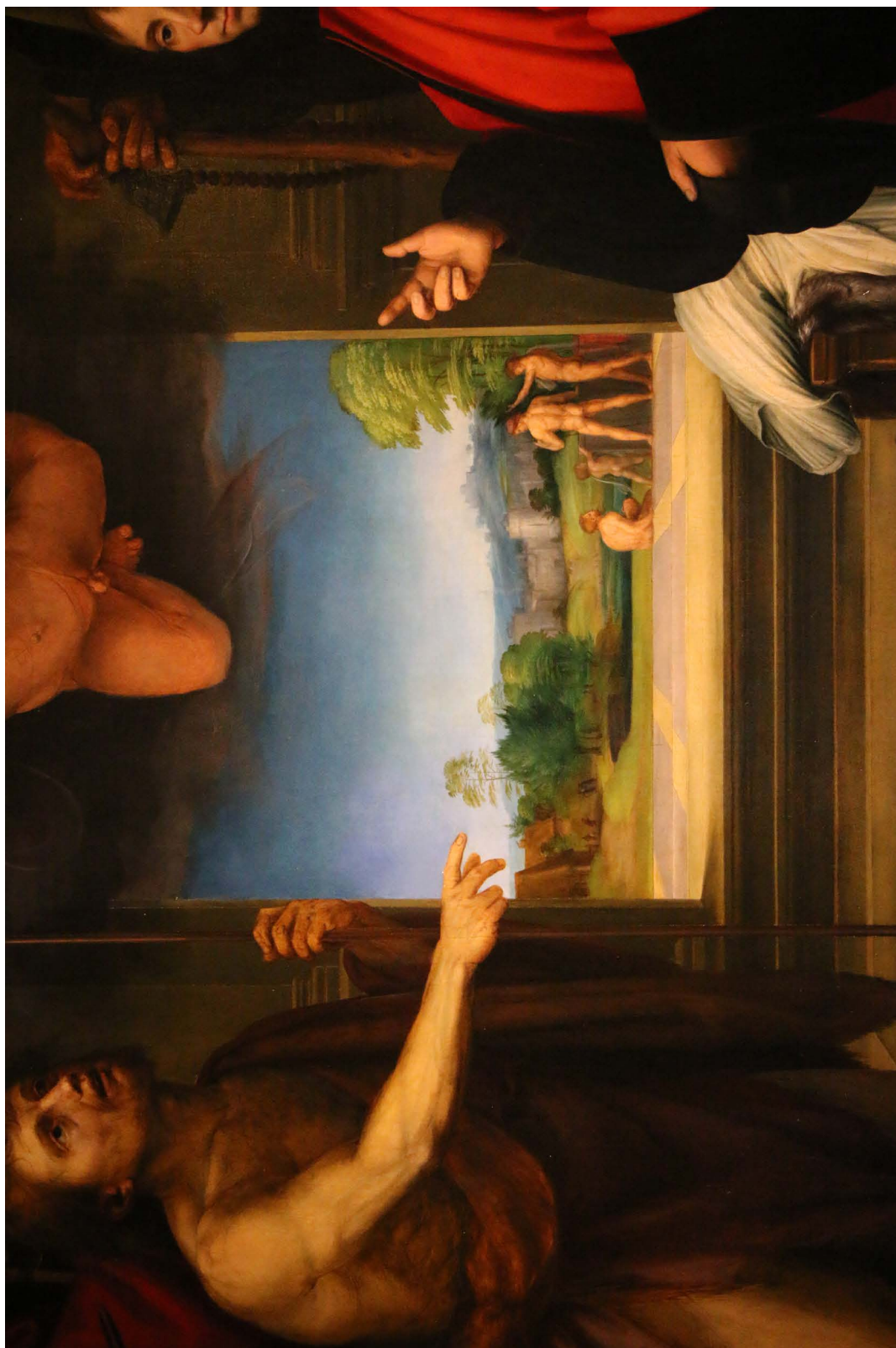
BIBLIOGRAPHIE • Passavant 1844, p. 118-119 • Clerc 1868, p. 39 • Marchese 1879 [1845], p. 79-81 • Crowe et Cavalcaselle 1866, p. 477, 490 • Guibard 1868, p. 5 • Beauséjour 1869 • Zahn 1870, p. 191 • Castan 1874 • Bayonne 1875-1876, t. 15 • Bayonne 1876 • Ridolfi 1878, p. 97-111 • Gruyer 1886, p. 42-53 • Castan 1889 • La Brière 1894, p. 3 • Lübke 1891, p. 129-164 • Wölfflin 1990 [1899], p. 85-86 • Fabriczy 1892 • Gauthier 1900, p. 459 • Suchet 1902, p. 137-142 • Knapp 1903, p. 120-131 • Thieme und Becker 1907, p. 564 • Quinnez 1914, p. 9-15, 88-98 • Gabelentz 1922, p. 67-69, 161-164 • Venturi 1925, p. 299-305 • Bodmer 1929, p. 620 • Berenson 1932, p. 47 • Paris 1935a, cat. n° 24, p. 13-14 • Berenson 1936, p. 41 • Berenson 1938, I, p. 160-161 et II, 1769A, p. 504 • Amsterdam 1954, dans les cat. n° 19 et 20, p. 26-27 • Berenson 1961, I, p. 235 • Freedberg 1961, p. 202-204 • Paris 1965, cat. n° 30, p. 20-21 • Borgo 1971, p. 362-371 • Holst 1974, p. 308, 310, 312 • Levey 1975, p. 18-20, 291 • Borgo 1976, p. 134-138, 178-181 • Maggini 1977, n. p. • Florence 1980, cat. n° 81, p. 74 • Fischer 1986, p. 112-118 • Chastel 1989a • Chastel 1990 • Rotterdam 1990, dans les cat. n° 63-66, p. 235-253 • Curie 1991 • Ewald 1992 • Rettich 1992, p. 36-38 • Paris 1994, dans le cat. n° 69, p. 110 • Ferretti 2004, p. 133 • Franceschini 2011 • Franceschini 2014 • Rotterdam 2016, 9C, p. 150-156 • Boffy 2018, p. 353 • De Klerck 2018 • Elen 2019, p. 244-245



Cat. n° 4/1 - panneau de Fra Bartolomeo (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 4/2 - panneau d'Albertinelli (© Saatsgalerie Stuttgart)



Cat. n° 4/3 - détail du paysage du panneau de Fra Bartolomeo  
(cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 4/4 - cadre du retable à Chambornay-lès-Bellevaux  
(cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 4/5 - détail du soubassement du cadre  
(cliché de Matthieu Le Brech)

Cat. no 4/6 - détail de la colonne droite du cadre  
(cliché de Matthieu Le Brech)





CAT. N° 5

**Sebastiano DEL PIOMBO**

*Portrait de Ferry Carondelet, d'un secrétaire et d'un serviteur*

Probablement 1512

Huile sur bois

112 x 87 cm

Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, inv. 369 (1934.20)

INSCRIPTIONS • *Honorabili devoto nobis dilecto Ferrico Caro[n]delet Archidiacono Bisuntino Consiliario et Comisario n[ost]ro In Urbe* (« À notre cher, honorable et dévoué Ferry Carondelet, archidiacre de Besançon, notre conseiller et envoyé à Rome ») [sur la lettre à l'avant] • NOSCE OPORTU[...]PM [sur l'architrave de la porte]



COMMANDITAIRE • Ferry Carondelet (chapitre 5)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Ferry Carondelet et héritiers (1512-début du XVII<sup>e</sup> siècle ?) • Lermans, marchand d'Anvers (attesté en 1611) • Famille de Taxis (attesté 1618) • Comte d'Arundel (1618-1655) • États de Hollande (1655 ?-1666 ?) • Lord Arlington (1666 ?-1685) • Ducs de Grafton (1685-1934) • coll. Thyssen (depuis 1934)

SOURCES • ADN, E 62 • Evelyn 1908\*, p. 306

BIBLIOGRAPHIE • Passavant 1860, p. 537-538 • Crowe et Cavalcaselle 1885, p. 474 • Lübke 1891, p. 129-130 • Ffoulkes 1894, p. 266-267 • La Brière 1894, p. 3 • Bernardini 1908, p. 29 • D'Achiardi et Venturi 1908, p. 101-103 • Ffoulkes 1910, p. 299 • Montégut 1911, p. 286-287 • Hervey 1921, p. 256 • Berenson 1932, p. 521 • Venturi 1932, p. 26-28 • Thieme und Becker 1933, p. 71 • Gombosi 1934, p. 162 • Berenson 1936, p. 448 • Dussler 1942, p. 37, 135 • Palluchini 1944, p. 39-40 • Sewter 1948, p. 213 • Garas 1953, p. 140 • Speth-Holterhoff 1957, p. 105-106 • Heinemann 1959, p. 97 • Hendy 1964, p. 95-98 • Gould 1966, p. 46 • Jaffé 1966, p. 114 • Pope-Hennessy 1966, p. 117-119 • Garas 1970, p. 265-266 • Levey 1975, p. 18-20, 291 • Volpe 1980, p. 102-103 • Hirst 1981, p. 98-99 • Pilo 1981, p. 153 • Jones et Penny 1983, p. 159 • Ramsden 1983, p. 61-62 • Bietenholz et Deutscher 1985, t. 1, p. 271 • Pilliod 1988, p. 681 • Curie 1991 • Bartalini 1992, p. 19-20 • Madrid 1995, cat. n° 1, p. 83-86 • Bartalini 1996, p. 65-66 • Nesselrath 1998, p. 251-252 • Biow 2002, p. 155-158 • Howarth 2002, p. 70-71 • Grabski 2004 • Hochmann 2004, p. 187-188 • Manieri Elia 2004, p. 98 • Nuttall 2005, p. 83-85 • Howarth 2006, p. 18-19 • Ruvolt 2006, p. 650, note 42 • Washington et Vienne 2006, cat. n° 55, p. 272-275 • Eller 2007, p. 156-157 • Barbieri 2008a • Barbieri 2008b, p. 56 • Rome et Berlin 2008, cat. n° 18, p. 136-137 • Tostmann 2011, p. 315, 320 • Barbieri 2012, p. 45-53 • Henry et Joannides 2012, p. 65-66 • Londres 2014 [notice du *Jugement de Salomon*, n. p.] • Dorn 2017, p. 66-70



Cat. n° 5/1 (© Museo Thyssen Bornemisza)



Cat. n° 5/2 - le portrait avec son cadre (© Museo Thyssen Bornemisza)



**CAT. N° 6**

**Artistes inconnus**

*Oratoire* [détruit en 1729]

Vers 1527-1528 ?  
Ensemble architecturé et sculpté  
Besançon, cathédrale Saint-Jean

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Ferry Carondelet (chapitre 7)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • chapitre cathédral de Saint-Étienne et Saint-Jean (jusqu'à la destruction de l'oratoire en 1729)

SOURCES • ADD, G 193 • ADN, E 62 • BMB : ms. 724 [?] ; 1817

BIBLIOGRAPHIE • /



**CAT. N° 7**

**Artistes inconnus (Pieter BUYENS et Francesco DE TOIRIA ?)**

*Chapelle Sainte-Madeleine* [disparue]

| Vers 1525-1528  
| Besançon, église Saint-Étienne

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Ferry Carondelet (chapitre 7)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • chapitre cathédral de Saint-Étienne et Saint-Jean (jusqu'en 1674)

SOURCES • ADD, série G : 191 ; 192 ; 193 ; 194 ; 195 ; 207 ; 208 • BMB, Ms. 1970 • Chifflet 1618\*, t. 2, p. 309

BIBLIOGRAPHIE • Clerc 1868, p. 29, 36 et 40 • 1992, p. 70-71 • Gavignet 2001a, p. 57 •  
Castan 1874, p. 143-144 • Castan 1889, p. 316 • Jacquemart 2007, p. 18 • Boffy 2018, p. 353 et  
• Gauthier 1893, p. 612 • Gauthier 1900, p. 12 357  
• Suchet 1902, p. 141, 145-146 • Desmat *et alii*





CAT. N° 8

**Antoine LAGNAZ [?], Pieter BUYENS, Francesco DE TOIRIA et autres**

*Chœur, sacristie et deux chapelles de l'abbaye de Montbenoît*

Vers 1520-1531

Chœur, sacristie, deux chapelles, restes du jubé, sculptures de saint Jérôme et d'une Pietà  
13 m environ (hauteur) x 10,45 m (largeur) x 17,5 m (longueur) (dimensions du chœur  
jusqu'au bout de la travée droite romane) • 96 x 40 x 30 cm (*Saint Jérôme*) •  
117 x 120 x 44 cm (*Pietà*)

Montbenoît (FR-25), église de l'Annonciation

INSCRIPTIONS

- FERICUS CARONDELET // NOSCE OPORTUNITATEM [sur plusieurs chapiteaux]
- 1522 [sur un chapiteau de la sacristie]
- 1525 [stalles nord]
- 1527 [stalles sud]
- LAVAMINI ET MUNDI ESTOTE 1526 (« Lavez-vous du monde », Isaïe, 1:16) [lavabo]
- A[NNO] 1525 K[A]L[ENDAS] MARTII (1<sup>er</sup> mars 1526) [sur la clef pendante de l'arc d'entrée du chœur, côté nord]
- PE[TRUS] BUYENS FACIEBAT [sur la clef pendante de l'arc d'entrée du chœur, côté sud]
- CO[N]DITORIUM HOC PUDICISSI[M]E PUELLE PARNETE MESNIER DE GILLEYO QUE DUM VIX XV<sup>M</sup> AGERET AN[N]U[M] AC FABRICE H[UJUS] ECCLE[SI]E SEDULO I[N]SERVIRET MISERABILI CASU PRECIPITATA A[N]I[M]AM DEO ILLICO REDDIDIT ET A R[EVEREN]DO P[AT]RE D[OMINO] FERRICO CARO[N]DELETO CO[M]MEN[DATARIO] H[UJUS] ABB[ATIE] QUI EJUS CASU[M] MISERTUS HIC PIE I[N]HUMATA 8<sup>A</sup> K[A]L[ENDAS] SEPTE[M]BRIS 1522 (« C'est ici le tombeau de jeune et très vertueuse Parnette Mesnier, de Gilley, qui, à peine âgée de quinze ans, travaillait avec zèle à la construction de cette église quand elle fit une chute malencontreuse, dont elle rendit son âme à Dieu. Ému de son malheur, messire Ferry Carondelet, révérend père commendataire de cette abbaye, la fit pieusement inhumer le huit des calendes de septembre 1522 [25 août 1522] ») [épitaphe de Parnette Mesnier]
- [REP]RESE[NT]A[TIO]N DE R[EVEREND] P[ERE] MESSIRE FE[RRI] CARO[N]DELET [...] DE CESTE ABBAIE QUI A LOUA[N]GE DE DIEU ET [...] DE SES SUBIECTS ET PAROCHIE[N]S A [...] ET DE [...]MAG[E] PRIRES [...]S [AOUST ?] [...]E 1523 PRIRES POUR LUY [console de la chapelle ferrée, très endommagée]
- R[E]P[RE]SE[N]TA[TIO] D[OMINI] HE[N]RITI DE IOUX QUI HA[N]C ABB[ATIAM] DOTAVIT ET DONATIO[N]ES P[RE]DECESSORU[M] SUORU[M] CO[N]FIRMAVIT 1218 (« Représentation de Henri de Joux qui dota cette abbaye et confirma les donations de ses prédécesseurs en 1218 ») // R[EVEREN]DUS D[OMINUS] D[OMINUS] FERRICUS CARO[N]DELETUS H[UJUS] ABB[ATI]E CO[M]MEN[DATARIUS] NOBILIBUS VIRIS HE[N]RICO LA[N]DRICO AMA[N]DRICO HUGONI ET ALTRO AMA[N]DRICO CO[N]DA[M] D[OMI]NIS DE IOUX ET DE HUSIEL FO[N]DATORIBUS DICTE ABB[ATI]E POSUIT X<sup>O</sup> K[A]L[ENDAS] SEPTEMBRIS A<sup>O</sup> 1525 (« Le révérend seigneur Ferry Carondelet, commendataire de cette abbaye, a posé ceci le 10 des calendes de septembre de l'an 1525 pour les nobles hommes Henri, Landri, Amaury, Hugues et l'autre Amaury anciens seigneurs de Joux et d'Usier, fondateurs de cette abbaye ») [épitaphe des seigneurs de Joux]
- DECLINA A MALO ET FAC BONU[M] I[N]QUIRE PACE[M] ET P[RO]SEQ[UE]RE EA[M] Q[UONIA]M VULTUS D[OMI]NI SUP[ER] FACIE[N]TES MALA UT P[ER]DAT DE TERRA MEMORIA[M] EORU[M]

(« Fais le bien et éloigne-toi du mal, recherche la paix et poursuis-la (Première épître de Pierre, 3:11-12) car le front du Seigneur est sur ceux qui font le mal et il arrache de la terre leur souvenir » (Psaume 34:17) // R[EVERENDUS] D[OMINUS] D[OMINUS] FERRICUS CARO[N]DELET H[UJUS] ABB[ATI]E COM[M]E[NDATARIUS] AD HONORE[M] DEI ET SUCCESSORU[M] SUORU[M] COMODITATE[M] POSUIT K[A]L[ENDAS] IULII 1526 (« Le révérend seigneur Ferry Carondelet, abbé commendataire de cette abbaye [l']a installé pour la gloire de Dieu et la commodité de ses successeur aux calendes de juillet 1526 » (1<sup>er</sup> juillet 1526)) [siège abbatial]

- INTROITE IN CO[N]SPECTU D[OMI]NI CU[M] EXULTATIO[N]E SERVITE EI IN TIMORE QUIA BEATUS VIR QUI TIMET D[OMI]N[U]M 1526 15 KL OCT (« Entrez en présence de Dieu avec joie (psaume 100:2) et servez-le avec crainte (psaume 2:11) car il est heureux, celui qui craint Dieu (psaume 112:1) ») [jubé]



COMMANDITAIRE • Ferry Carondelet et adjonctions de Jean Carondelet (chapitre 8)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • abbaye Sainte-Marie de Montbenoît (XVI<sup>e</sup> siècle-1772) • grand séminaire de Besançon (1772-1789) • commune de Montbenoît (depuis la Révolution)

SOURCES • ADD : 69 H 2, 5, 6, 14-18, 20, 23-27 ; OAC 400-2 • ADN, série B : 459 ; 1462 ; 1537 ; 1545 ; 19045 ; 19224 ; 19245 ; 19462 • AGR, Audience, 1413-6 • AMD, FA 1355, comptes de Montbenoît • BMB, coll. Dunand, ms. 32 ; coll. Baverel, ms. 47 • Archives nationales de France, 93AJ/316/29 • MAP : 0081/025/0033 ; 0081/025/0034 ; 0082/025/2007 ; 0084/025/1001 ; 1996/025/0312 ; 2000/016/0015 • Dunod de Charnage 1750\*, p. 49-51

BIBLIOGRAPHIE • Barthelet 1853 • Clerc 1868 • Soultrait 1885 • La Brière 1894, p. 8 • Gauthier 1893, p. 612 • Gauthier 1895, p. 6 • Gauthier 1897a • Suchet 1902, p. 142-145 • Tournier 1954, p. 282 et *passim* • Rey 1960 • Dromard 1964 • Tournier 1964, p. 15-18 • Cornillot 1966 • Thiébaud 1986 • Baudoin 1996, p. 335-337, 348-349 • Grandjean 1997, p. 438-439 • Didier 2000 • Gavignet 2001b, p. 89 • Grandjean 2002, p. 35-36 • Natale 2002, p. 66 • Block 2003, p. 45 • Jacquemart 2007, p. 18-19 • Mélot 2007, p. 126-127 • Ciavaldini Rivière 2014, p. 236 • Grandjean 2015, p. 627-629 • Muller 2015, p. 176-177, 189 et *passim* • Pégeot 2016, vol. 1, p. 379-380 • Boffy 2018, p. 353-357

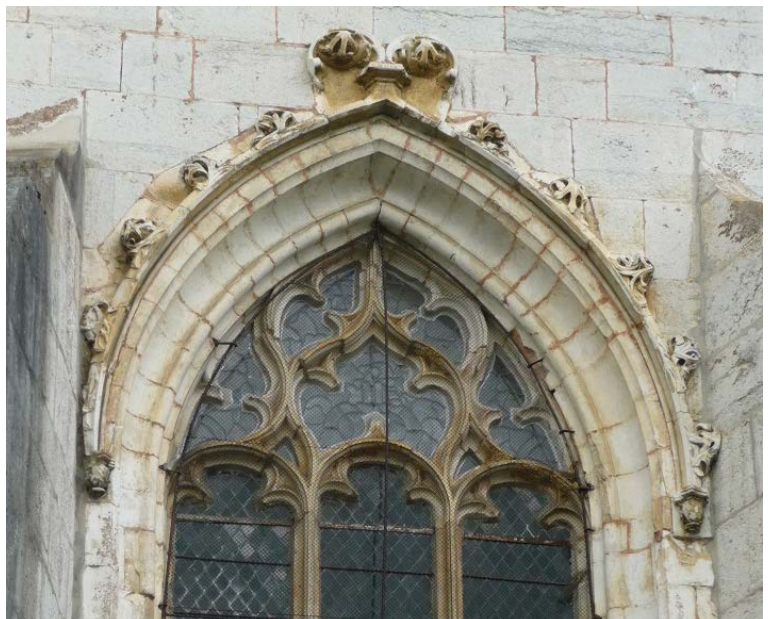
Cat. n° 8/1 - vue de la  
face extérieure sud  
du chœur (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/2 - fenêtre  
sud du chœur (cliché  
de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/3 - fenêtre  
nord du chœur (cliché  
de Nicolas Boffy)

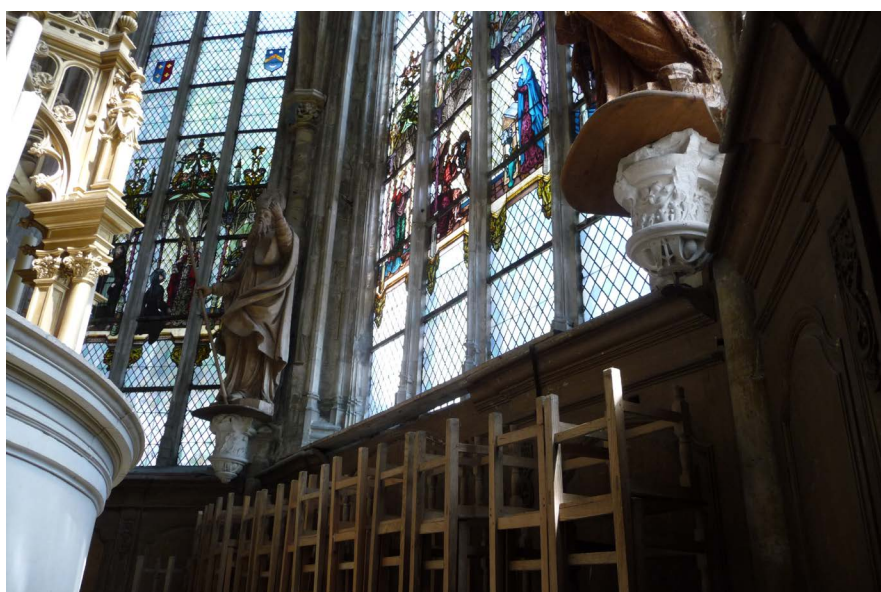




Cat. n° 8/4 - fenêtre  
nord du chœur (cliché  
de Nicolas Boffy)

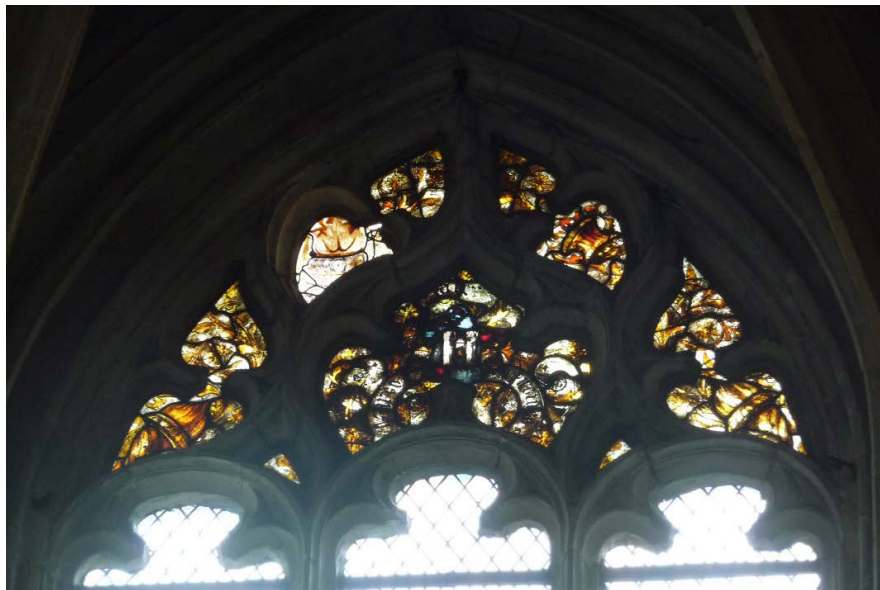


Cat. n° 8/5 - vue  
extérieure du chœur,  
côté nord (cliché de  
Nicolas Boffy)

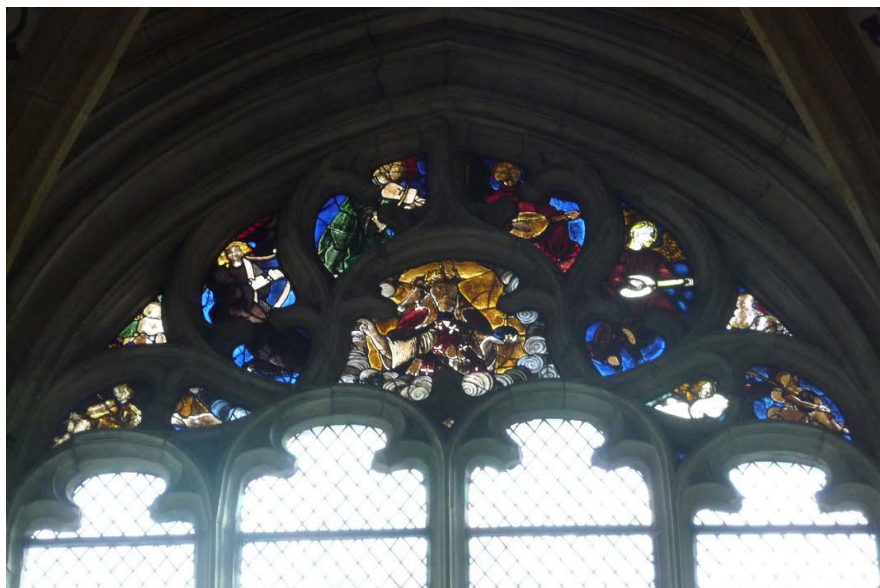


Cat. n° 8/6 - deux  
consoles en forme de  
clefs pendantes (cliché  
de Nicolas Boffy)

Cat. n° 8/7- partie supérieure de la fenêtre sud du chœur : vue d'une ville fortifiée (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/8 - partie supérieure de la fenêtre centrale du chœur : Dieu le Père bénissant entouré d'anges musiciens (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/9 - base prismatique d'une des retombées des voûtes du chœur (cliché de Nicolas Boffy)





Cat. n° 8/10 - vue générale de la voûte du chœur (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/11 - détail de la voûte du chœur (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/12 - détail de la voûte du chœur (cliché de Matthieu Le Brech)

Cat. n° 8/13 - clef de voûte du chœur avec la date des calendes de mars 1525 (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/14 - *idem*, vue rapprochée (cliché de Pascal Brunet)



Cat. n° 8/15 - clef de voûte du chœur avec signature de Pieter Buyens (cliché de Pascal Brunet)





Cat. n° 8/16 - lavabo du choeur (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/17 - détail du même avec sa polychromie peut-être originelle (cliché de Matthieu Le Brech)



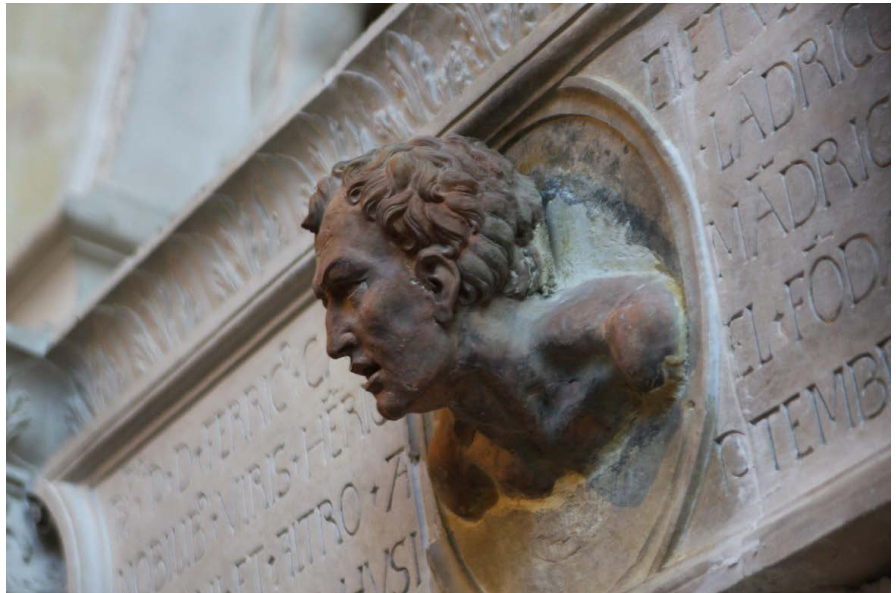
Cat. n° 8/18 - monument aux sieurs de Joux (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/19 -  
monument aux sieurs  
de Joux, détail (cliché  
de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/20 -  
monument aux sieurs  
de Joux, détail (cliché  
de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/21 - niche  
pour le siège des  
abbés (cliché de  
Matthieu Le Brech)





Cat. n° 8/22 - niche pour le siège des abbés, détail des colonnes de gauche (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/23 - niche pour le siège des abbés, détail des chapiteaux des colonnes de droite (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/24 - niche pour le siège des abbés, détail des colonnes de gauche (cliché de Matthieu Le Brech)

Cat. n° 8/25 - niche  
pour le siège des  
abbés, détail d'une des  
colonnes (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/26 - niche  
pour le siège des  
abbés, détail du  
piédroit de gauche  
(cliché de Matthieu Le  
Brech)



Cat. n° 8/27 - niche  
pour le siège des  
abbés, détail du  
piédroit de droite  
(cliché de Matthieu Le  
Brech)





Cat. n° 8/28 - porte de la sacristie (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/29 - vue de la sacristie (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/30 - voûte de la sacristie (cliché de Nicolas Boffy)

Cat. n° 8/31 - une des bases de la sacristie  
(cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/32 -  
chapiteau nord-ouest  
de la sacristie avec  
la date de 1522, la  
devise et les armes  
de Ferry Carondelet  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 8/33 -  
chapiteau sud-ouest  
de la sacristie avec la  
devise et les armes  
de Ferry Carondelet  
(cliché de  
Nicolas Boffy)

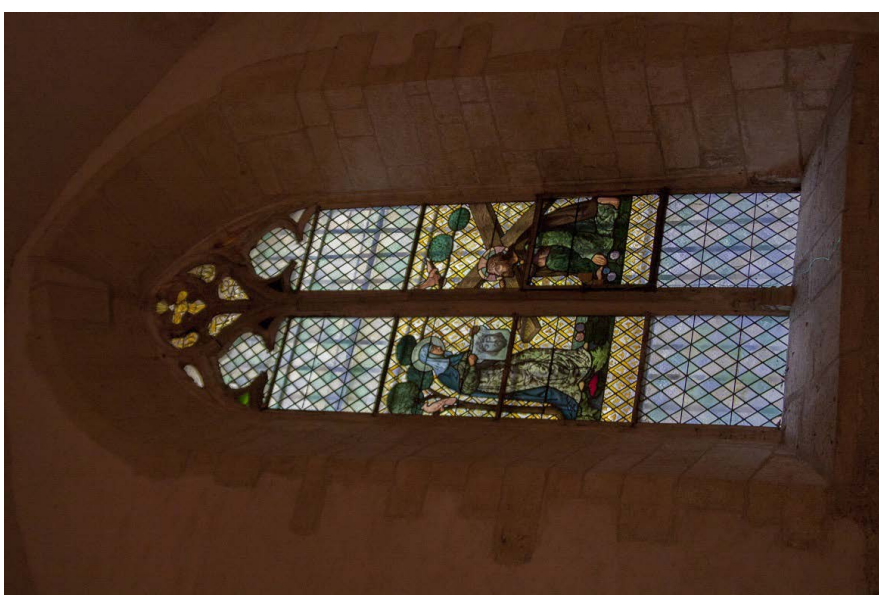




Cat. n° 8/34 - lavabo  
de la sacristie (cliché  
de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/35 - vue  
d'ensemble de la  
chapelle ferrée.  
L'hagioscope est  
l'ouverture carrée  
dans le mur de droite  
(cliché de Nicolas  
Boffy)

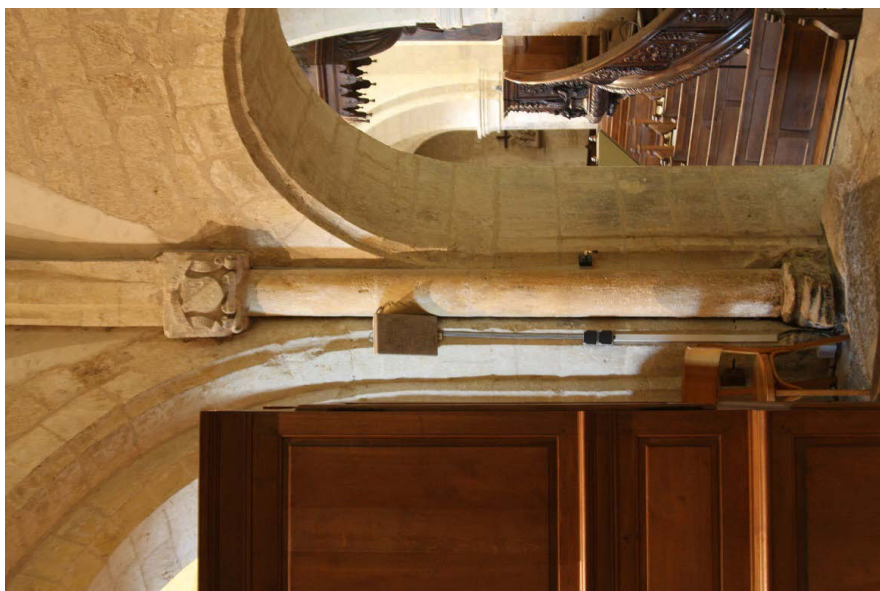


Cat. n° 8/36 - vitrail  
de la chapelle ferrée  
(cliché de Matthieu Le  
Brech)

Cat. n° 8/37 - un  
des chapiteaux de la  
chapelle ferrée (cliché  
de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/38 - pilier  
de la chapelle ferrée  
dans l'angle donnant  
dans la nef (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/39 - clef de  
voûte de la chapelle  
ferrée (cliché de  
Nicolas Boffy)





Cat. n° 8/40 -  
console supportant  
jadis une statue de  
Ferry Carondelet et  
actuellement un saint  
Jérôme (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/41 - détail de  
la figure précédente  
(cliché de Matthieu Le  
Brech)



Cat. n° 8/42 - saint  
Jérôme posé sur la  
console (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/43 - saint Jérôme posé sur la console (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/44 - détail du saint Jérôme (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/45 - détail du saint Jérôme (cliché de Matthieu Le Brech)





Cat. n° 8/46 - Pietà posée sur l'autel de la chapelle ferrée (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/47 - détail de la Pietà (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/48 - détail de la Pietà (cliché de Matthieu Le Brech)

Cat. n° 8/49 -  
séparation entre la  
chapelle des Trois  
Rois (à droite) et  
son avant-chapelle  
(à gauche), vue en  
direction du nord  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 8/50 -  
chapiteau nord-ouest  
de l'avant-chapelle  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 8/51 -  
chapiteau sud-est  
de l'avant-chapelle  
(cliché de Nicolas  
Boffy)





Cat. n° 8/52 -  
chapiteau sud-ouest  
de l'avant-chapelle  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 8/53 - clef  
de voûte de l'avant-  
chapelle (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/54 - vue  
d'ensemble de la  
chapelle des Trois  
Rois (cliché de  
Nicolas Boffy)

Cat. n° 8/55 - vue  
de la fenêtre sud  
de la chapelle des  
Trois Rois (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/56 - clef de  
voûte de la chapelle  
des Trois Rois (cliché  
de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/57 - base  
nord de l'arc formeret  
de la chapelle des  
Trois Rois (cliché de  
Nicolas Boffy)

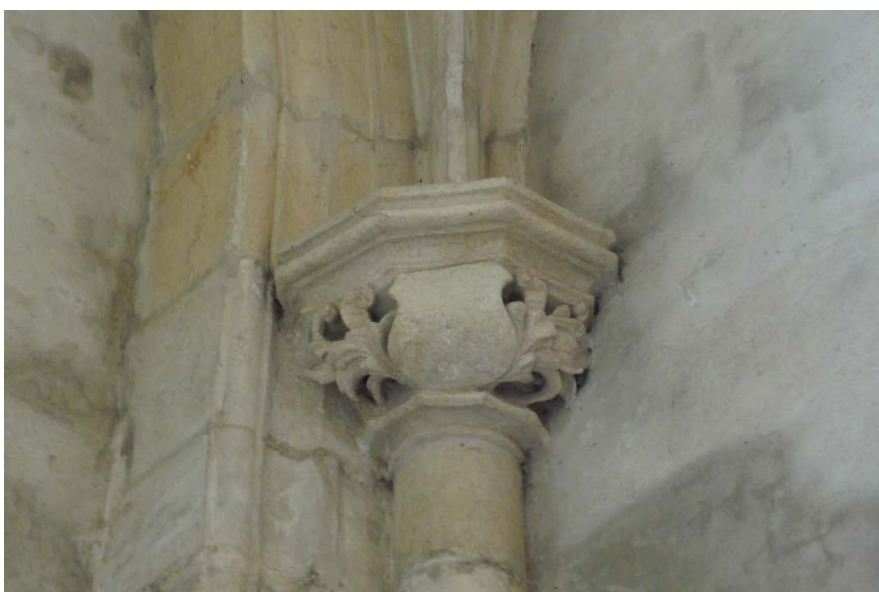




Cat. n° 8/58 - lavabo  
de la chapelle des  
Trois Rois (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/59 - niche-  
reliquaire de la  
chapelle des Trois  
Rois, 1607 (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/60 -  
chapiteau sud-est  
de la chapelle des  
Trois Rois (cliché de  
Nicolas Boffy)

Cat. n° 8/61 -  
chapiteau nord-est  
de la chapelle des  
Trois Rois (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/62 -  
chapiteau sud-ouest  
de la chapelle des  
Trois Rois (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/63 - le  
lavabo du jubé,  
derrière les stalles sud  
(cliché de Nicolas  
Boffy)





Cat. n° 8/64 - détail du précédent (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/65 - arc de gauche du jubé, remonté dans l'ancienne salle capitulaire (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/66 - arc central du jubé, remonté dans l'ancienne salle capitulaire (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/67 - arc de droite du jubé, remonté dans l'ancienne salle capitulaire (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/68 - un des deux chapiteaux de l'arc central du jubé dans l'ancienne salle capitulaire (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/69 - clefs de voûte du jubé dans l'ancienne salle capitulaire (cliché de Nicolas Boffy)





Cat. n° 8/70 - un chapiteau et le départ d'une voûte du jubé dans l'ancienne salle capitulaire (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/71 - les deux colonnes de façade du jubé dans l'ancienne salle capitulaire (cliché de Pascal Brunet)



Cat. n° 8/72 - ancienne porte du jubé (cliché de Matthieu Le Brech)

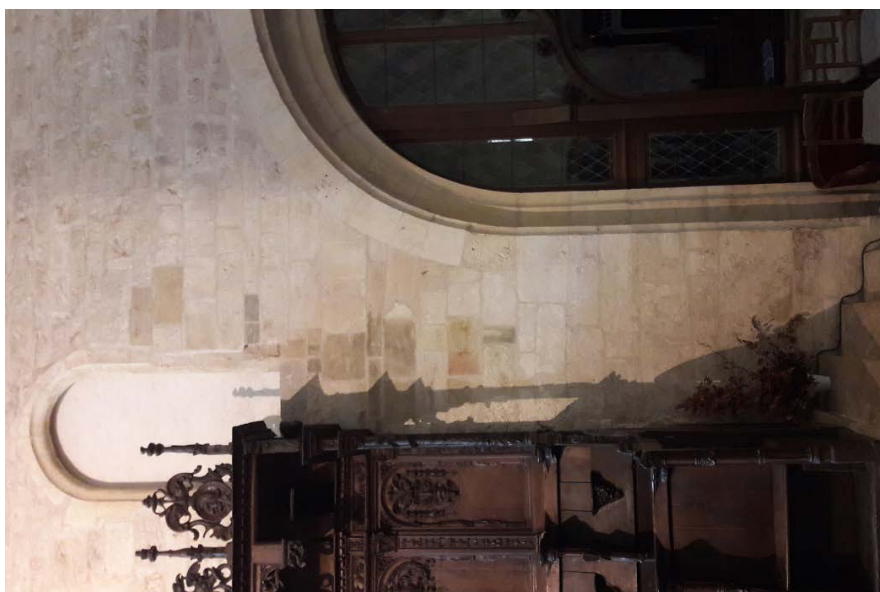
Cat. n° 8/73 - détail  
de l'ancienne porte du  
jubé (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/74 - détail  
de l'ancienne porte du  
jubé (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/75 -  
extrémité des stalles  
sud à gauche, porte  
d'accès du jubé en  
haut à gauche (cliché  
de Nicolas Boffy)





Cat. n° 8/76 - vue d'ensemble des stalles nord (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/77 - jouée est des stalles nord (cliché de Nicolas Boffy)

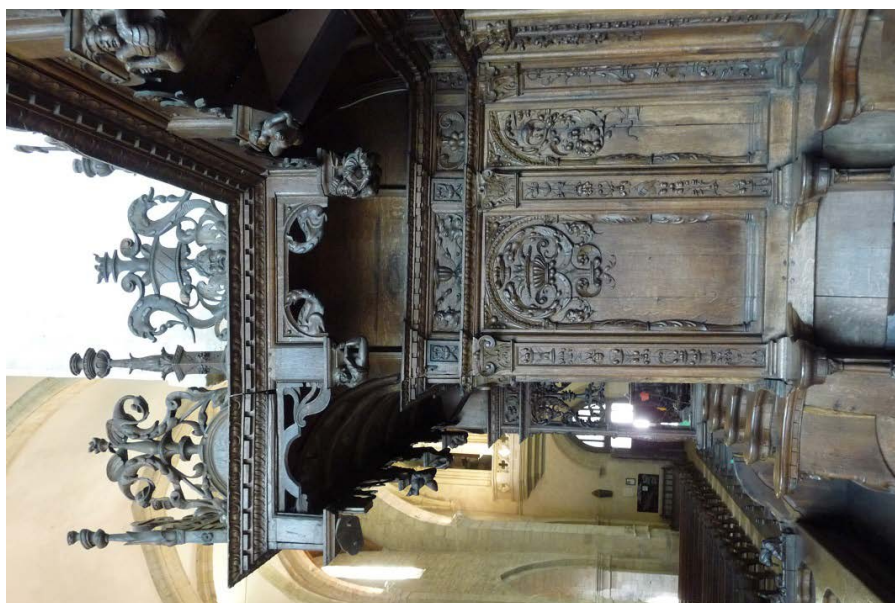


Cat. n° 8/78 - partie est des stalles nord (cliché de Nicolas Boffy)

Cat. n° 8/79 - partie  
centrale des stalles  
nord (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/80 - angle  
central des stalles  
nord (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/81 - partie  
ouest des stalles nord  
(cliché de  
Nicolas Boffy)





Cat. n° 8/82 - Christ rédempteur sculpté sur les stalles basses nord (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/83 - Aristote et Phyllis, jouée basse est des stalles basses nord (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/84 - vue d'ensemble des stalles sud (cliché de Nicolas Boffy)

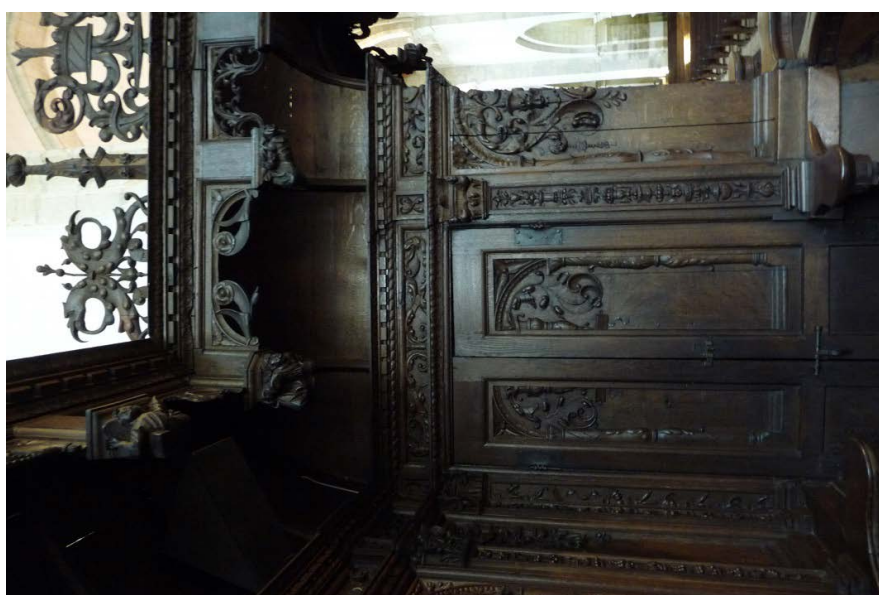
Cat. n° 8/85 - partie  
est des stalles sud  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 8/86 - partie  
centrale des stalles  
sud (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/87 - angle  
central des salles  
sud, vu depuis l'est.  
Au centre, la porte  
d'accès au jubé,  
fermée (cliché de  
Nicolas Boffy)





Cat. n° 8/88 - même  
vue que la précédente,  
porte ouverte (cliché  
de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/89 - angle  
central des stalles  
sud, vu depuis le nord  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 8/90 - partie  
ouest des stalles sud  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 8/91 - Samson et Dalila, jouée basse est des stalles basses nord (cliché de Nicolas Boffy)

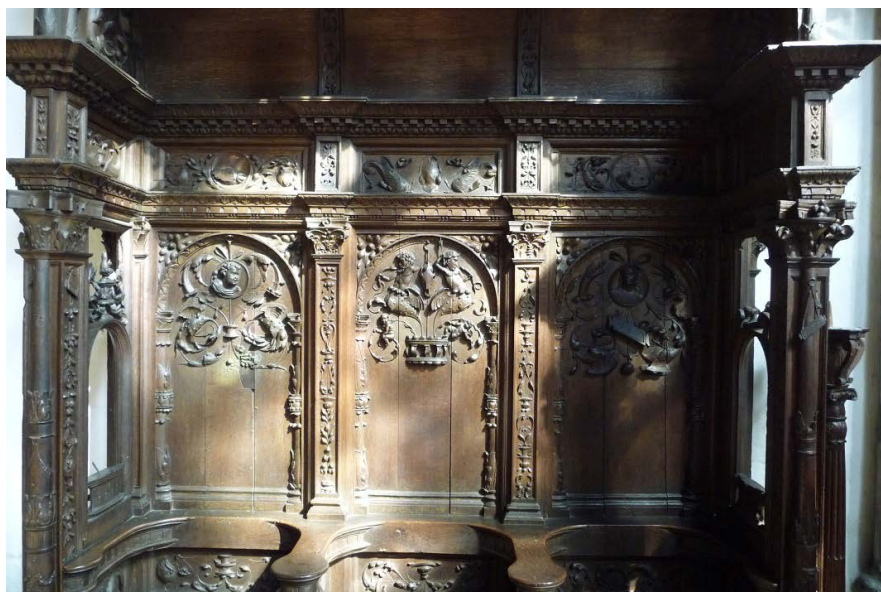


Cat. n° 8/92 - détail d'un chapiteau des stalles sud (cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 8/93 - stalles des officiants (cliché de Nicolas Boffy)





Cat. n° 8/94 - stalles des officiants, détail (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/95 - stalles des officiants, partie supérieure du côté est (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/96 - stalles des officiants, partie inférieure du côté est (cliché de Nicolas Boffy)

Cat. n° 8/97 - stalles  
des officiants, partie  
supérieure du côté  
ouest (cliché de  
Nicolas Boffy)

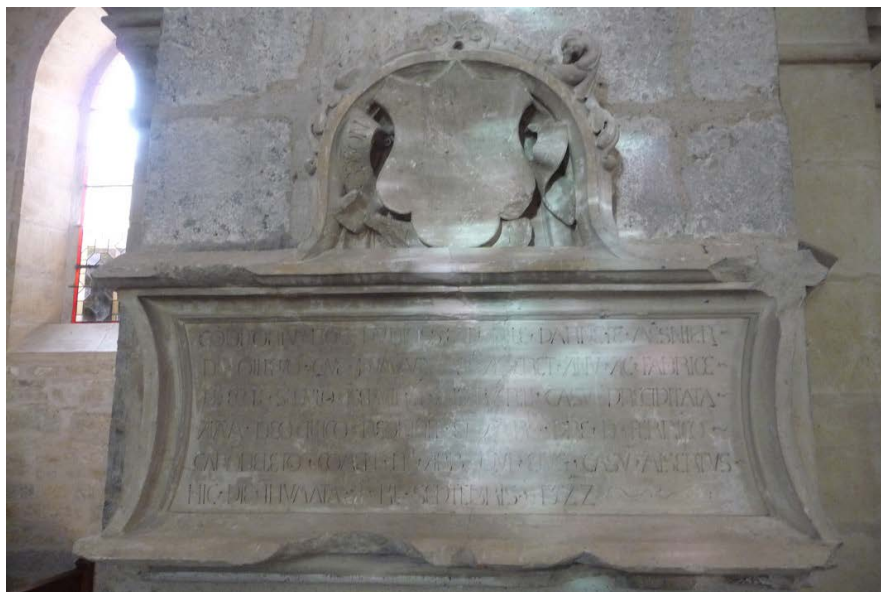


Cat. n° 8/98 - stalles  
des officiants, partie  
supérieure du côté  
ouest à l'intérieur  
(cliché de Nicolas  
Boffy)

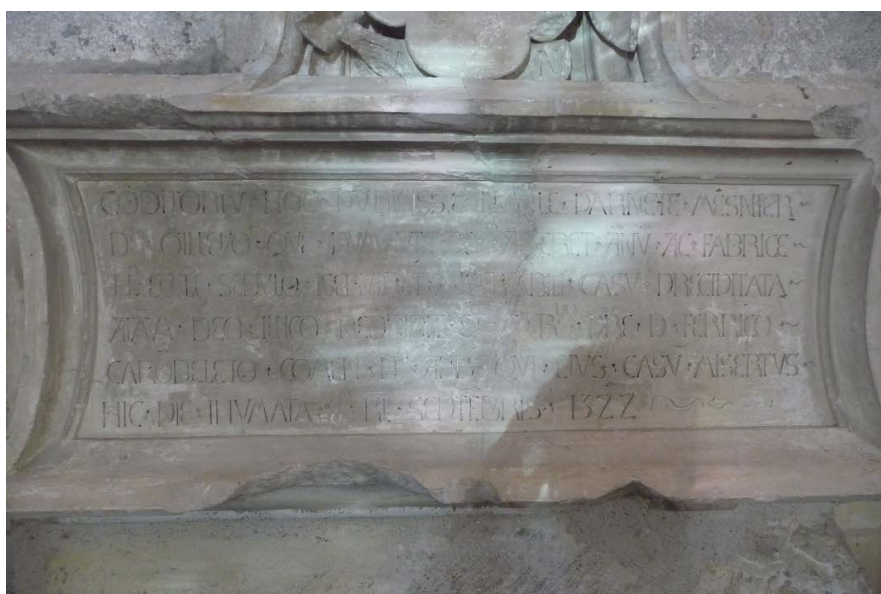


Cat. n° 8/99 - armes  
de Ferry Carondelet  
au-dessus de la porte  
du logis abbatial, dans  
l'église (cliché de  
Nicolas Boffy)





Cat. n° 8/100 -  
épitaphe de Parnette  
Mesnier (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 8/101 -  
épitaphe de Parnette  
Mesnier, détail (cliché  
de Nicolas Boffy)

## CAT. N° 9

### Architectes inconnus

#### *Hôtel de Palerme (hof van Palermo)*

┆ Vers 1470 (date de début de modifications par Jean Carondelet père)  
┆ Malines, Zakstraat 18-20

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet [?] (chapitre 1)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Jan van Haren • Hendrick van Oyenbrugge et ses héritiers (1412-1432) • Engelbert Mussche (à partir de 1455) • Jacob van Blaasveld (jusqu'à 1470) • Gilles Vrancx (1470-1476) • Jean Carondelet, chancelier de Bourgogne (1476-1502) • Marguerite de Chassesey (1502-1511) • Jean Carondelet, archevêque de Palerme (1513-1544) • Claude Carondelet, prévôt de Bruges (1544-vers 1549) • Florent de Griboval, seigneur du Plessis (à partir de 1549 environ) • Jan et Jan Baptista Libart (au moins depuis 1647-1671) • Peeter Anthonis Du Hot et sa veuve (1671-début du XVIII<sup>e</sup> siècle) • Johannes F. Caluwerts († 1806) • « Saele van Apollo » • divisé au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en divers lots • rachats progressifs par Theophile de Wit-Linssen, dont la société de tissage devient la Manufacture royale de tapisserie (1917-1957) • [abandon du site par la manufacture (1980-2003)] • divers acheteurs (2003-2013) • société immobilière Van Loon (2013) • cinq nouveaux appartements (depuis 2016)

SOURCES • AGR, Grand Conseil : 839 ; 850 • Malines, Stadsarchief : inv. 2826 ; Schoeffler 372 • autres archives citées dans la bibliographie ci-dessous, non consultées

BIBLIOGRAPHIE • Godenne 1908, p. 285 • Bouwen 2004 • Apers 2016 • Hoeve 2016 • Mooter 2016  
1984, p. 503-505 • Uytven 1991, p. 88, 95 • • Hurx 2017, p. 109  
Buyle *et alii* 1997, p. 191 • Eeman et Mooter

Cat. n° 9/1 - façade  
actuelle de l'hôtel  
de Palerme sur la  
Zakstraat (cliché de  
Jef Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/2 - face sud  
de la tour d'escalier  
(cliché de Jef Schoors,  
extrait de Hoeve  
2016)

Cat. n° 9/3 - face est  
de la tour d'escalier,  
partie haute (cliché de  
Jef Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/4 - face est  
de la tour d'escalier,  
partie basse (cliché de  
Jef Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/5 - face  
arrière de la maison-  
bloc (cliché de Jef  
Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/6 - extrémité  
arrière du passage  
voûté (cliché de Jef  
Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/7 - mur de  
façade de la maison-  
bloc, au rez-de-  
chaussée, vue de  
l'intérieur (cliché de  
Jef Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/8 - couloir  
du rez-de-chaussée  
créé en 1907 (cliché  
de Jef Schoors, extrait  
de Hoeve 2016)

Cat. n° 9/9 - le passage  
voûté vu depuis le  
palier de l'escalier  
(cliché de Jef Schoors,  
extrait de Hoeve  
2016)



Cat. n° 9/10 - les  
voûtes du passage  
voûté vues depuis le  
palier de l'escalier  
(cliché de Jef Schoors,  
extrait de Hoeve  
2016)

Cat. n° 9/11 - le  
passage voûté vu  
depuis la cour (cliché  
de Jef Schoors, extrait  
de Hoeve 2016)

Cat. n° 9/12 - les  
voûtes du passage  
voûté vues depuis la  
cour (cliché de Jef  
Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/13 - détail  
d'une des voûtes du  
passage voûté (cliché  
de Jef Schoors, extrait  
de Hoeve 2016)

Cat. n° 9/14 - couloir  
sous l'escalier, vu en  
direction de la cour  
(cliché de Jef Schoors,  
extrait de Hoeve  
2016)

Cat. n° 9/15 -  
l'escalier entre le  
rez-de-chaussée et  
le premier palier  
intermédiaire, vu en  
direction du palier  
(cliché de Jef Schoors,  
extrait de Hoeve  
2016)

Cat. n° 9/16 - *idem*, vu  
vers le bas (cliché de  
Jef Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/17 -  
l'escalier entre  
le premier palier  
intermédiaire et le  
premier étage, vu  
vers le premier étage  
(cliché de Jef Schoors,  
extrait de Hoeve  
2016)

Cat. n° 9/18 - *idem*, vu  
vers le premier palier  
intermédiaire (cliché  
de Jef Schoors, extrait  
de Hoeve 2016)

Cat. n° 9/19 -  
l'escalier entre le  
deuxième palier  
intermédiaire et le  
deuxième étage, vu  
vers le deuxième  
étage (cliché de Jef  
Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/20 -  
l'escalier entre le  
deuxième étage et  
le troisième palier  
intermédiaire (cliché  
de Jef Schoors, extrait  
de Hoeve 2016)

Cat. n° 9/21 - la  
voûte de l'escalier  
au troisième palier  
intermédiaire, entre  
le deuxième et le  
troisième étage (cliché  
de Jef Schoors, extrait  
de Hoeve 2016)

Cat. n° 9/22 - la  
chambre du sommet  
de l'escalier (cliché de  
Jef Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/23 - bâtiment  
sur rue, actuel n° 20  
(cliché de Jef Schoors,  
extrait de Hoeve  
2016)

Cat. n° 9/24 - bâtiment  
sur rue, actuel  
n° 20, rez-de-chaussée  
reconstruit dans un  
style historique vers  
1957 (cliché de Jef  
Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

Cat. n° 9/25 - la cave  
du n° 20 (cliché de Jef  
Schoors, extrait de  
Hoeve 2016)

**CAT. N° 10**

**Architectes inconnus**

*Hôtel de Jean Carondelet à Bruxelles* [disparu]

À partir de 1524 pour Jean Carondelet  
Bruxelles, rue des sols

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 1)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Gilles Vandenberghe (vers 1455-1457) • Chartreux d'Enghien (1455-) • Chartreux de Scheut (jusqu'en 1457) • Joes Cluysman (1499) • George Haguenen • Jean Ruffault (jusqu'en 1524) • Jean Carondelet (1524-1544) • Jean de Hénin-Liétard, comte de Boussu • Pierre de Hénin-Liétard, petit-fils du précédent (jusqu'à 1598, date de sa mort) • Anne de Hénin-Liétard et Luis de Vélasco (jusqu'en 1625) • duc de Holstein, Jean Remacle de Thisquen, marquis de Herzelles (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) • Dames de la Visitation (1845-destruction de l'hôtel vers 1910-1920)

SOURCES • ADN, série B : 2367 ; 18901 • AGR, chambre des comptes : 44832 ; 44833 ; 44834 • Belle 2017\*, p. 126 • Fricx 1743\*, p. 86-87

BIBLIOGRAPHIE • Henne et Wouters 1845, vol. 2, p. 307-309 • Henne 1846, p. 154 • Des Marez 1927, p. 88-89 • Heymans 2014, p. 237-238





**CAT. N° 11**

**Architectes inconnus**

*Château de Vieilley*

| Fondé au XIII<sup>e</sup> siècle, modifié jusqu'aujourd'hui  
| Vieilley (25), ruelle du château et rue du Général De Gaulle

INSCRIPTIONS • /

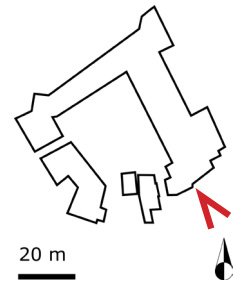


COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 1)

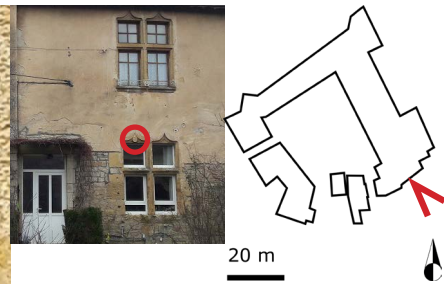
PROPRIÉTAIRES CONNUS • chapitre cathédral de Besançon (jusqu'à la Révolution) • divisions postérieures en de multiples propriétés

SOURCES • ADD, série G : 68 ; 187 ; 192 ; 396 • AGR : Grand Conseil, 839 • AMD, FA 1355, comptes de Vieilley

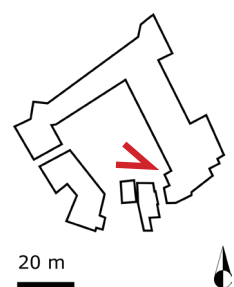
BIBLIOGRAPHIE • Laurens 1829, p. 164-165 • Laurene 1847, p. 208



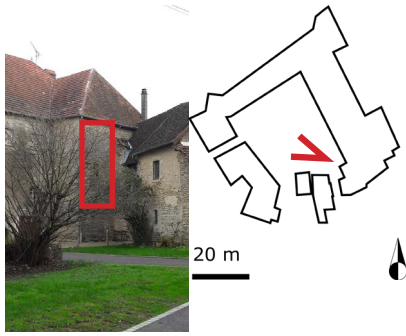
Cat. n° 11/1 - l'entrée du château depuis la rue, partie est (cliché de Nicolas Boffy)



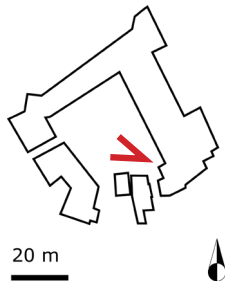
Cat. n° 11/2 - détail du linteau de la figure précédente (cliché de Nicolas Boffy)



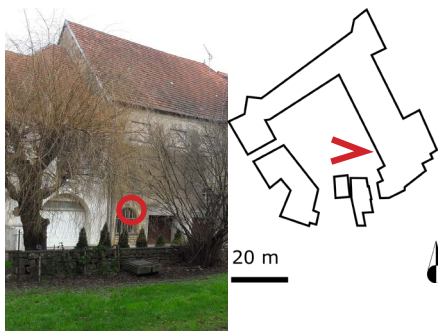
Cat. n° 11/3 - l'angle sud-est de la cour (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 11/4 - détail de la tour d'angle de la figure précédente (cliché de Nicolas Boffy)

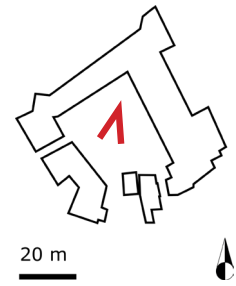


Cat. n° 11/5 - détail de l'écu de la figure précédente (cliché de Nicolas Boffy)

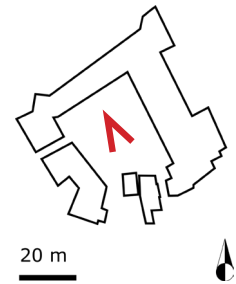


Cat. n° 11/6 - détail d'un écu de la figure 11/3 (cliché de Nicolas Boffy)

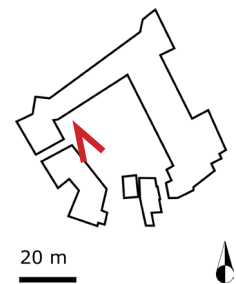




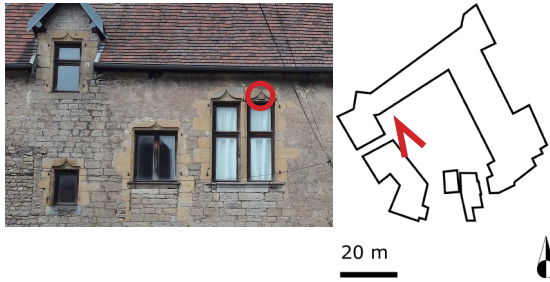
Cat. n° 11/7 - l'angle nord-est de la cour (cliché de Nicolas Boffy)



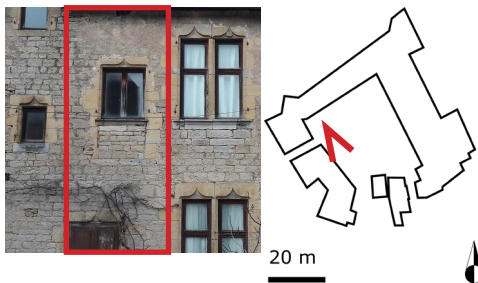
Cat. n° 11/8 - façade nord de la cour, partie est (cliché de Nicolas Boffy)



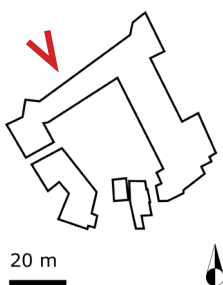
Cat. n° 11/9 - façade nord de la cour, partie ouest (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 11/10 -  
détail de la figure  
précédente : blason  
brisé des Carondelet  
(cliché de Nicolas  
Boffy)

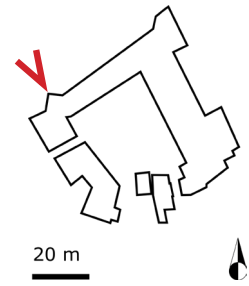


Cat. n° 11/11 - palier  
du premier étage de  
l'escalier (cliché de  
Nicolas Boffy)

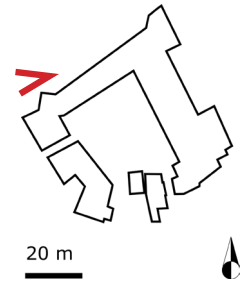


Cat. n° 11/12 - arrière  
de l'aile nord (cliché  
de Nicolas Boffy)





Cat. n° 11/13 - détail de la tour de la figure précédente (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 11/14 - détail de l'aile de la figure 11/12 (cliché de Nicolas Boffy)

**CAT. N° 12**

**Architectes inconnus**

*Maison canoniale de Besançon* [disparue]

Modifiée entre 1495 et 1544  
Besançon, ancien quartier canonial

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 1)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Dominique Oudin et Jean Coutiez (jusqu'en 1465) • Odey de Vyan (1465-1476) • Thiébaud Mathelier (1476-1495) • Jean Carondelet (1495-1544) • Claude Carondelet (1544-1564 ?)

SOURCES • ADD, série G : 189 ; 230 • AGR, Grand Conseil, 839 • AMD, FA 1355 : comptes du 8 mai 1545 ; comptes de Vieilley

BIBLIOGRAPHIE • Legendre 2011, vol. 2, p. 347





**CAT. N° 13**

**Attribué aux MAÎTRE DE GEORGE TALBOT**

*Livre d'Heures à l'usage de Rome*

Vers 1500

Codex, parchemin enluminé, reliure brugeoise en cuir de Ludovicus Bloc

197 fol. • 23 x 17 cm

New York, Morgan Library, ms. 390

INSCRIPTIONS • « IC » et « MATURA » sur huit folios et l'initiale du fol. 123



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 2)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Jean Carondelet • docteur Hasenclever (XIX<sup>e</sup> siècle) • Léon Gruel, marchand (1910) • John Pierpont Morgan (depuis 1910)

SOURCES • /

BIBLIOGRAPHIE • Randall 1997, p. 351, 499 et 507 • New York 1997, cat. n° 69, p. 89

Cat. n° 13/1 - fol. 13v,  
saint Jean sur l'île de  
Patmos (© Morgan  
Library New York)

Cat. n° 13/2 - fol. 29v,  
l'Annonciation  
(© Morgan Library  
New York)

Cat. n° 13/3 - fol. 53v,  
la Nativité (© Morgan  
Library New York)

Cat. n° 13/4 - fol. 61v,  
l'Adoration des  
Mages (© Morgan  
Library New York)

Cat. n° 13/5 - fol. 69v,  
le Massacre des  
Innocents (© Morgan  
Library New York)

Cat. n° 13/6 -  
fol. 122v, sainte  
Anne (Immaculée  
Conception)  
(© Morgan Library  
New York)

Cat. n° 13/6 - détail de  
la figure précédente  
(© Morgan Library  
New York)

Cat. n° 13/7 - fol. 123r  
(© Morgan Library  
New York)

Cat. n° 13/8  
- fol. 133v, la  
résurrection de Lazare  
(© Morgan Library  
New York)

**CAT. N° 14**

**Attribué aux MAÎTRE DE L'ADDITIONAL 15677 et aux MAÎTRES AUX YEUX SOMBRES**

*Livre d'Heures à l'usage de Rome*

Rédaction avant 1500, enluminure dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle  
Codex, parchemin enluminé (adjonction au XIX<sup>e</sup> siècle d'une reliure de Ludovicus Bloc ?)  
183 fol. • 20 x 22,4 cm  
Tournai, archives et bibliothèque de la cathédrale, bibl. A 14

INSCRIPTIONS • « IC » et « MATURA » sur dix folios



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet [?] (chapitre 2)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Jean Carondelet • bibliothèque capitulaire de Tournai (depuis une date inconnue)

SOURCES • /

BIBLIOGRAPHIE • Fourez 1948 • Fourez 1969 • cat. n° 9, 138-139 • Dupont, Pycke et Vanwijnsberghe 2007 • Dupont et Pycke 2009  
Malines 1973, cat. n° 496, p. 208 • Saint-Pétersbourg, Florence et Anvers 1996, p. 42,



Cat. n° 14/1 - fol. 7v, la Nativité  
 (© Archives et Bibliothèque de la  
 cathédrale de Tournai)

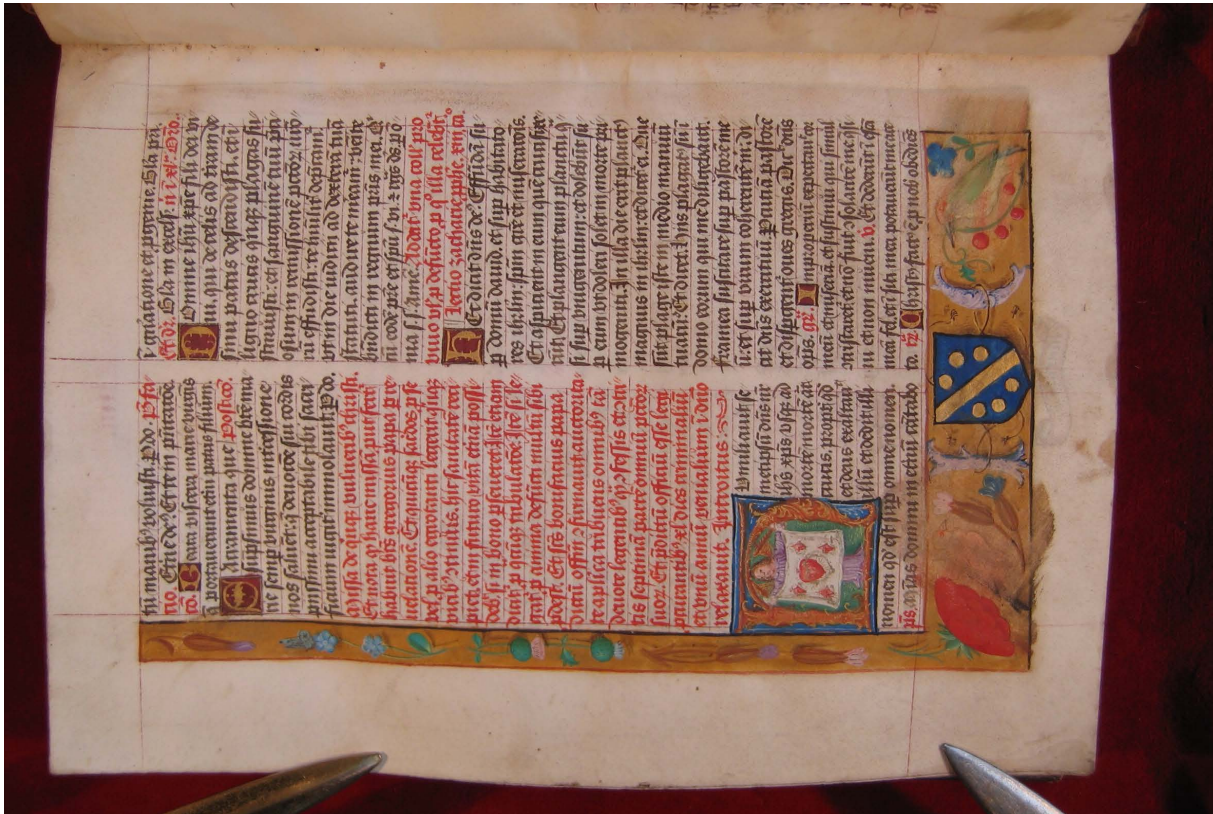


↑ Cat. n° 14/2 - fol. 157v, Dédicace de la cathédrale

↓ Cat. n° 14/3 - fol. 110r, la Circoncision

(© Archives et Bibliothèque de la cathédrale de Tournai)





↑ Cat. n° 14/5 - fol. 172v, Messe des cinq plaies du Christ  
 ↓ Cat. n° 14/4 - fol. 172r, la Présentation de la Vierge  
 (© Archives et Bibliothèque de la cathédrale de Tournai)





**CAT. N° 15**

**Attribué au MAÎTRE DE LA BIBLE DE LUBECK et au MAÎTRE DE  
L'ADDITIONAL 15677**

*Livre d'Heures à l'usage de Rome*

Vers 1500-1520

Codex, parchemin enluminé

185 fol. • 19,6 x 13,2 cm

Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 1058-1975

INSCRIPTIONS • [marques de propriétaires modernes]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet [?] (chapitre 2)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Jean Carondelet [?] • John M. of Poltalloch et ses héritiers (jusqu'en 1906) • Charles W. Dyson Perrins (jusqu'en 1958) • Henry Davis (jusqu'en 1975) • Fitzwilliam Museum (depuis 1975)

SOURCES • /

BIBLIOGRAPHIE • Brinckmann 1987, p. 134-136 et *passim* • Brinckmann 1992 • Wijsman 2008, p. 253

Cat. n° 15 - fol. 177v,  
saint Claude  
(© Fitzwilliam  
Museum, Cambridge)

**CAT. N° 16**

**Attribué à Claes ROMBOUITS**

*Vitrail de la Pentecôte*

1520-1524  
Verres peints  
695 x 292 cm  
Mons, Sainte-Waudru, n° KIK 10059789

INSCRIPTIONS • JOANNES/CARONDELET/ARCHIEPISC/PANORMITANUS [à la base du vitrail] • ¶ I  
[sous l'écu de droite, probablement une restauration fautive]

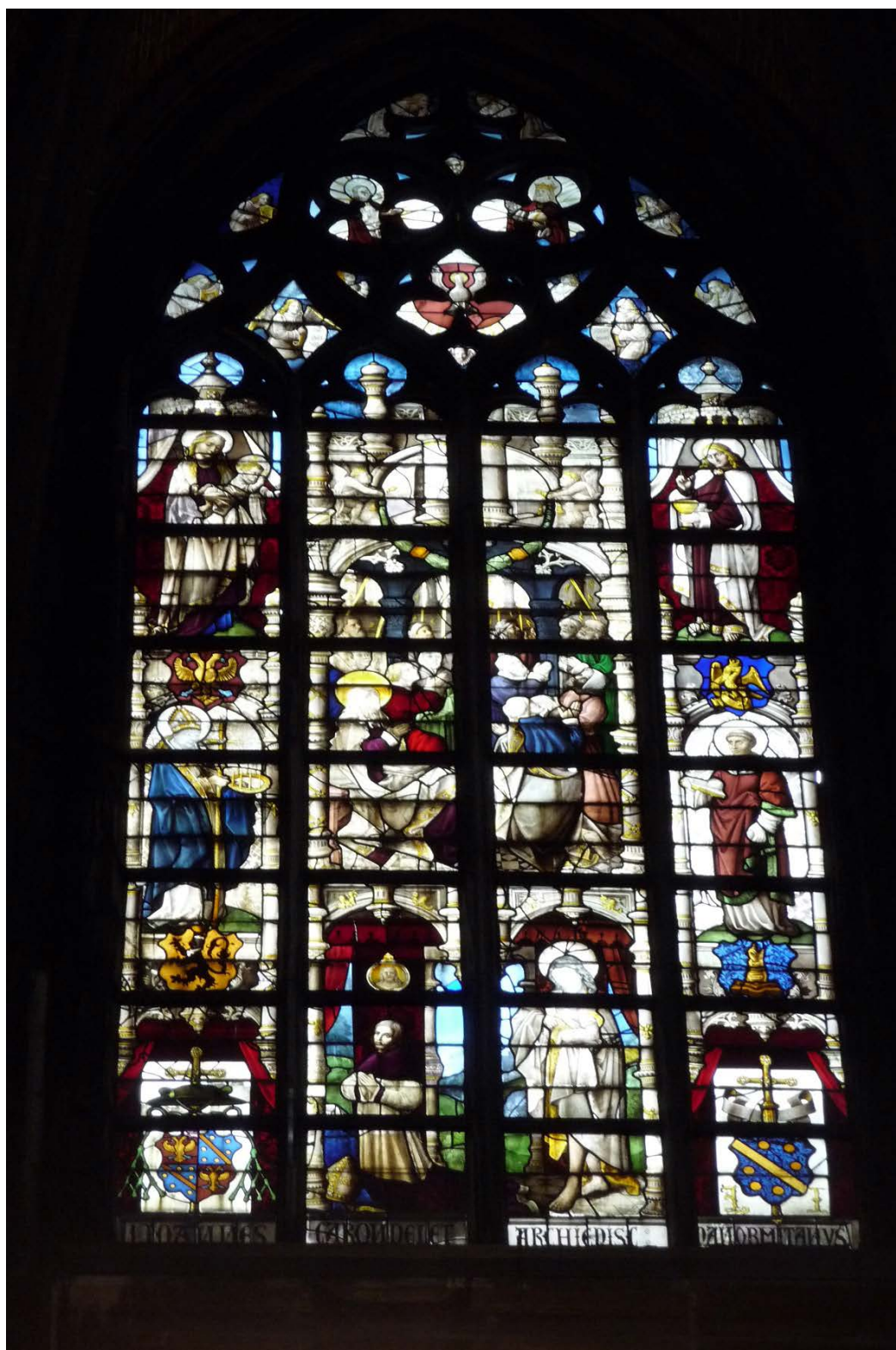


COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 2)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • chapitre féminin de Sainte-Waudru (jusqu'à la Révolution française) •  
fabrique de l'église (depuis 1802)

SOURCES • cf. Corpus vitrearum 2000, p. 13

BIBLIOGRAPHIE • Lévy et Capronnier 1860, vol. 2, p. 86 et suivantes • Helbig 1943, p. 174 • Helbig 1952, p. 11 • Wayment 1969, p. 263 •  
Corpus vitrearum 2000, p. 183-203 et *passim* • Vanden Bemden 2001, p. 34-35.

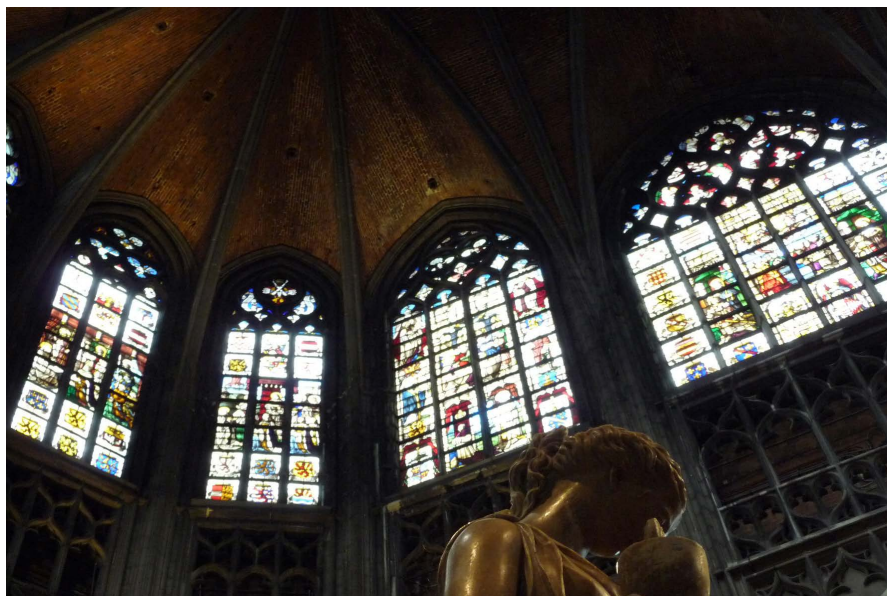


Cat. n° 16/1 - vue  
d'ensemble du vitrail  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 16/2-4 - vues  
de détail du vitrail  
(clichés de Nicolas  
Boffy)





Cat. n° 16/5 - vue de la situation du vitrail dans le chœur, au-dessus de la tête de la statue (cliché de Nicolas Boffy)

**CAT. N° 17**

**Maître-verrier inconnu**

*Vitrail figurant Jésus devant Anne* [détruit en 1580]

1530-1531

Verres peints

Scheut, église de la Chartreuse

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 2)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Chartreux de Scheut

SOURCES • Archives du Ministère des Affaires étrangères de Bruxelles, dossier n° 245 (non consulté)

BIBLIOGRAPHIE • Helbig 1943, p. 184 • Bruxelles 2002, cat. n° 1, p. 36 • Damen 2009





**CAT. N° 18**

**Claes van Coninxloo**

*Vitrail de l'Annonciation* [détruit]

1547

Verres peints

Bruxelles, église des Dominicains

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 3)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Dominicains de Bruxelles (jusqu'à la Révolution française)

SOURCES • ADN, 8 B 1, n° 30092

BIBLIOGRAPHIE • /



**CAT. N° 19**

**Maître verrier inconnu**

*Vitrail* [détruit]

1547

Verres peints

Malines, église des Franciscains

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 3)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Franciscains de Malines

SOURCES • ADN, 8 B 1, n° 30092

BIBLIOGRAPHIE • /



**CAT. N° 20**

**Jacop BERGEYCK**

*Vitrail* [détruit]

1549

Verres peints

Louvain, église des Franciscains

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 3)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Franciscains de Louvain

SOURCES • ADN, 8 B 1, n° 30092

BIBLIOGRAPHIE • /



**CAT. N° 21**

**Jehan LEHOBROEN et autres maîtres**

*Collège Saint-Donat* [détruit]

1548 et années suivantes [travaux]  
Louvain, Cattedstraat (actuelle Charles Deberiotstraat)

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 3)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Chapitre de Saint-Donatien de Bruges (jusqu'à la Révolution française) •  
ville de Louvain (jusqu'à sa destruction en 1848)

SOURCES • ADN, 8 B 1, n° 30092 • AGR, Grand Conseil, 847 • RAL, fonds de l'université de Louvain :  
2001 ; 2002 ; 2003 ; 2017

BIBLIOGRAPHIE • De Schrevel 1895, t. 2, p. 21-34, Louvain 2017b, cat. n° 15, p. 34-37 (avec  
66-80 • De Vocht 1951, p. 283-292 • De bibliographie)  
Maesschalck 1977, corpus 2, p. 531-599 •





CAT. N° 22

**Guillemin CHENEVIÈRE, Pierre PETITOT, André REGNAULDIN, Francesco DE TOIRIA et autres artistes**

*Stalles de Saint-Étienne de Besançon* [partiellement conservées] ; *stalles de Saint-Jean de Besançon* [disparues]

1545-1549

Bois, principalement du noyer

Stalles hautes, côté nord : 330 x 397 x 64, 330 x 278 x 64, 330 x 320 x 64 cm ; stalles basses, côté nord : 140 x 303 x 70, 140 x 235 x 70 ; agenouilloir, côté nord : 108 x 298 x 19 cm. À l'origine, chacune des deux rangées de 22 stalles hautes mesurait environ 15,8 m de longueur

Luxeuil-les-Bains, église Saint-Pierre-Saint-Paul (pour les stalles de Saint-Étienne)

INSCRIPTIONS • PAX (« paix ») [dans un cartouche du XVII<sup>e</sup> siècle] • [noms d'archevêques à demi effacés]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitres 3 et 7)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • *Stalles de Saint-Jean* : chapitre cathédral de Besançon (1549-1791) • *stalles de Saint-Étienne* : chapitre cathédral de Besançon (1549-1692) • abbaye Saint-Pierre de Luxeuil (1692-1789) • commune de Luxeuil-les-Bains (depuis 1789)

SOURCES • ADB : 1464 ; 1465 • ADD, série G : 194 ; 195 ; 212 ; 255 • ADN : B 1545 ; E 62 • ADHS, H 620 • BMB, ms. 1970 • MAP : 0082/070/1006 ; 2000/016/0018 • Guillo 1725\*, p. 175 • Dunod de Charnage 1750\*, p. 286

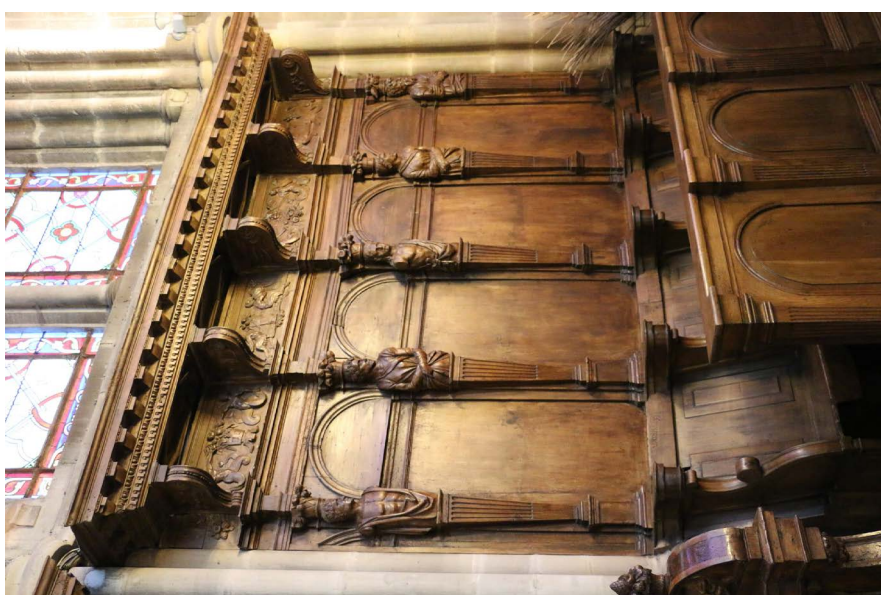
BIBLIOGRAPHIE • Clerc 1868, p. 38 • Guibard 1868, p. 15 • Gauthier 1890b, p. 117-118 • Beauséjour 1891, p. 6 • Gauthier 1895, p. 6-7 • Gauthier 1897b, p. 517 • Gauthier 1900, p. 459 • Suchet 1900, p. 14 • Suchet 1902, p. 158-159 • Tournier 1964, p. 21-23 • Desgranges 1993, p. 45-46 • Brunet 2002b, p. 72 • Block 2003, p. 126 • Cugnier 2005, p. 127 • Brunet 2006a, p. 42-43 • Boffy, à paraître



Cat. n° 22/1 - stalles nord (cliché de Nicolas Boffy)

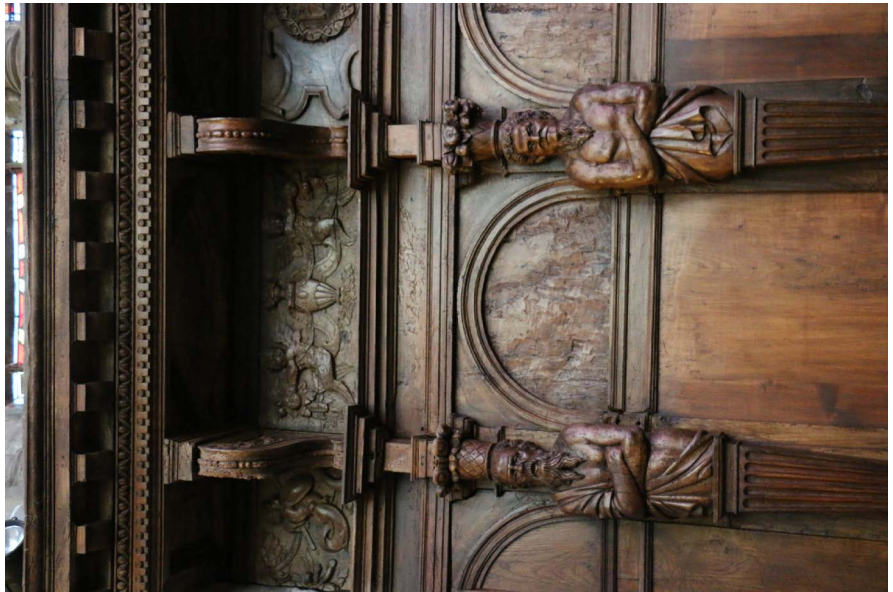


Cat. n° 22/2 - stalles sud (cliché de Nicolas Boffy)

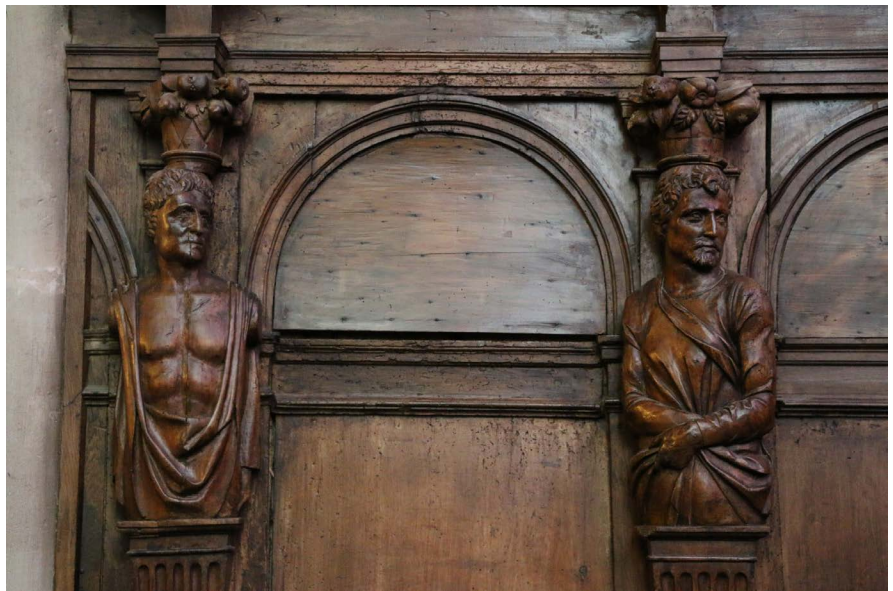


Cat. n° 22/3 - stalles nord, détail (cliché de Nicolas Boffy)

Cat. n° 22/4 - détail  
de l'ordre cariatide  
(cliché de Nicolas  
Boffy)

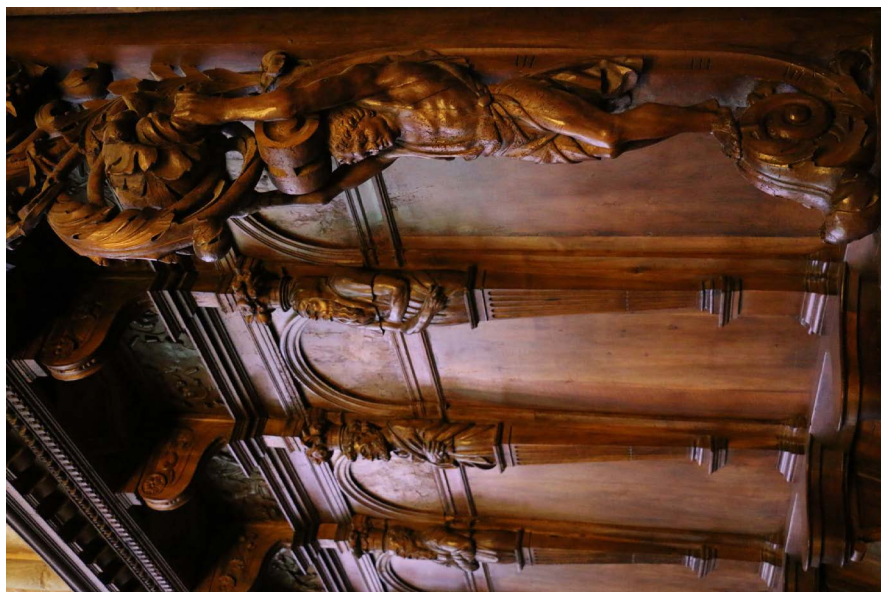


Cat. n° 22/5 - détail  
de l'ordre cariatide  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 22/6 - détail  
de l'ordre cariatide  
(cliché de Nicolas  
Boffy)

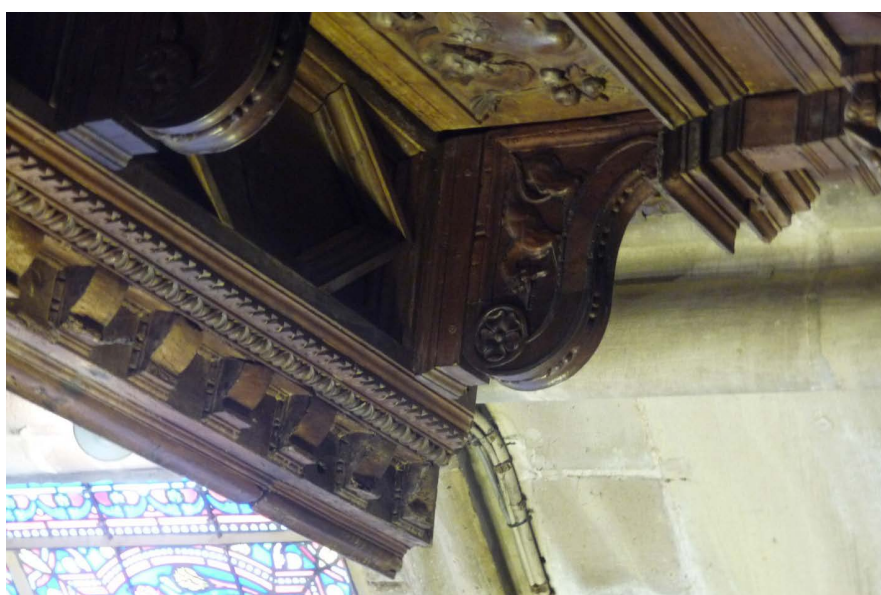




Cat. n° 22/7 - jouée  
sud (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 22/8 - jouée  
nord (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 22/9 - détail de  
la corniche (cliché de  
Nicolas Boffy)

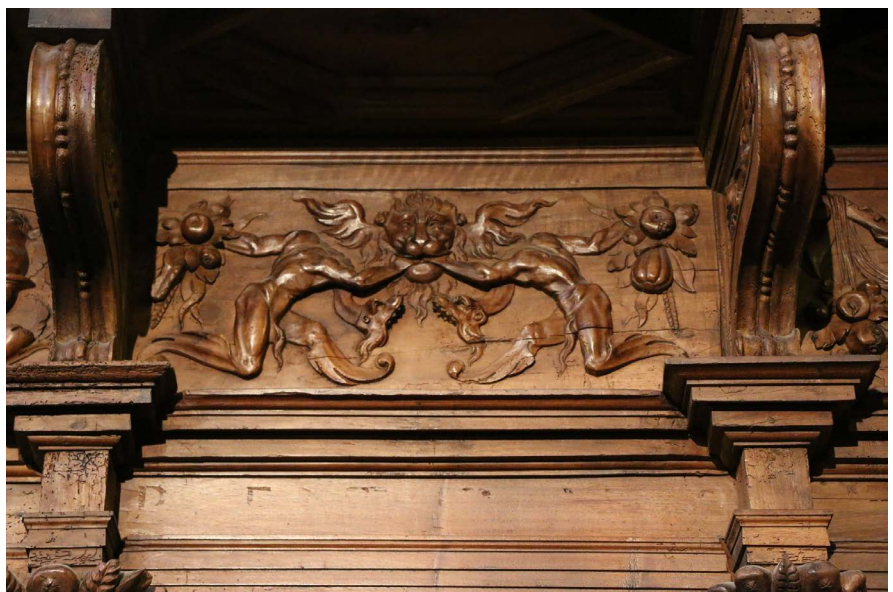
Cat. n° 22/10 - détail  
de la frise sculptée  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 22/11 - détail  
de la frise sculptée  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 22/12 - détail  
de la frise sculptée  
(cliché de Nicolas  
Boffy)





Cat. n° 22/13 - détail  
de la frise sculptée  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 22/14 -  
élément de la frise  
sculptée retrouvé dans  
le clocher de l'église  
(cliché de  
Nicolas Boffy)

**CAT. N° 23**

**Jan GOSSART**

*Portrait de Jean Carondelet*

Vers 1503-1508

Huile sur bois

39,7 x 30,3 cm

Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, Don William E. Lewis, inv. 1935-58

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet [?] (chapitre 6)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Jean Carondelet • coll. Léopold Hirsch, Londres (début du XX<sup>e</sup> siècle) • coll. F. Crews, Londres • coll. Charles T. D. Crews, Londres • coll. P. et D. Colnaghi (à partir de 1910) • William E. Lewis (à partir de 1935) • Toledo Museum of Art (depuis 1935)

SOURCES • /

BIBLIOGRAPHIE • Weale 1910, p. 342 • Weisz 1912, p. 45, 77, 121 • Conway 1921, p. 362-363 • Segard 1924, p. 111-114, 181 • Londres 1927, cat. n° 181-181, p. 86 • Sewter 1948, p. 213 • Osten 1961, p. 454, 457-458 • Rotterdam et Bruges 1965, dans le cat. n° 11, p. 103-104 • Herzog 1968, p. 128-129, 205-206 • Friedländer 1972, n° 51, p. 25-27, 38, 97 • The Toledo Museum of Art 1976, p. 65 • Dunbar 2005, p. 230-232 • Ainsworth 2010, cat. n° 39, p. 243-245 • Campbell 2014, p. 384-387 • Mansfield 2017, p. 195-197 • Girault 2017, p. 39



Cat. n° 23 (wga.hu)



CAT. N° 24

**Jan GOSSART**

*Diptyque de la Vierge à l'Enfant et de Jean Carondelet*

1517

Huile sur bois

42,5 x 27 cm pour chacun des panneaux

Paris, Musée du Louvre, inv. 1442 et 1443

INSCRIPTIONS • REPRESENTACION DE MESSIRE IEHAN CARONDELET HAULT DOYEN DE BESANCON EN SON EAGE DE 48A[NS] // FAIT LAN 1517 [cadre du portrait, avers] • MEDIATRIX NOSTRA QUE ES POST DEUM SPES SOLA TUO FILIO ME REPRESENTA (« Notre médiatrice qui es après Dieu notre seul espoir, représente-moi auprès de ton fils ») // IOHANNES MELBODIE PINGEBAT (« Jean de Maubeuge l'a peint ») [cadre de la Vierge, avers] • IC // MATURA [portrait, revers] • FACILE CONTEMNIT OMNIA QUI SE SEMPER COGITAT MORITURUM † HIERONIMUS † 1517 (« Celui qui pense à sa mort méprise tout avec facilité † Jérôme † 1517 ») // IC // MATURA [Vierge, revers]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 6)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Jean Carondelet • Famille Carondelet (jusqu'à la Révolution) • Joseph Bernard, de Valenciennes (1789 ?-1847) • Musée du Louvre (depuis 1847)

SOURCES • ADN, E 61, généalogie manuscrite de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle • Rapport de restauration du diptyque (C2RMF, F2961)

BIBLIOGRAPHIE • Gauthier 1897b, p. 509-510 • Wauters 1898, p. 218-220 • Gossart 1903, p. 82-83, 119-120 • Roberts 1907, p. 179 • Weale 1910, p. 342 • Wurzbach 1906-1911, p. 81, 84 • Weisz 1912, p. 50-52, 74-77, 121 et *passim* • Conway 1921, p. 372 • Segard 1924, p. 64-65, 105-109, 176-177 • Burger 1925, p. 130 • Glück 1933, p. 45, 280 • Paris 1935b, cat. n° 49, p. 38-39 • Sewter 1948, p. 213 • Paris 1952a, cat. n° 20, p. 32 • Paris 1952b, cat. n° 9, p. 21-22 • Michel 1953, p. 129-131 • Cetto 1958, p. 183 • Osten 1961, p. 454, 464, 469 et *passim* • Puyvelde 1962, p. 308 • Haak 1963, p. 14 • Rotterdam et Bruges 1965, cat. n° 11, p. 97-104 • Wescher 1965, p. 156 • Claerhout 1967 • Herzog 1968, p. 8, 128-129, 242-244 • Friedländer 1972, n° 4, p. 27, 38, 91 • Sterk 1980, p. 125 • Weis 1982, p. 195 • Horn 1989, t. 1, p. 6 • Dülberg 1990, p. 155, 181 • Paris 1990, cat. n° 15, p. 96-99 • Bodart 1996, p. 42, 51 • Belting 2002, p. 39-41 • Mensger 2002, p. 45-51 • Schwartz 2003 • Dunbar 2005, p. 231-232 • Pearson 2005, p. 80, 200 • Prevenier 2005, p. 35-36 • Campbell 2006, p. 35, 38, 40, 42 • Gaskell 2006, p. 209-210 • Mensger 2006, p. 218-219 • Sander 2006, p. 421-426 • Velden 2006, p. 128-146 • Verougstraete 2006, p. 159 • Washington et Anvers 2006, p. 4 et *passim* • Mensger 2008, p. 202-204 • Syson 2008, p. 18-19, 25 • Foucart 2009, p. 34 • Schmitt 2009, p. 28-30 • Ainsworth 2010, cat. n° 40, p. 245-249 et *passim* • Ainsworth 2010b, p. 70 • Falque 2012, p. 116-117 • Campbell 2014, p. 317, 332 • Jonckheere 2015, p. 18-19 • Sperling 2015, p. 70-71 • Verougstraete 2015, p. 149, 160, 171-172 • Bass 2016, p. 34-35 • Girault 2017, p. 39-40 • Ekserdjian 2018, p. 224-225 • Heringuez 2019, p. 36

Cat. n° 24/1, volet  
de gauche (extrait  
d'Ainsworth 2010,  
cat. 40, p. 246)

Cat. n° 24/2, volet  
de droite (extrait  
d'Ainsworth 2010,  
cat. 40, p. 247)

Cat. n° 24/3, volets  
arrière (extrait  
d'Ainsworth 2010,  
cat. 40, p. 248)

CAT. N° 25

**Jan Cornelisz VERMEYEN [et Jan GOSSART ?]**

*Triptyque (ou diptyque) de saint Donatien et de Jean Carondelet*

Entre 1525 et 1532

Huile sur bois

43 x 35 cm (saint Donatien) • 43 x 34,8 cm (portrait)

Tournai, Musée des Beaux-Arts, inv. 159 (saint Donatien) • Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, William Rockhill Nelson Trust 63-17 (portrait)

INSCRIPTIONS • D[DOMINUS] IO[ANNES] CARONDELET ARCHIEPI[SCOPUS] PANOR[MITA]NI  
PREPO[SITUS] EC[CLESIAE] S[ANCTI] DON[ATIANI] BRUGEN[SIS] (« Messire Jean Carondelet  
archevêque de Palerme, prévôt de l'église Saint-Donatien de Bruges ») [avers du portrait  
de Carondelet]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 6)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • *Saint Donatien* : coll. Van Winghe, Tournai [?] • coll. Jean-Baptiste Fauquez, Tournai (début du XIX<sup>e</sup> siècle) • Musée de Tournai (depuis 1843) • *Portrait* : coll. Charles Baring-Wall, Salisbury (début du XIX<sup>e</sup> siècle) • coll. Francis Denzil Edward Baring (jusqu'en 1907) • coll. Rudolf von Gutmann, Vienne (vers 1907-1947) • coll. Richard N. Ryan (1947-1949) • Nelson-Atkins Museum of Art (depuis 1963)

SOURCES • cf. Weale 1908 (archives de Tournai)

BIBLIOGRAPHIE • Bruges 1902, cat. n° 370, p. 103 • Wurzbach 1906-1911, p. 85 • Roberts 1907 • Weale 1908, p. 43 • Friedländer 1909, p. 102-103 • Weale 1910, p. 342 • Weisz 1912, p. 90-91, 122 • Conway 1921, p. 376-377 • Segard 1924, p. 114-117, 183 • Londres 1927, dans le cat. n° 181, p. 78 • Baldass 1930, p. 133 • Glück 1930, p. 80 • Brom 1941, p. 13 • Tervarent 1941, p. 55-57 • Sewter 1948, p. 213-214 • Gand 1955, cat. n° 9, p. 4 • Osten 1961, p. 456, 469 • Puyvelde 1962, p. 314 • Bruxelles 1963, cat. n° 105, p. 100-101 • Haak 1963, p. 17-18 • Rotterdam et Bruges 1965, p. 104, cat. n° 21, 145-147 • Wescher 1965, p. 159-160 • Herzog 1968, t. 1, p. 129-130, 191, t. 2, p. 247-248, 251, 477 • Pauwels 1968, p. 7 • Fourez 1969, p. 274 • Friedländer 1972, n° 5, p. 91 • Gelder 1973, p. 170, 172 • Aber 1979 • Horn 1989, t. 1, p. 6 • Dülberg 1990, p. 181-182 • Mensger 2002, p. 49-51 • Jurković 2004, p. 10-13, 22 • Dunbar 2005, p. 228-238 • Schrader 2006 • Ainsworth 2010, p. 305 • Ainsworth 2010b, p. 83-86 • Kavalier 2012, p. 108-109 • Bruxelles 2015, cat. n° 20, p. 128-129 • Dam 2015, p. 76 • Jonckheere 2015, p. 18-19 • Bass 2016, p. 35-36 • Girault 2017, p. 40-41



Cat. n° 25/1, volet de gauche  
(© Musée des Beaux-Arts de Tournai)



Cat. n° 25/2, volet de droite  
(© Nelson-Atkins Museum of Art)



Cat. n° 25/3, arrière du volet de gauche  
(cliché de Nicolas Boffy)



## CAT. N° 26

### Bernard VAN ORLEY

#### *Diptyque de la Vierge à l'Enfant et de Jean Carondelet*

Vers 1521-1525 [?]

Huile sur bois

52,1 x 36,8 cm (Vierge) • 53,2 x 37,7 cm (portrait)

National Trust, Polesden Lacey, inv. 1246465 (Vierge) • Munich, Alte Pinakothek, inv. WAF 742 (portrait)

INSCRIPTIONS • MATURA // OB[IIT] A[NN]O A NA[TALI] 1543 FEB[RUARIO] 7<sup>A</sup> ETATIS 76  
NU[N]DUM COMPLET[1] (« Il mourut le 7<sup>e</sup> de février de l'an 1543 de la Nativité avant d'avoir  
atteint l'âge de 76 ans ») [revers du portrait] • [inscriptions illisibles sur le livre tenu par  
Jean Carondelet]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 6)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • *Vierge à l'Enfant* : Jean Carondelet • coll. comte de Northbrook (jusqu'au  
début des années 1930) • coll. Mrs Greville et ses héritiers (début des années 1930-1943) • National  
Trust (depuis 1943) • *Portrait* : Jean Carondelet • coll. Boisserée (jusqu'en 1827) • Pinacothèque  
de Munich (depuis 1827)

SOURCES • /

BIBLIOGRAPHIE • Gauthier 1897b, p. 510-511 • Wauters 1898, p. 221-223 • Bruges 1902, cat. n° 330, p. 89 • Roberts 1907, p. 180 • Friedländer 1909, p. 100-102 • Weale 1910, p. 342 • Montégut 1911, p. 284 • Conway 1921, p. 426-427 • Burger 1925, p. 134 • Baldass 1944, p. 174-175 • Sewter 1948, p. 214 • Godenne et Maes 1951, p. 16 • Paris 1952a, cat. n° 61, p. 52 • Friedländer 1972, n° 134 (Vierge) et n° 146 (portrait), p. 68, 71-72, 109, 111 • Friedländer 1975, p. 86-87, n° 352, p. 126 • Farmer 1981, p. 181-184, 340-341 • Bruges 1987, p. 107, 110 • Dülberg 1990, p. 182-183 • Kathke 1997, p. 66-67 • Eichberger 2002, p. 201-202, 391 • Pearson 2005, p. 183-185, 201 • Belkin 2010, t. 1, p. 238-239 • Galand 2013, p. 64 • Campbell 2014, p. 606 • Schawe 2014, p. 340 • Girault 2017, p. 40 • Bruxelles 2019, cat. n° 75-76, p. 258-259 • Bücken 2019b, p. 222 • Scailliérez 2019, p. 60

Cat. n° 26/1, volet de gauche  
(© The national Trust)



Cat. n° 26/2, volet de droite  
(cliché creative common)



Cat. n° 26/3, arrière du volet de droite  
(© Alte Pinakothek, Munich)

CAT. N° 27

**Jan Cornelisz VERMEYEN**

*Portrait de Jean Carondelet*

Vers 1531-1533 [?]

Huile sur bois

78,1 x 62,2 cm

New York, Brooklyn Museum, Gift of Horace O. Havemeyer, inv. 47-76

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 6)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • coll. Charles-Marie Tanneguy Duchâtel, Paris (depuis 1836 ?) • coll. La Trémoille-Duchâtel, Paris (jusqu'en 1896) • coll. Horace O. Havemeyer et héritiers (1896-1947) • Brooklyn Museum (depuis 1947)

SOURCES • /

BIBLIOGRAPHIE • Gauthier 1897b, p. 507-508 • Wauters 1898, p. 223-226 • Roberts 1907, p. 180 • Conway 1921, p. 328-329 • Benesch 1929, p. 207 • Friedländer 1942, p. 15-16 • Sewter 1948, p. 214 • Michel 1953, p. 130 • Puyvelde 1962, p. 292 • Friedländer 1975, p. 86-87, n° 389, p. 129 • Bietenholz et Deutscher 1985, t. 1, p. 273 • Horn 1989, t. 1, p. 8, p. 64-65, note 61 • Cooney Frelinghuysen *et alii* 1993, n° 502, p. 219, 381 • Gand 1999, cat. n° 47, p. 198-199 • Mensger 2006, p. 220-221 • Bagley-Young 2008, p. 80, note 23 • Ainsworth 2010b, p. 85-86 • Ainsworth et Vandivere 2014, p. 9 • Bruxelles 2015, dans le cat. n° 20, p. 128 • Faries et Ubl 2017, p. 369, note 20 • Girault 2017, p. 41 • Mansfield 2017, p. 195



Cat. n° 27  
(© The Brooklyn Museum of Art)

**CAT. N° 28**

**Jean SECOND**

*Médaille de Jean Carondelet* [disparue]

1533

Bronze

[Dimensions inconnues]

INSCRIPTIONS • [non connue]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet [?] (chapitre 6)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Famille Carondelet (au moins jusqu'à la Révolution)

SOURCES • ADN, E 61 • Second 2000\*, vol. 1, p. 152-153 et vol. 2, p. 543-544, 760-761 • Second 2007\*, p. 326-329

BIBLIOGRAPHIE • Simonis 1900, p. 45 • Roersch 1924, p. 285 • Goossens 1970, p. 64-67 • Amsterdam 1986, dans le cat. n° 84, p. 208 • Dekker 1986, p. 251-252 • Sénéchal 1993, p. 77, note 15 • Bass 2016, p. 104 • Girault 2017, p. 39





**CAT. N° 29**

**Jan VAN SCOREL**

*Portrait de Jean Carondelet*

Vers 1534-1540

Huile sur bois

57,3 x 81 cm

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 6518

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet ou Georges d’Egmont (chapitre 6)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Marché de l’art à La Haye (1939) • J. J. van der Veken (Bruxelles) • acheté par le Musée à M. Albert Philippot en 1949

SOURCES • /

BIBLIOGRAPHIE • Godenne et Maes 1951, p. 3 • Gand 1955, cat. n° 124, p. 7 • Utrecht 1955, cat. n° 36, p. 50-51 • Bruyn 1955, p. 198-200 • Tolède 1958, cat. n° 138, p. 114 • Friedländer 1975, n° 352, p. 126 • Snoep 1977, p. 41 • Pauwels 1984, p. 313 • Amsterdam 1986, dans le cat. n° 66, p. 187 • Horn 1989, t. 1, p. 8, 64-65 • Stighelen 1992, p. 171-172 • Gand 1999, cat. n° 47, p. 198-199 • Mensger 2006, p. 219-220 • Helmus et Faries 2011, p. 236 • Faries et Ubl 2017, p. 363-366 • Girault 2017, p. 41 • Mansfield 2017, p. 194-198



Cat. n° 29 (cliché de  
Nicolas Boffy)

**CAT. N° 30**

**Simon BENING [notre attribution]**

*Portrait de Jean Carondelet* [disparu]

| Vers 1536-1537

| Bruges, Saint-Donatien, à proximité du tombeau de Jean Carondelet

INSCRIPTIONS • MATURA D. O. M. JOANNES CARONDELETUS DEI ET APOSTOLICÆ SEDIS GRATIA ARCHIEPISCOPUS PANORMITANUS ETIAM SECRETI CONSILII SUÆ CAESARICÆ ET CATHOLICÆ MAJESTATIS IN GERMANIA INFERIORI PRIMUS PRAESES UT CUM GRATA SUI MEMORIA DIUTIUS VERSARETUR OB SUORUM MENTES ET OCULOS SE EISDEM QUO AD POTUIT PRÆSENTEM ATQUE ETIAM POST MORTEM SUPERSTITEM EXHIBENDUM CURAVIT ANNO ETATIS SUÆ LXVIII (« Jean Carondelet, archevêque de Palerme par la grâce de Dieu et du Siège apostolique, et aussi premier président du Conseil privé de sa Majesté impériale et catholique, s'est occupé [de faire poser cette image] en son âge de 68 ans, afin qu'avec plaisir sa mémoire se porte plus longtemps à vos yeux et à vos pensées, comme s'il pouvait se rendre présent et, encore après la mort, se survivre à soi-même ») [inscription placée sous le portrait, leçon extraite de SBB, ms. 449, fol. 10v]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 6)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • prévôté de Saint-Donatien (jusqu'en 1544) • un peintre nommé Simon (à partir de juin 1544)

SOURCES • BAB : A 60 ; hs. 17 • KBR, fonds Goethals : ms. 1525 ; 1639 ; 1654 • SBB : ms. 449 ; 458 ; 459

BIBLIOGRAPHIE • /



**CAT. N° 31**

**Artiste inconnu**

*Orfrois (« ornement Carondelet »)*

Vers 1538

Deux orfrois d'une chasuble et huit de deux dalmatiques ; tissus (coton) et fils métalliques (or et argent entre autres)

98 x 19,5 x 0,5 cm (bandes des dalmatiques) • 113,5 x 11,8 x 0,5 cm (bande de la chasuble) • 129,5 x 61,5 x 0,5 cm (croix de la chasuble)

Besançon, cathédrale Saint-Jean, sacristie et trésor

INSCRIPTIONS • IC // MATURA // 1530-1870 [orfroi de la croix de la chasuble]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 7)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • Chapitre cathédral de Besançon (1538-1789?) • paroisse de Montdoré (1789?-1869) • diocèse de Besançon (1869-1905) • État français (depuis 1905)

SOURCES • ADN : B 1545 ; E 62 • ADD, série G : 193 ; 220 • BMB, ms. 112 • MAP, 0080/007/0003 • Dunod de Charnage 1750\*, p. 286

BIBLIOGRAPHIE • Clerc 1868, p. 38 • Gauthier 1897b, p. 511-512 • Suchet 1902, p. 157-158 • Clère 1921 • Dutocq 1997, t. 1, p. 64-83, t. 3, p. 289-313 • Monnier *et alii* 2014, p. 45



Cat. n° 31/1 - croix de la chasuble : légende de l'invention du corps de saint Etienne, détail (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 31/2 - croix de la chasuble : légende de l'invention du corps de saint Etienne, détail (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 31/3 - croix de la chasuble : légende de l'invention du corps de saint Etienne, détail (cliché de Nicolas Boffy)

Cat. n° 31/4 - croix de la chasuble : légende de l'invention du corps de saint Etienne, détail (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 31/5 - croix de la chasuble : légende de l'invention du corps de saint Etienne, détail (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 31/6 - croix de la chasuble : légende de l'invention du corps de saint Etienne, détail (cliché de Nicolas Boffy)





Cat. n° 31/7 - croix de la chasuble : légende de l'invention du corps de saint Etienne, détail (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 31/8 - croix de la chasuble : légende de l'invention du corps de saint Etienne, détail (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 31/9 - deux bandes de dalmatique, détail : Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste à gauche ; Vierge à l'Enfant et saint Etienne à droite (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 31/10 - deux  
bandes de dalmatique,  
détail : saint Jean-  
Baptiste et saint Jean à  
gauche ; saint Etienne  
et saint Piat à droite  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Cat. n° 31/11 - deux  
bandes de dalmatique,  
détail : saint Jean  
et saint Donatien à  
gauche ; saint Piat  
et saint Walburge  
à droite (cliché de  
Nicolas Boffy)





CAT. N° 32

**Pieter BUYENS**

*Tombeau de Jean Carondelet († 1502) et de Marguerite de Chassey*

Entre 1540 et 1542

Marbre, albâtre et pierre marbrière

473 cm (hauteur totale), 307 cm (largeur extérieure), 207 cm (largeur intérieure), 86 cm (profondeur intérieur) 97 cm (hauteur du socle en marbre rouge)

Dole, collégiale Notre-Dame

INSCRIPTIONS • IOANNI CARONDELETO D[OMI]NO DE CHAMPVANS, DE SORE POTTELLES ETC MAXIMILIANI CAESARIS, AC PHILIPPI EIUS FILII HISPAN[UM] REGIS ARCHIDUCIS AUSTRIAE DUCIS BURGUNDIAE ETC CANCELLARIO MAGNO AC D[OMI]NAE MARGARETAE DE CHASSEY, PATRI ET MATRI OPT[IMIS] BENEQ[UE] MERITIS, DOMINUS IOAN[N]ES CARO[N]DELETUS ARCHIEP[ISCOPU]S PANHORMITANUS P[RE]POSITUS S[ANCTI] DONATIANI BRUGENSIS PERPETUUS CA[N]CELLARIUS FLANDRIAE ET CAROLI.V. IMP[ERATORIS] P[II] F[ELICIS] AUG[USTI] CONSILIORUM IN BELGICA PRIMARIUS PRAESES ETC IMPENSA SUA EX S[ANCTI] PETRI AEDE HUC TRANSLATIS PIISQ[UE] PRECIBUS AC SACRIS QUOTIDIANIS, QUAE AB ILLIS INSTITUTA FUERANT AERE SUO AMPLITER ADAUCTIS MONUMENTUM HOC PIETATIS ERGO POSUIT, AC DECORAVIT VIXIT ILLE ANNOS LXXIII OBIIT ANNO M. D. I. DIE XXI FEBRUARII ILLA ANNOS LXX, OBIIT ANNO M. D. XI., XXV MAII (« Jean Carondelet, seigneur de Champvans, de Solre, de Potelle, etc., grand chancelier de l'empereur Maximilien et de son fils Philippe, roi des Espagnes, archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne, etc. et ma dame Marguerite de Chassey, ses parents affectionnés, messire Jean Carondelet, archevêque de Palerme, prévôt de Saint-Donatien de Bruges, chancelier perpétuel de Flandre, premier président des conseils belges de l'auguste empereur Charles Quint, etc. les a transférés ici à ses frais de l'ancienne église Saint-Pierre avec la messe quotidienne qu'ils ont instituée et qu'il a augmentée et a élevé et orné ce monument par piété pour eux. Il a vécu 73 ans et mourut le 21 février de l'an 1501, elle vécut 70 ans et mourut le 25 mai de l'an 1511 ») [épitaphe]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 9)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • ville de Dole (depuis 1542)

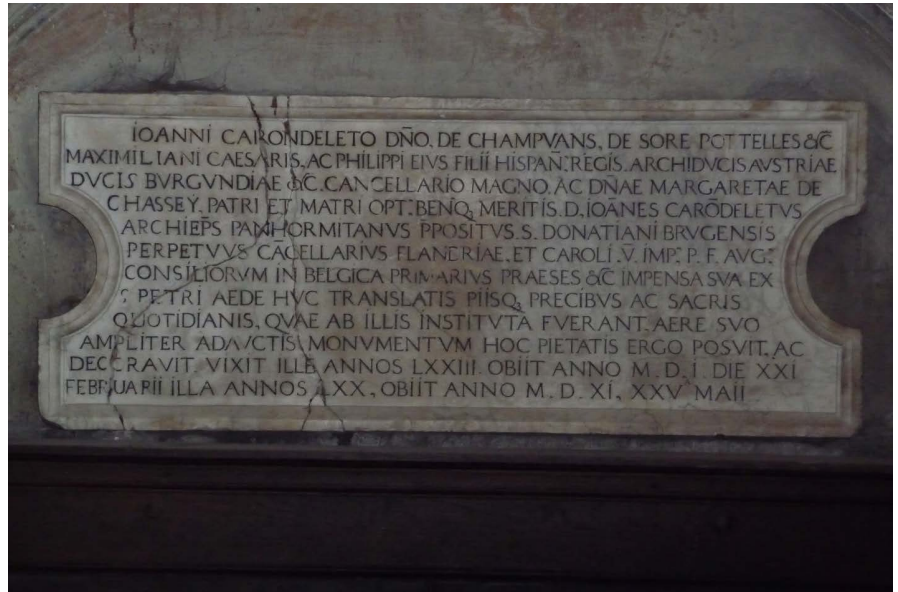
SOURCES • ADN, E 62 • AMD, série BB : 7 et 8 ; FA 1355 • BMB, Yc.Jura.Dole.8d • BMD : 18-MS-M-42 ; 19-MS-G-35 • MAP, 0082/039/2002 • Cousin 1562\*, p. 136-141 • Dunod de Charnage 1740\*, p. 160-161 • Saint-Genois de Grand-Breucq 1780\*, t. 1, p. 231

BIBLIOGRAPHIE • Pallu 1838, p. 457-460 • Clerc 1868, p. 36-41 • Gauthier 1893, p. 614-615 • Gauthier 1897b, p. 511-515 • Roggen 1931, p. 416-418 • Siblot 1951, p. 16-18 • Duverger 1953, p. 41 • Siblot 1954 • Tournier 1964, p. 20-21 • Theurot 1981, p. 18 • Theurot 2001, p. 79 • Roulière-Lambert 2002, p. 25-26 • Gaulard 2003, p. 427 • Poupard et Rosenthal 2003, p. 161 • Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 90-91, 98 • Grandjean 2015, p. 637 • Girault 2017, p. 41-42



Cat. n° 32/1 - vue  
d'ensemble (cliché de  
Romain Courrier)

Cat. n° 32/2 - épitaphe  
(cliché de Matthieu  
Le Brech)



Cat. n° 32/3 -  
écoinçon de gauche  
(cliché de Romain  
Courier)



Cat. n° 32/4 -  
écoinçon de droite  
(cliché de Romain  
Courier)





Cat. n° 32/5 -  
écoinçon de droite,  
détail de l'ange  
(cliché de Matthieu  
Le Brech)



Cat. n° 32/6 -  
écoinçon de droite,  
détail de l'ange  
(cliché de Matthieu  
Le Brech)



Cat. n° 32/7 -  
chapiteau de gauche  
(cliché de Romain  
Courier)

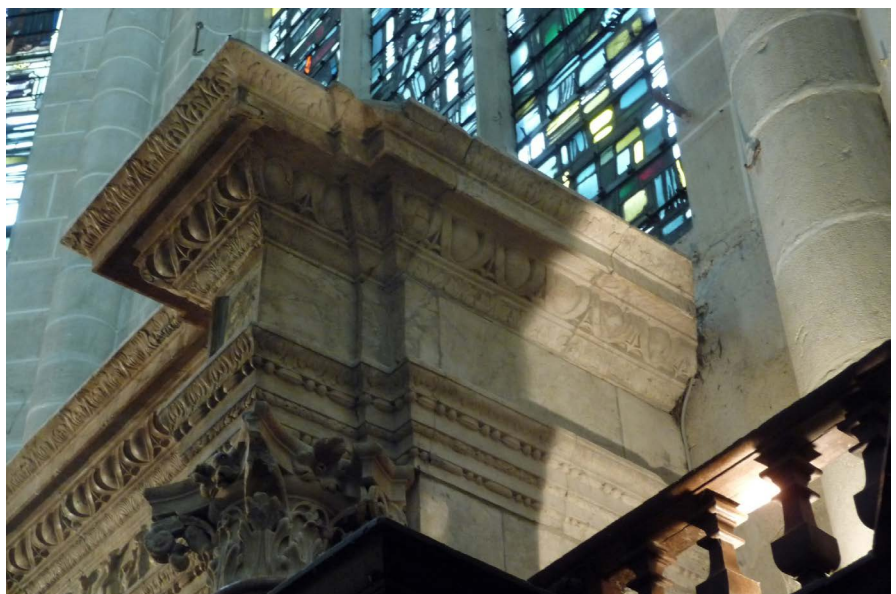
Cat. n° 32/8 - détail  
de l'ordre, à gauche  
(cliché de Matthieu  
Le Brech)



Cat. n° 32/9 - détail  
de l'ordre, à gauche  
(cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 32/10 - détail  
de l'ordre, à droite  
(cliché de  
Nicolas Boffy)





Cat. n° 32/11 - détail  
du pilastre de gauche  
(cliché de Romain  
Courrier)



Cat. n° 32/12 - détail  
du pilastre de gauche  
(cliché de Romain  
Courrier)



Cat. n° 32/13 - détail  
du pilastre de gauche  
(cliché de Romain  
Courrier)



Cat. n° 32/14 - détail  
du pilastre de droite  
(cliché de Romain  
Courrier)



Cat. n° 32/15 - détail  
du pilastre de droite  
(cliché de Romain  
Courrier)



Cat. n° 32/16 - détail  
du pilastre de droite  
(cliché de Romain  
Courrier)





Cat. n° 32/17 - détail  
de la frise (cliché de  
Romain Courrier)



Cat. n° 32/18 - détail  
de la frise (cliché de  
Romain Courrier)



Cat. n° 32/19 - détail  
de la frise (cliché de  
Romain Courrier)

Cat. n° 32/20 - détail  
de la frise (cliché de  
Romain Courrier)



Cat. n° 32/21 - détail  
de la frise (cliché de  
Romain Courrier)

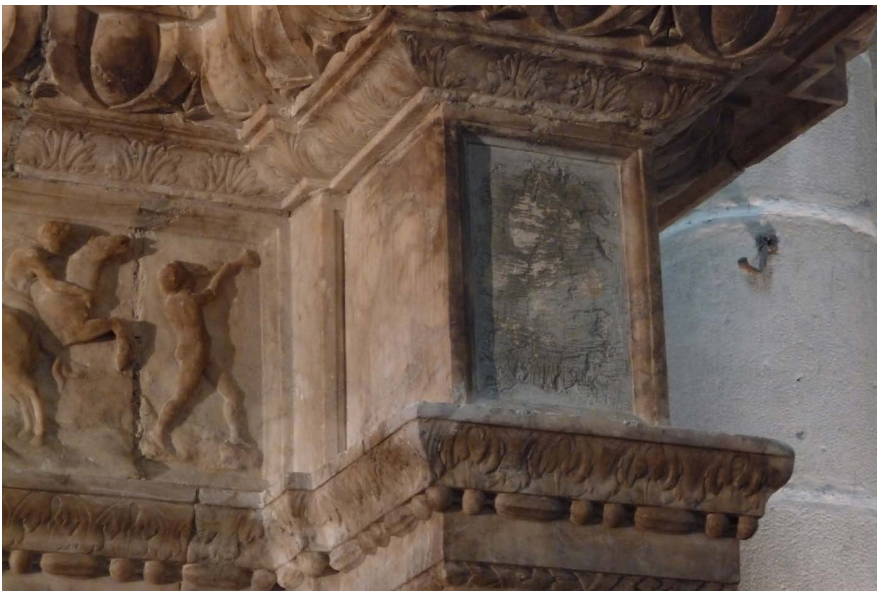


Cat. n° 32/22 - détail  
de la frise (cliché de  
Romain Courrier)





Cat. n° 32/23 -  
extrémité gauche de  
l'entablement (cliché  
de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/24 -  
extrémité droite de  
l'entablement (cliché  
de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/25 -  
intrados de l'arc, à  
gauche (cliché de  
Matthieu Le Brech)

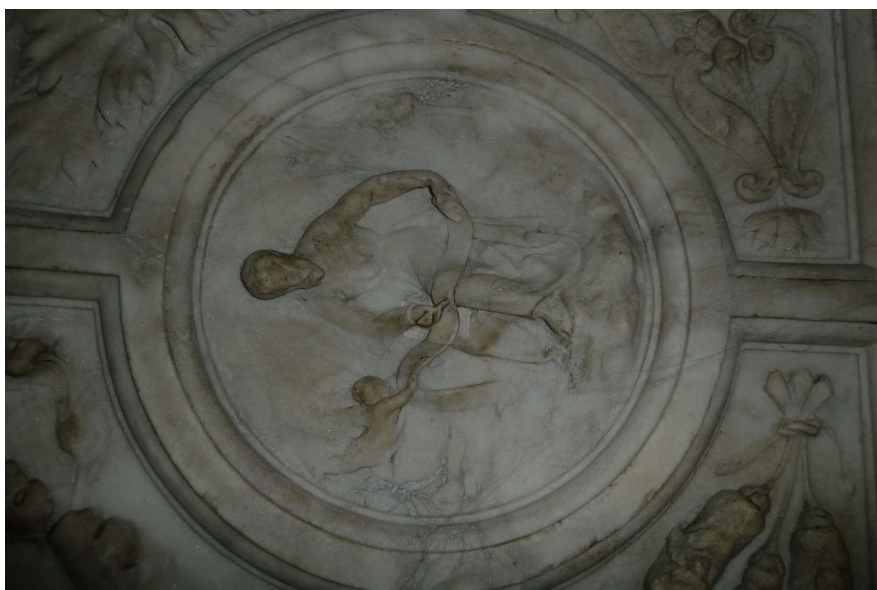
Cat. n° 32/26 -  
intrados de l'arc,  
à droite (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/27 -  
intrados de l'arc,  
saint Jean (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/28 -  
intrados de l'arc, saint  
Matthieu (cliché de  
Matthieu Le Brech)





Cat. n° 32/29 -  
intrados de l'arc,  
meutre d'Abel (cliché  
de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/30 -  
intrados de l'arc,  
Moïse recevant les  
Tables de la Loi  
(cliché de Matthieu  
Le Brech)

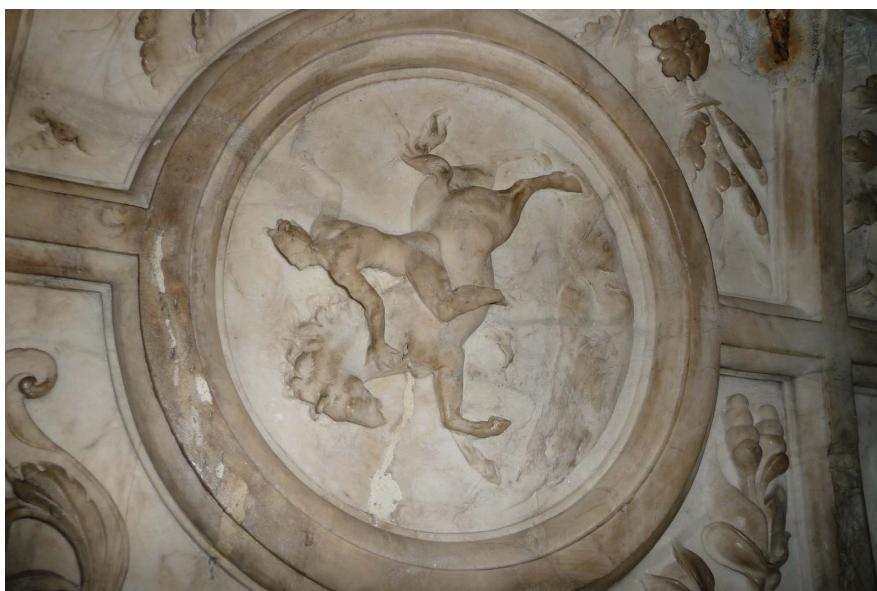


Cat. n° 32/31 -  
intrados de l'arc,  
l'ânesse de Balaam  
(cliché de Matthieu  
Le Brech)

Cat. n° 32/32 -  
intrados de l'arc,  
Moïse et le Serpent  
d'Airain (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/33 -  
intrados de l'arc,  
Marcus Curtius ?  
(cliché de Matthieu  
Le Brech)



Cat. n° 32/34 -  
intrados de l'arc, la  
Charité ? (cliché de  
Matthieu Le Brech)





Cat. n° 32/35 -  
intrados de l'arc,  
le sacrifice d'Isaac  
(cliché de Matthieu Le  
Brech)



Cat. n° 32/36 -  
intrados de l'arc, Isaac  
préparant son sacrifice  
(cliché de Matthieu  
Le Brech)



Cat. n° 32/37 -  
intrados de l'arc, la  
grappe d'Escol  
(cliché de Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/38 -  
intrados de l'arc,  
Samson et les portes  
de Gaza (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/39 -  
intrados de l'arc,  
saint Marc (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/40 -  
intrados de l'arc,  
saint Luc (cliché de  
Matthieu Le Brech)





Cat. n° 32/41 -  
intrados de l'arc,  
bord inférieur gauche  
(cliché de Matthieu  
Le Brech)



Cat. n° 32/42 - base  
et socle de la colonne  
gauche (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/43 -  
imposte de gauche  
(cliché de  
Nicolas Boffy)

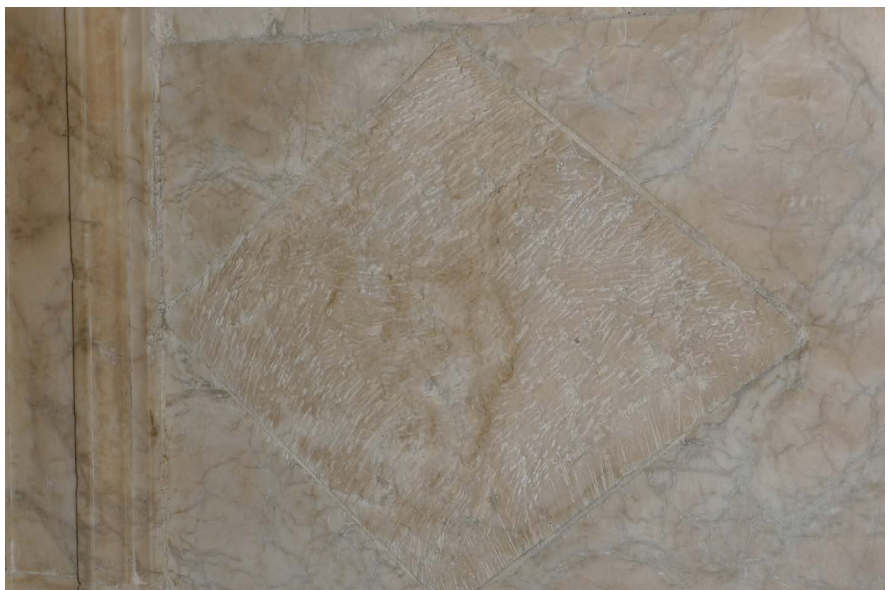
Cat. n° 32/44 -  
imposte de droite  
(cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 32/45 -  
piédroit gauche de  
l'arc, blason masculin  
bûché (cliché de  
Matthieu Le Brech)



Cat. n° 32/46 -  
piédroit droit de l'arc,  
blason féminin bûché  
(cliché de Matthieu  
Le Brech)





**CAT. N° 33**

**Pieter BUYENS, Antoine BIGEOT et Jacques PRÉVOST**

*Autel, lavabo et retable des choriaux [détruit]*

Vers 1540-1542

Marbre et pierres marbrières, peinture sur panneau

Dole, collégiale Notre-Dame

INSCRIPTIONS • /



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 9)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • ville de Dole (jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle)

SOURCES • ADN, E 62 • AMD, FA 1355 • BMD : 18-MS-M-42 ; 19-MS-G-35 • Dunod de Charnage 1740\*, p. 160-161 • Précis généalogique 1784\*, p. 27

BIBLIOGRAPHIE • Gaulard, Jacquemart et Theurot 2009, p. 90-91



CAT. N° 34

**Pieter BUYENS**

*Tombeau de Ferry Carondelet, abbé de Montbenoît*

Entre 1540 et 1542

Marbre et albâtre (cuve et gisant) et calcaire (transi)

35 x 185 x 65 cm (sarcophage) • 69 x 185 x 58 cm (gisant) • 34 x 156 x 36 cm (transi)

Besançon, cathédrale Saint-Jean

INSCRIPTIONS • D[OMINO] FERRICO CARONDELETO ARCHIDIAC[ONO] MAIORI ECCLESIAE ARCHIEP[ISCO]PALIS BISUNTIN[AE], ABBATI COMMENDATARIO BEATAE MARIAE MONTISBENEDICTI IN COMITATU BURGUNDIAE, PRAEPOSITO FURNEN[ISIS], APUD FLA[N]DROS CAROLI.V. IMP[ERATORIS] P[II] F[ELICIS] AUG[USTI] CONSILIARIO, ET SVAE MA[RI]ESTATIS OR[AT]ORI ET COM[MI]SSA[RIO] IN CURIA ROMANA. D[OMINUS] IOANNES CARONDELETUS ARCHIEPISCOPUS PANHORMITAN[US], CANCELLARIUS PERPETUUS FLA[N]DRIAE, EIUDEMQUE IMP[ERATORI] CONSILIORU[M] BELGICORUM PRAESES PRIMARIUS, SUA IMPENSA TRANSLATIS OSSIBUS IN HOC SACELLUM AB IPSO FERRICO PRIUS CONSTRUCTUM, HOC MONUMENTUM FRATRI BENEMERITO CUI IN DICTA ABBATIA SUCCESSIT POSUIT AC DEDICAVIT OBIIT ANNO M. D. XXVIII DIE XXVII IVNII AETATIS SVAE ANNO LV (« À messire Ferry Carondelet, archidiacre de l'église archiépiscopale de Besançon, abbé commendataire de Sainte-Marie de Montbenoît au comté de Bourgogne, prévôt de Furnes en Flandre, conseiller de Charles Quint empereur et auguste, et orateur et envoyé de sa majesté à la curie romaine, messire Jean Carondelet, archevêque de Palerme, chancelier perpétuel de Flandre, et premier président des conseils belges dudit empereur, a transféré à ses frais les ossements de son frère bien aimé à qui il a succédé à ladite abbaye, dans ce sanctuaire que ledit Ferry avait d'abord construit et il lui établit et dédia ce monument. Il mourut le 27 juin de l'an 1528 en son âge de 55 ans. ») [épitaphe] • 1541 [sur la cuve]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 9)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • chapitre cathédral de Besançon (1543-1789) • cathédrale de Besançon (1789-1905) • État français (depuis 1905)

SOURCES • ADB, fonds du chanoine Clère : 103-1 et 104 bis ; fonds du cardinal Mathieu, 237 ; L, 9 • ADD, série G : 194 ; 208 • ADN, E 63 • AMD, FA 1355 • BMB, coll. Baverel : ms. 15 ; 30 ; 100 • MAP : 0080/007/0003 ; 1997/039/0181 ; 2003/018/0021 • Dunod de Charnage 1735\*, p. 165 • Dunod de Charnage 1740\*, p. 161

BIBLIOGRAPHIE • Barthelet 1853, p. 83-84 • Clerc 1868, p. 36-41 • Guibard 1868, p. 4-5 • Gauthier 1880, p. 350-351 • Gauthier 1893, p. 612-613 • La Brière 1894, p. 16 • Gauthier 1897b, p. 511-513 • Gauthier 1900, p. 459 • Suchet 1902, p. 148-151 • Gauthier 1903, p. 551 • Roggen 1931, p. 415-416 • Duverger

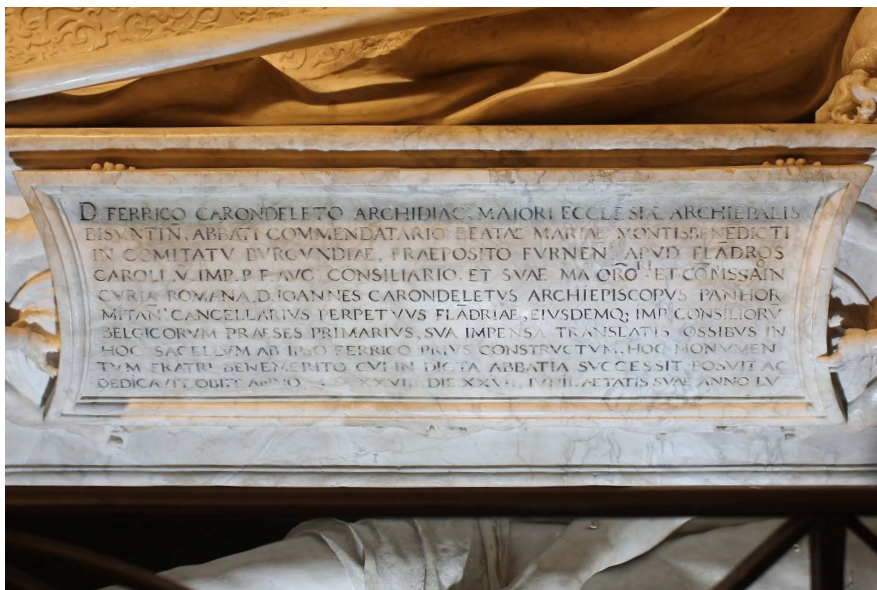
*et alii* 1953, p. 41 • Cohen 1973, p. 190 • Desmat *et alii* 1992, p. 69 • Bartalini 1993 • Gavignet 2001, p. 58 • Roulière-Lambert 2002, p. 25-26 • Mensger 2006, p. 211 • Vregille 2006a, p. 49 • Legendre 2011, vol. 1, p. 112 • Girault 2017, p. 42 • Jugie 2018, p. 175 et 178



Cat. n° 34/1 - vue  
d'ensemble (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/2 - épitaphe  
(cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/3 - gisant  
(cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/4 - détail du  
gisant (cliché de  
Nicolas Boffy)





Cat. n° 34/5 - détail du gisant (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/6 - détail de l'avant gauche du sarcophage (cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/7 - détail de l'avant droit du sarcophage (cliché de Nicolas Boffy)

Cat. n° 34/8 - détail  
du cartouche dans la  
chute d'ornements à  
droite du sarcophage,  
« 1541 » (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/9 - détail de  
l'ange de gauche du  
sarcophage (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/10 - détail  
de l'ange de droite du  
sarcophage (cliché de  
Nicolas Boffy)





Cat. n° 34/11 - côté gauche du sarcophage  
(cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/12 - côté droit du sarcophage  
(cliché de Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/13 - détail de l'arrière gauche du sarcophage  
(cliché de Nicolas Boffy)

Cat. n° 34/14 -  
sphinge arrière droit  
(cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/15 - visage  
feuillu sous l'épithaphe  
(cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/16 - détail  
de la console de  
gauche (cliché de  
Nicolas Boffy)





Cat. n° 34/17 - détail  
du transi (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/18 - détail  
du transi (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 34/19 - détail  
du transi (cliché de  
Nicolas Boffy)

CAT. N° 35

**Michel SCHERRIER et autres artistes**

*Tombeau de Jean Carondelet, archevêque de Palerme [partiellement conservé] ;  
sièges des célébrants [disparus]*

1546-1549/1550

Marbre, albâtre et pierre noire

89x190 cm (sarcophage) • 59x170 cm (gisant)

Bruges, cathédrale du Saint-Sauveur, n° KIK 89819

INSCRIPTIONS • REVERENDISS[IMUS] DOM[INUS] D[OMINUS] JOANNES CARONDELET  
ARCHIEPISCOPUS PANORMITANUS PRIMAS SICILIÆ PRÆPOSITUS S[ANCTI] DONATIANI  
BRUGEN[IS] PERPETUUS FLANDRIÆ CANCELLARIUS DECANUS METROPOLITANÆ  
BISUNTINÆ ABBAS COMMENDATARIUS B[EATÆ] MARIE MONTIS BENEDICTI[S]  
PRÆPOSITUS S[ANCTÆ] WALBURGIS FURNEN[IS] AC S[ANCTI] PIATI SICLINIENSIS CAROLI  
QUINTI ROM[ANORUM] IMP[ERATORIS] SEMP[ER] AUG[USTI] SECRETARIUS ALIORUMQUE  
CONCILIORUM IN BELGICA PRÆSES PRIMARIUS HUMANÆ FRAGILITATIS MEMOR IPSE SIBI  
POSUIT OBIIT VII FEBRUARII ANNO A CHRISTO NATO MDXLIV ÆTATIS LXXV (« Le  
révérend seigneur messire Jean Carondelet, archevêque de Palerme, primat de Sicile,  
prévôt de Saint-Donatien de Bruges, chancelier perpétuel de Flandre, doyen de la  
métropole de Besançon, abbé commendataire de Sainte-Marie de Montbenoît, prévôt de  
Sainte-Walbourg de Furnes et de Saint-Piat de Seclin, secrétaire de Charles Quint empereur  
des Romains, toujours auguste et chef de ses autres conseils de Belgique, se souvenant de  
la fragilité humaine, s'est élevé ceci, il mourut le 7 février de l'an de l'Incarnation 1544 en  
son âge de 75 ans ») [épitaphe] • MF. ALLAERT F[ECIT] 1774 [sur l'épitaphe]



COMMANDITAIRE • Jean Carondelet (chapitre 9)

PROPRIÉTAIRES CONNUS • chapitre de Saint-Donatien de Bruges (vers 1550-1799) • fabrique du Saint-Sauveur (depuis 1830)

SOURCES • BAB, fonds Saint-Donatien : A 60 et 110 ; hs. 17 • BRB, fonds Goethal : ms. 1525 ; 1639 ; 1641 ; 1660 ; 1661 • SBB : ms. 449 ; 458 ; 459 ; 595 • Parmentier 1948 : doc. 9, 29, 30, 31, 36 (documents extraits des archives municipales de Bruges, non consultés) • Platter 2006\*, p. 326

BIBLIOGRAPHIE • Gaillard 1847, p. 115, 125, 155 • Gaillard 1859, p. 441 • Gaillard 1861, p. 42-43 • Clerc 1868, p. 36-41 • La Brière 1894, p. 3 • Weale 1910 • Montégut 1911, p. 285 • Roggen 1931, p. 413-414 • Parmentier 1948, p. XX-XXIX, 36 • Sewter 1948, p. 214 • Viaene 1948, p. 87-88 • Godenne et Maes 1951, p. 18 • Duverger 1953, p. 39-41 • Duverger et Onghena 1954, p. 372-373 • Vermeersch 1976, vol. 3, p. 603-611 • Heuvel *et alii* 1978, p. 98-99 • Valvekens 1980, p. 164 • Devliegher 1981, p. 122-124 • Heuvel 1994, p. 84-90 • Huysmans *et alii* 1996, p. 98 • Bruges 1998, cat. n° 235, p. 303-304 • Scholten 2003a, p. 184 • Scholten 2003b, p. 201-203 • De Jonge 2005a, p. 137-138 • De Jonge 2007, p. 25 • De Jonge 2008a, p. 269 • Scholten 2010, p. 136 • Skibiński 2013, p. 111, 144 • Lipińska 2015, p. 341, note 74 • Girault 2017, p. 42



Cat. n° 35/1 - vue  
d'ensemble du gisant  
(© Balat Kikirpa)



Cat. n° 35/2 - détail  
du gisant (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 35/3 - détail  
du gisant (cliché de  
Nicolas Boffy)

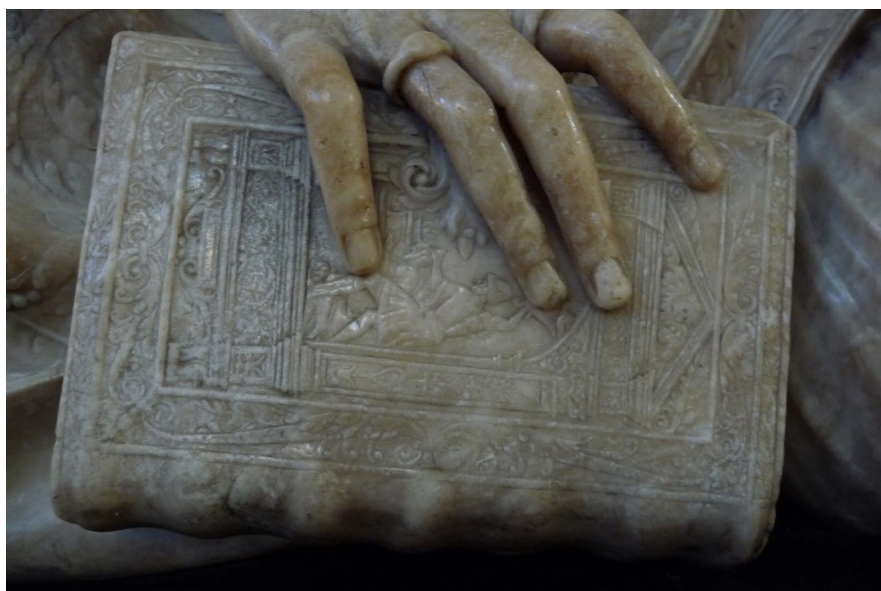


Cat. n° 35/4 - arrière  
du gisant (cliché de  
Nicolas Boffy)





Cat. n° 35/5 - arrière  
du gisant (cliché de  
Nicolas Boffy)



Cat. n° 35/6 - détail  
du livre : scène de  
martyre ? (cliché de  
Nicolas Boffy)

## **ANNEXE 6 – FIGURES**

Nous avons tenté, dans la mesure du possible, d'intégrer toutes les données matérielles relatives aux œuvres (auteur, date, dimensions, lieu de conservation...). Il reste toutefois des lacunes.

Les dimensions sont données en hauteur, largeur (ou longueur) et profondeur.

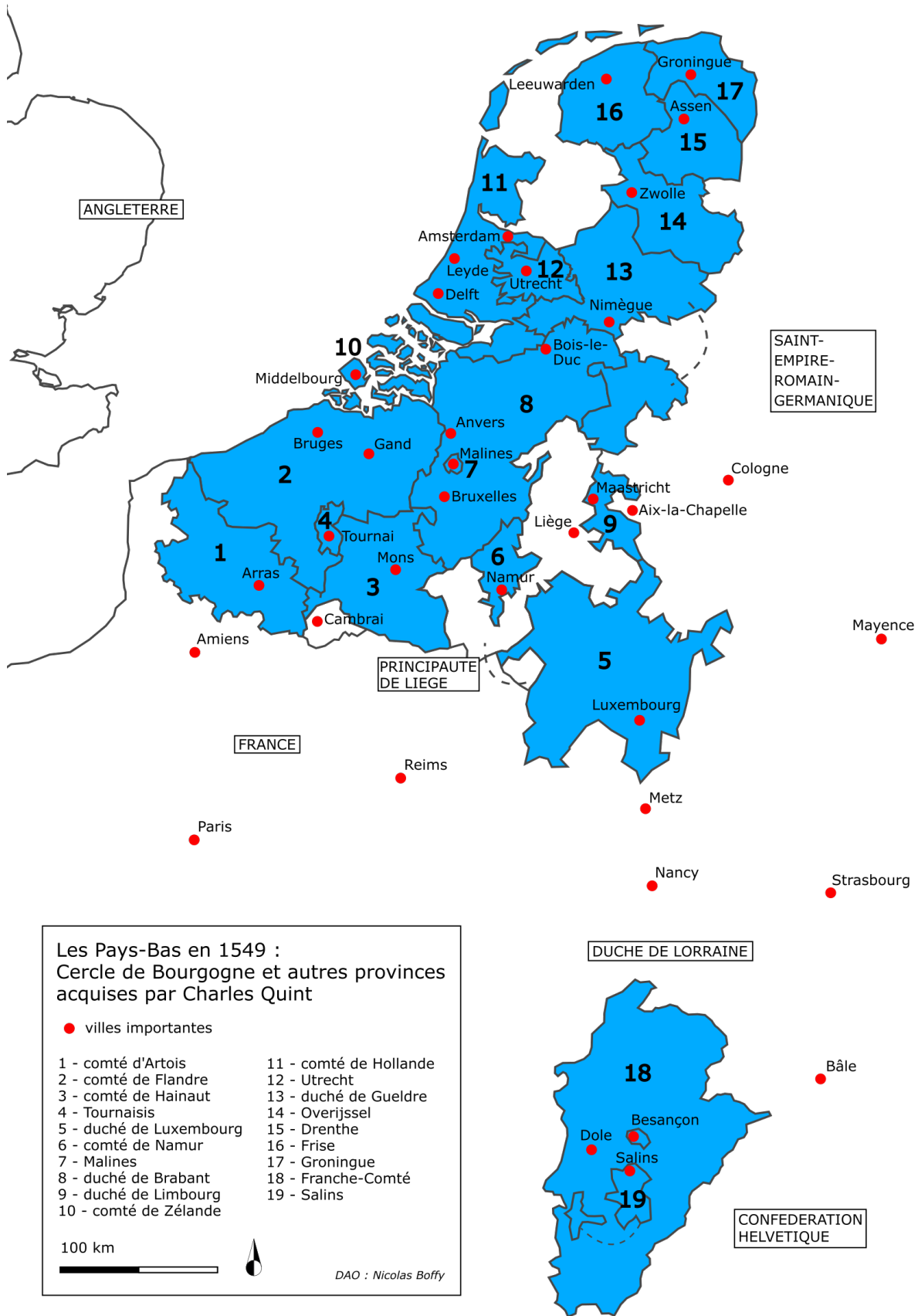


Fig. 1

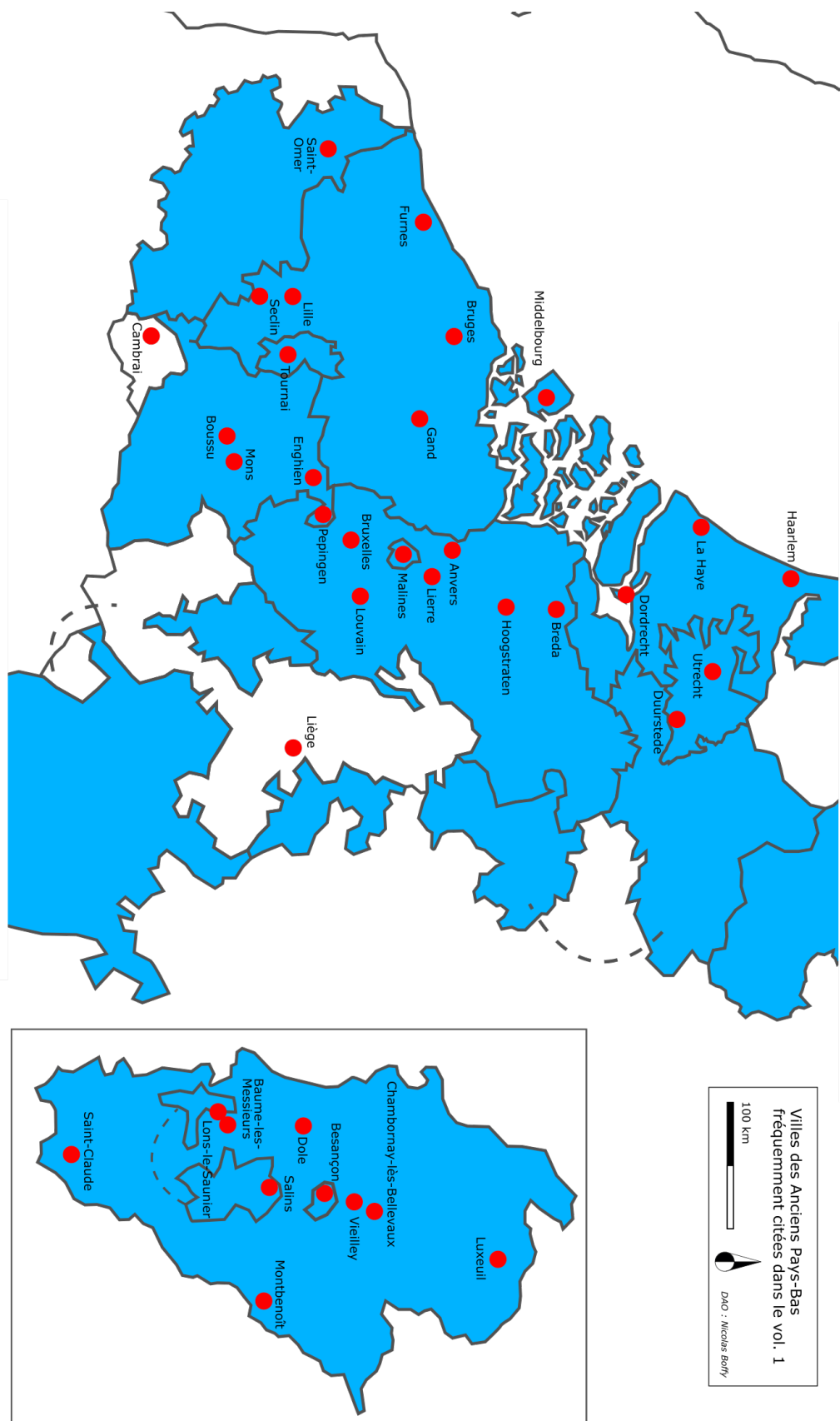


Fig. 2

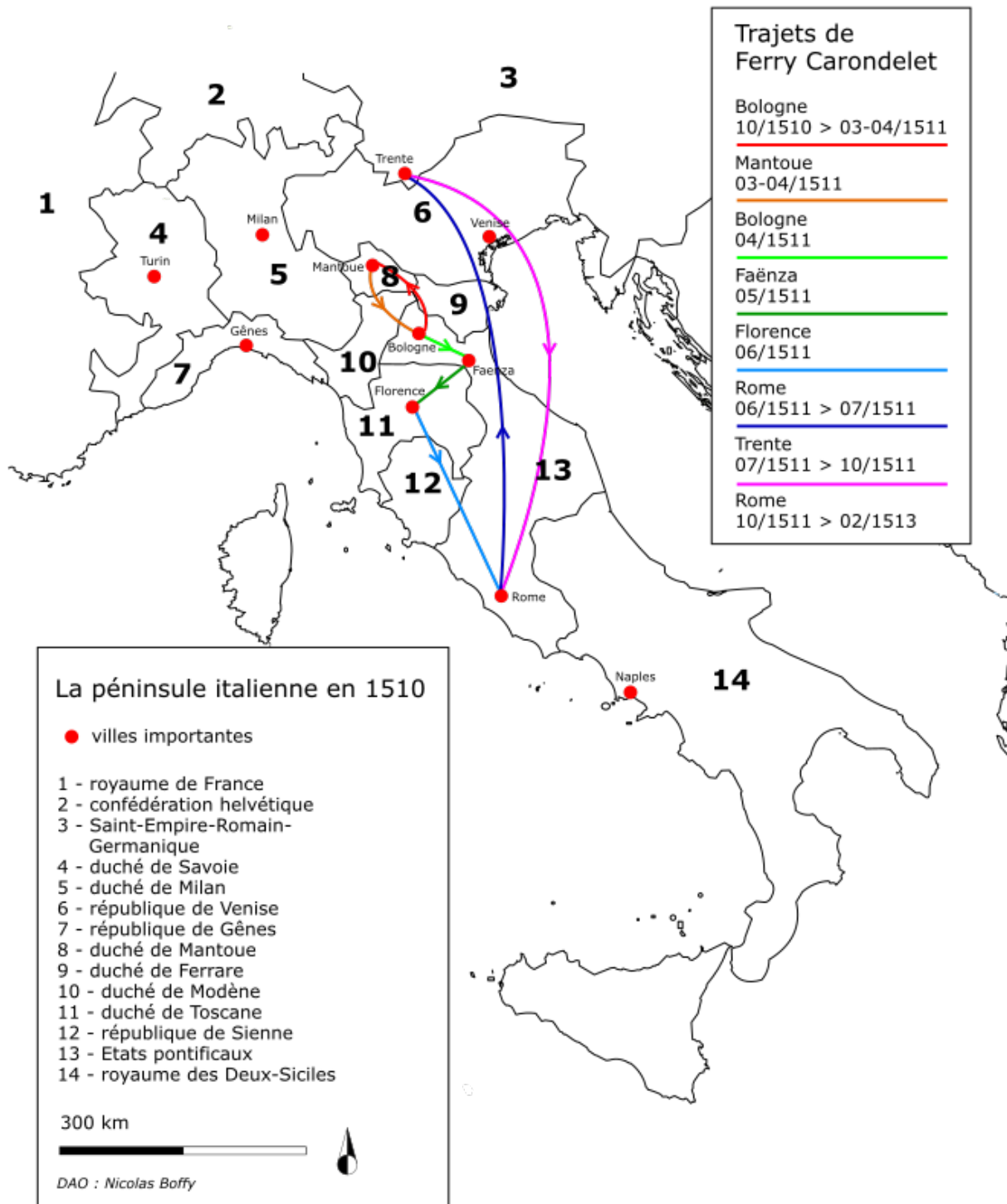


Fig. 3

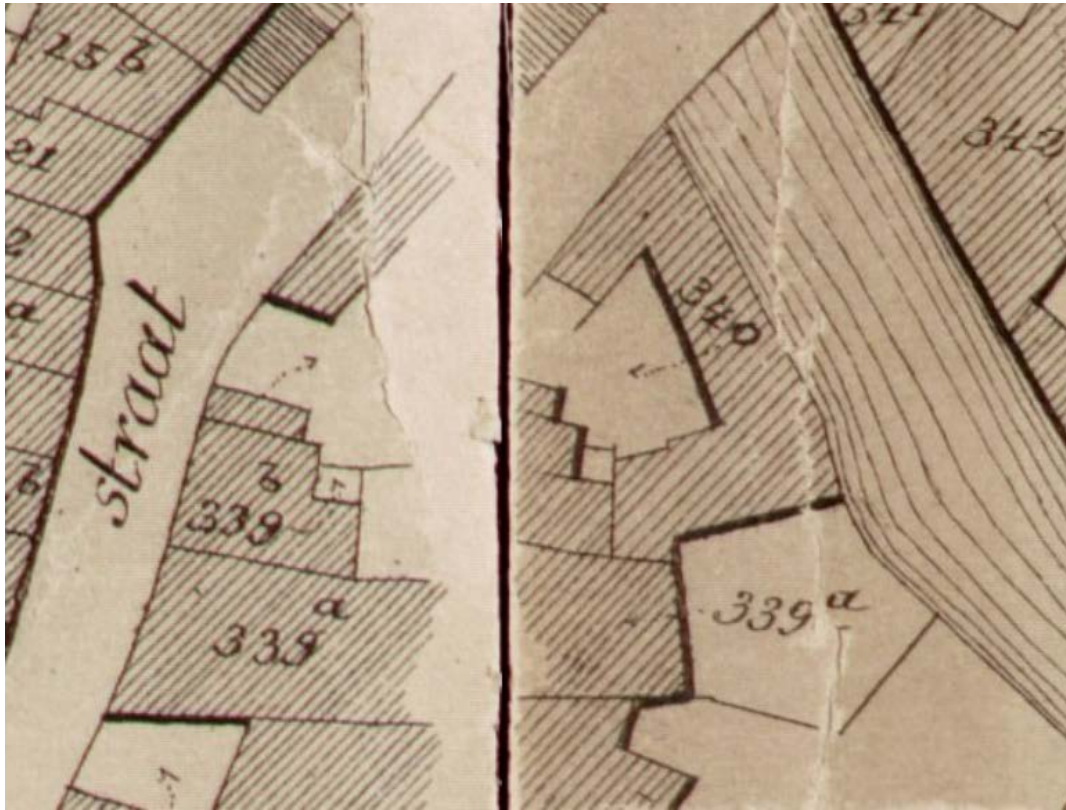


Fig. 4

Philippe-Christian  
Popp, cadastre  
de Malines  
(rapprochement sur  
l'hôtel de Palerme,  
coupé sur deux  
feuilles), Bruges :  
Popp, s. d. [entre  
1840 et 1880] (édition  
consultée : KBR,  
0381)

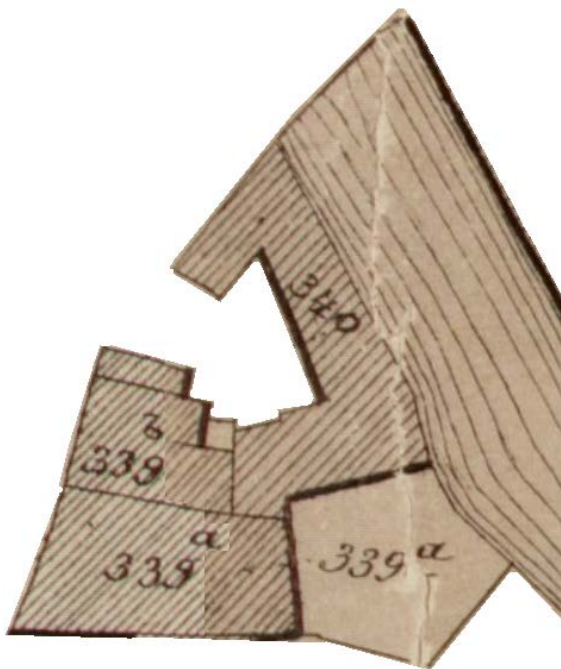


Fig. 5

Notre rapprochement  
des deux parties de  
l'hôtel d'après le  
cadastre de Popp

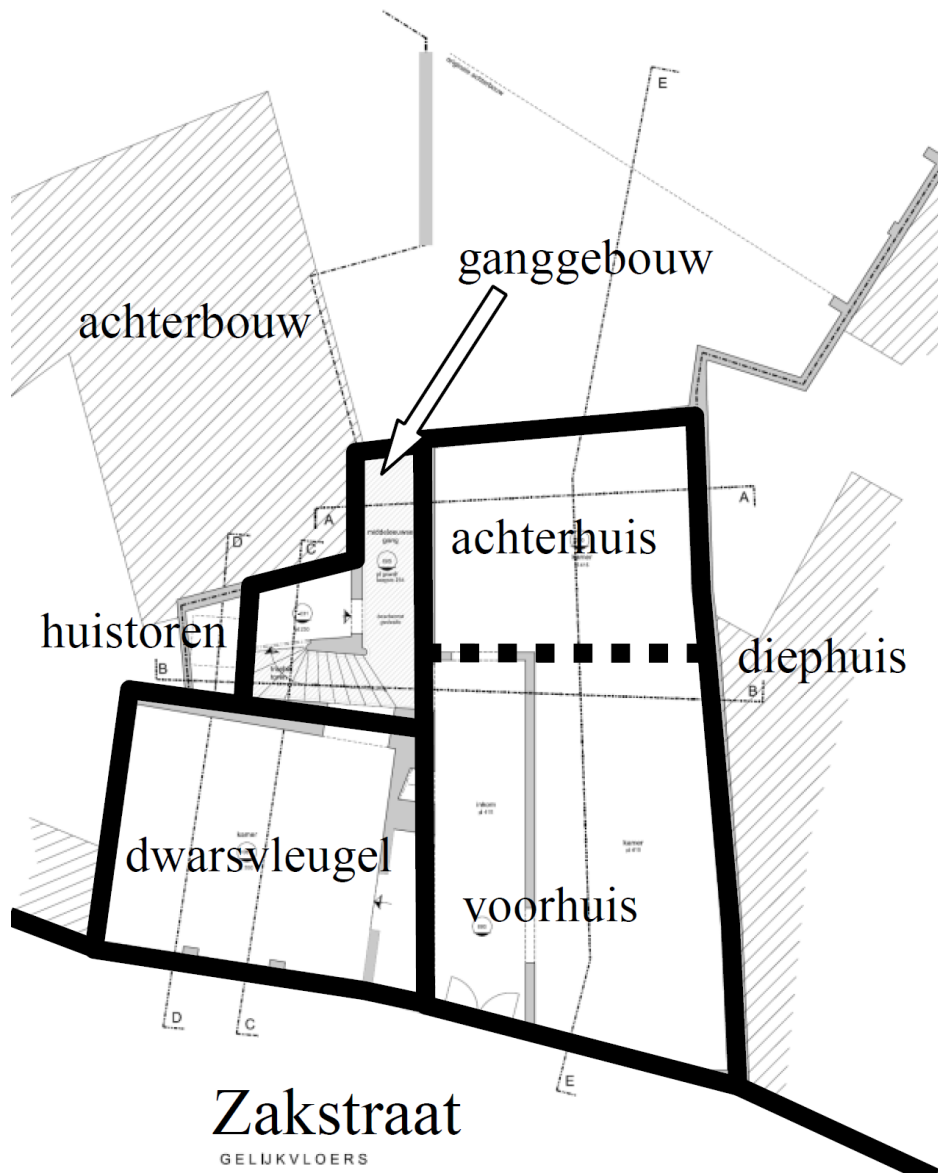


Fig. 6

Plan du rez-de-chaussée de l'hôtel de Palerme en 2006 (par G.R.O.T. architectengenootschap bv., extrait de Hove *et alii* 2016, p. 7). *Achterbouw* : bâtiment arrière ; *achterhuis* : arrière de la maison-bloc ; *diephuis* : maison-bloc ; *dwarsvleugel* : aile transversale (parallèle à la rue) ; *ganggebouw* : couloir (passage voûté) ; *huistoren* : tour ; *voorhuis* : avant de la maison-bloc



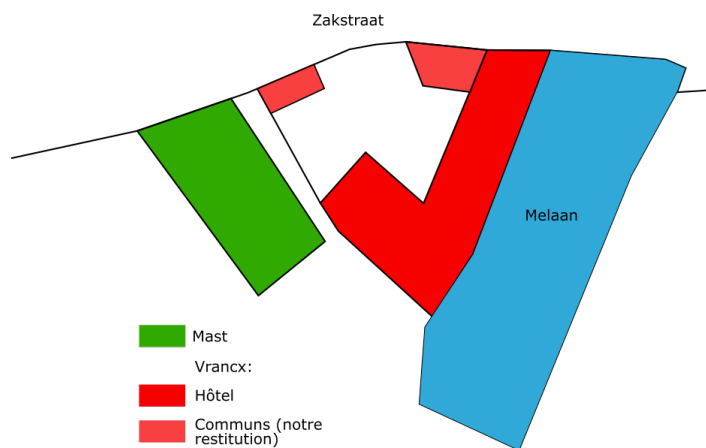


Fig. 7  
Phase n° 1

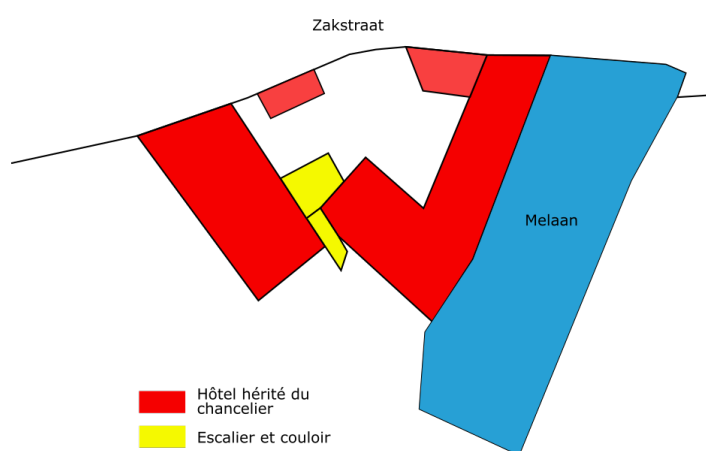


Fig. 8  
Phase n° 3

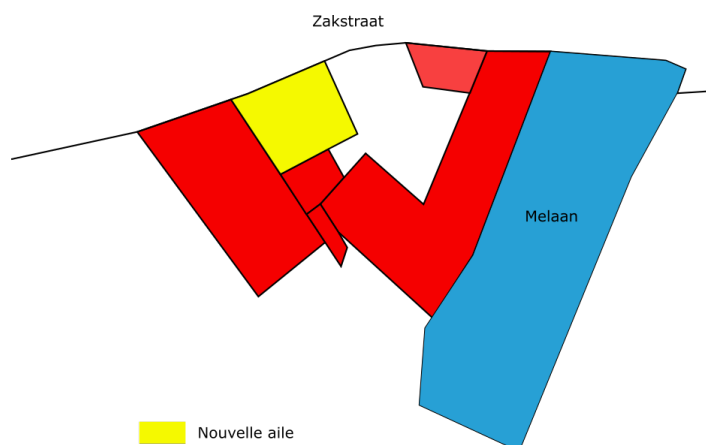


Fig. 9  
Phase n° 4

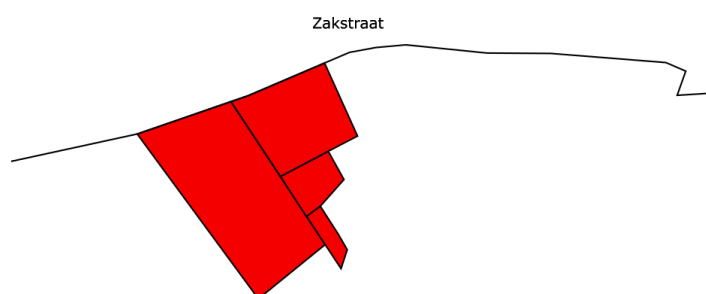


Fig. 10  
État actuel



Fig. 11  
Porche de l'hôtel de  
Palerme (© Google)

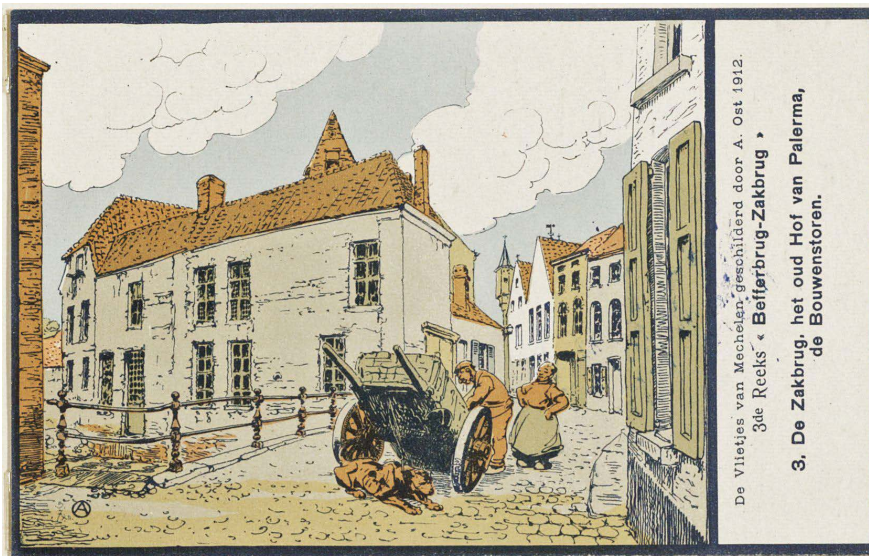


Fig. 12  
Alfred Ost, *Le  
Zakbrug*, l'hôtel  
de Palerme, 1912,  
lithographie (carte  
postale), Malines,  
Stadsarchief, inv.  
2826 (Beeldbank  
Mechelen,  
SME001010808)

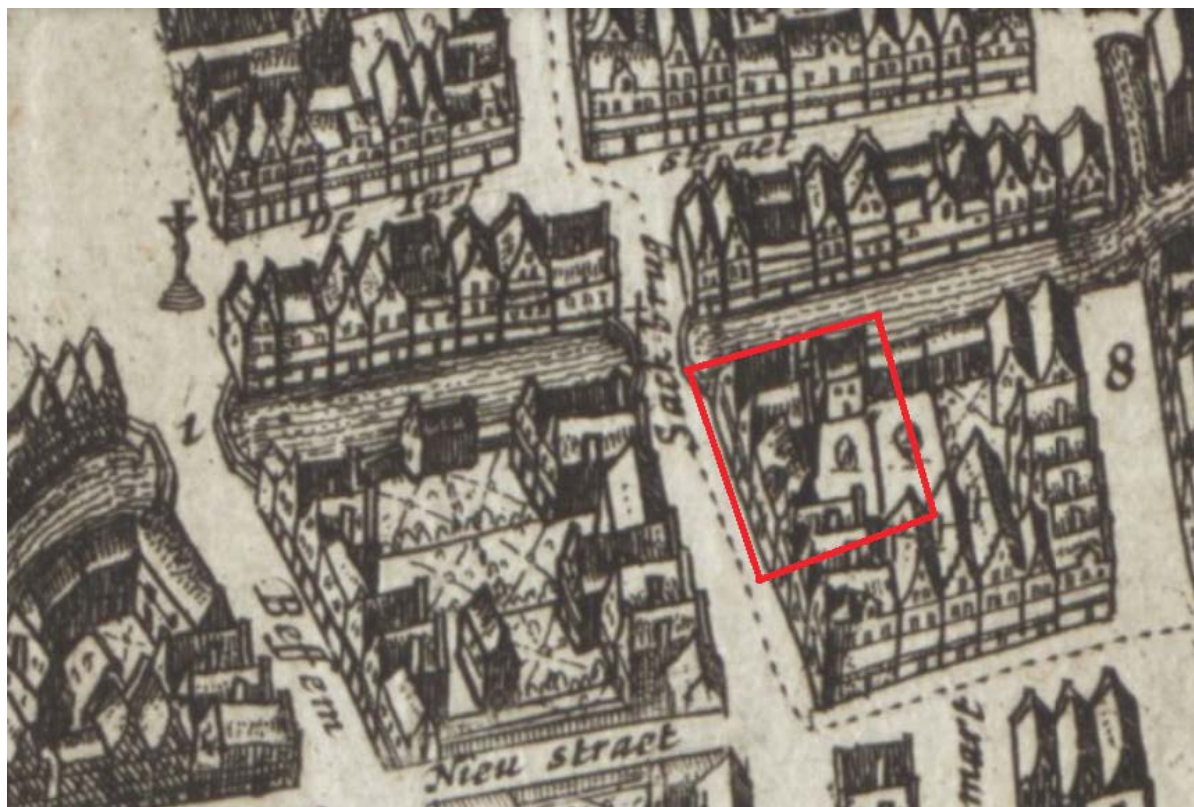


Fig. 13  
Arnold Frans van  
den Eynde [attr.],  
*Vue de l'hôtel du  
cardinal Carondelet,*  
*archevêque de  
Palerme*, XIX<sup>e</sup> siècle,  
crayon et aquarelle,  
Malines, Stadsarchief,  
inv. Sch. 395  
(Beeldbank Mechelen,  
SME001001612)



Fig. 14

Joan Blaeu, *Machlinia*, 1649, gravure sur cuivre, 54 x 64 cm (édition consultée : KBR, XXXI Malines - (1649) - Blaeu - III 7.899). Encadré en rouge, l'hôtel de Palerme



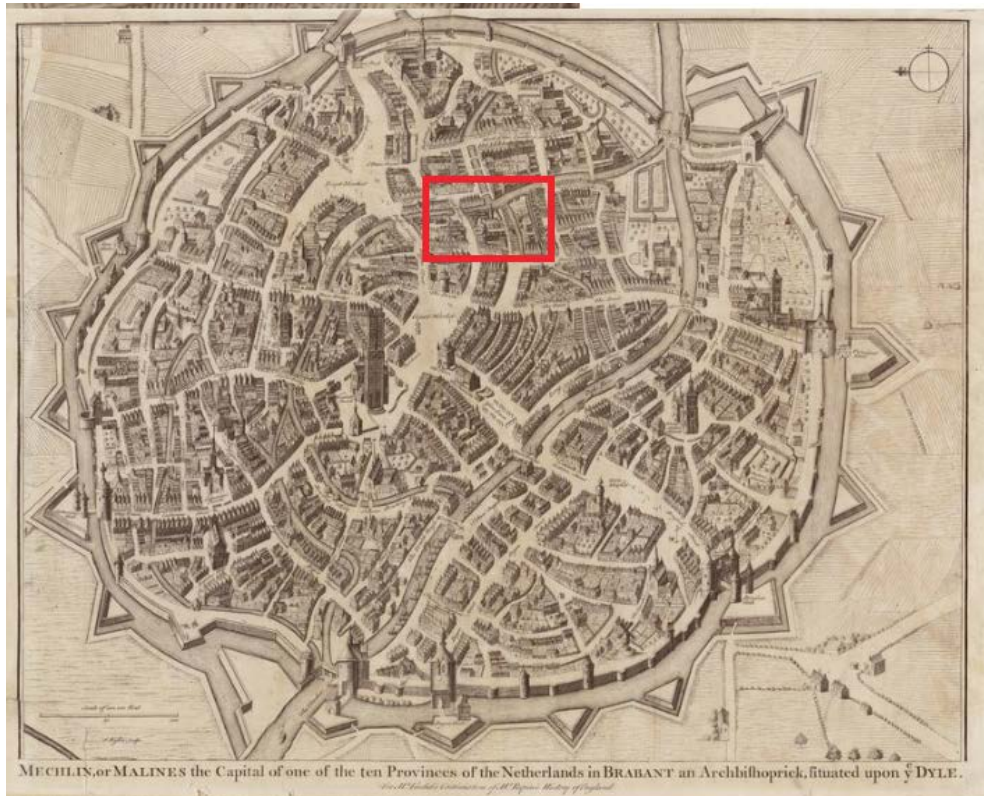


Fig. 15

Isaac Basire, *Mechlin, or Malines the capital of one of the ten provinces of the Netherland in Brabant*, 1744, gravure sur cuivre, 38 x 47 cm, dans Paul de Rapin Thoyras, *Histoire d'Angleterre*, La Haye, édition de 1744, (édition consultée : KBR, XXXI Malines - (1744-) - Basire - IV 14.070).  
Encadré en rouge, l'emplacement de l'hôtel de Palerme

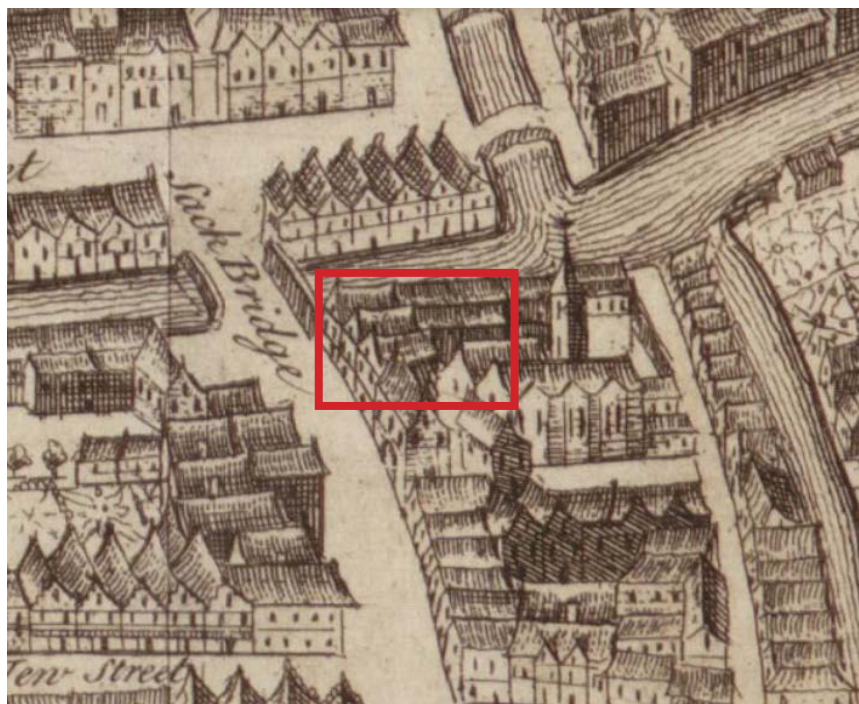




Fig. 16

Arnold Frans van den Eynde [attr.], *Vue de la cour intérieure de l'hôtel de Nassau à Malines vers 1514*, XIX<sup>e</sup> siècle (avant 1878), dessin et aquarelle, Malines, Stadsarchief, inv. Sch. 372 (Beeldbank Mechelen, SME001001589)

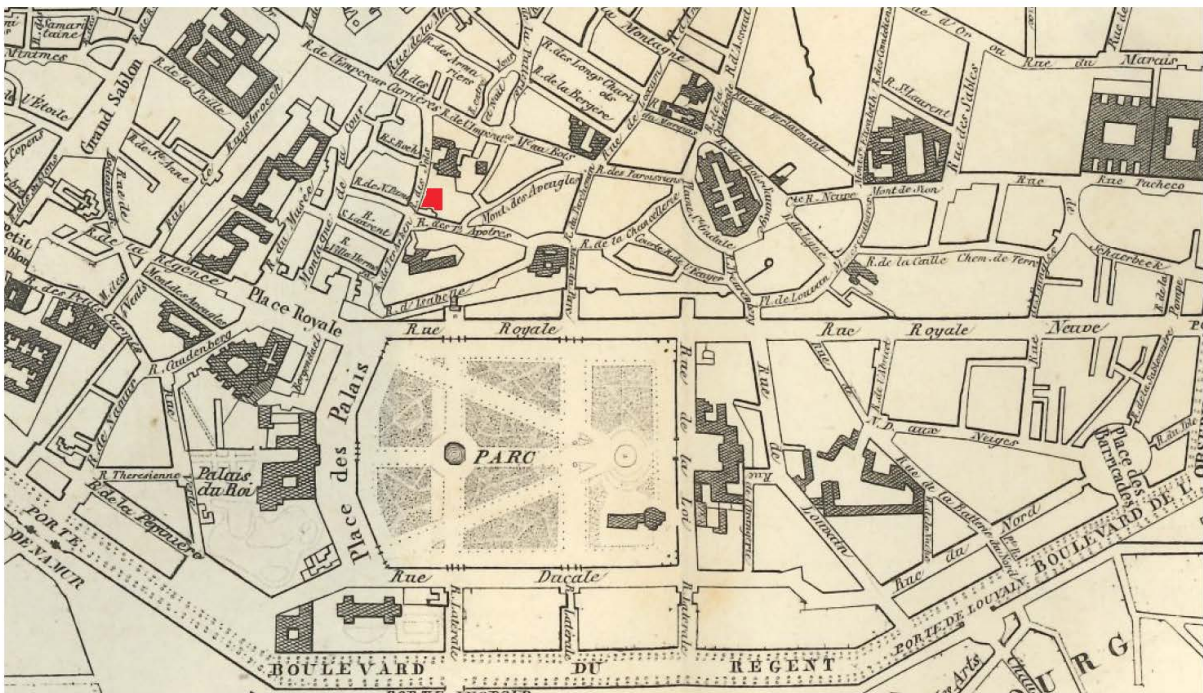
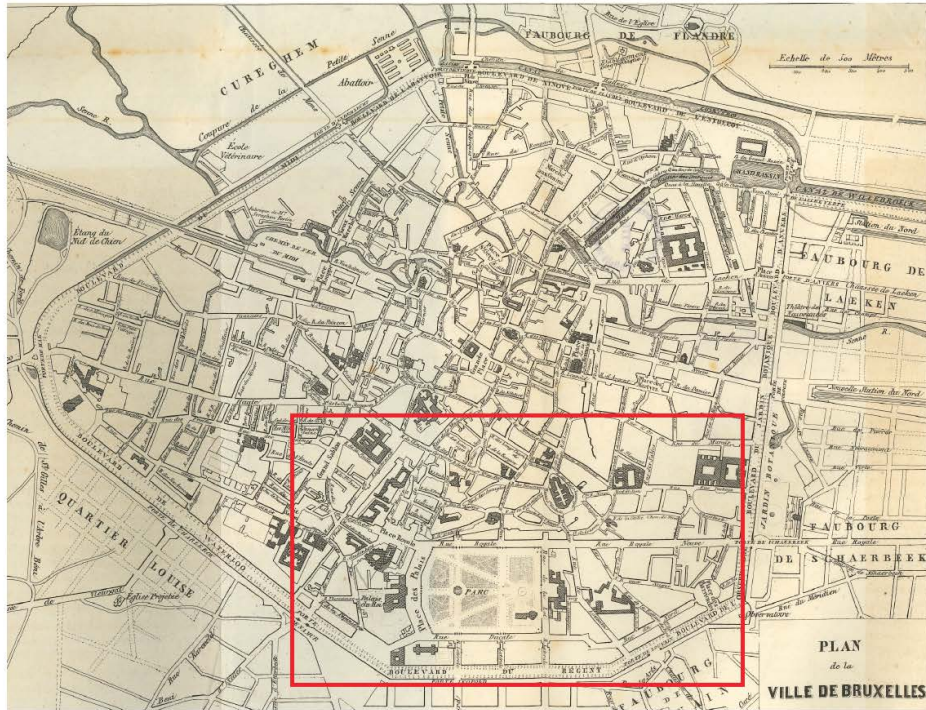


Fig. 17

Plan de Bruxelles en 1845 avec situation de l'hôtel de Jean Carondelet (Henne et Wouters 1845, vol. 1)

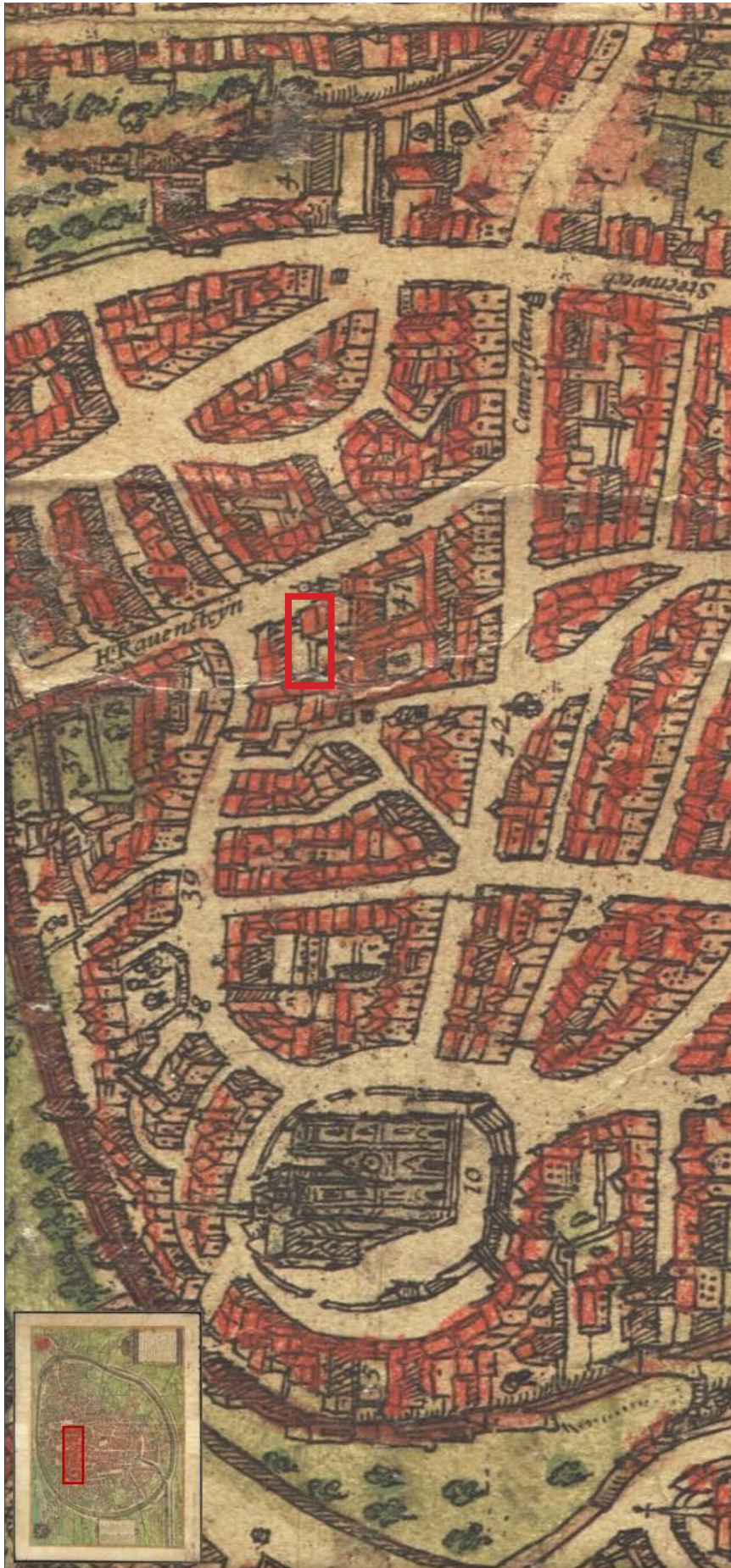


Fig. 18

*Bruxella, urbs... nobilissima*, 1572, gravure sur cuivre, 32,8 x 47 cm, dans Georg Braun et Franz Hogenberg [éd.],  
*Civitates Orbis terrarum*, Cologne, 1572, vol. 1, p. 14  
(édition consultée : KBR, XXXI Bruxelles - (1572)<1612) - Braun & Hogenberg - III 3.271)  
Encadré en rouge, l'emplacement de l'hôtel de Jean Carondelet



Fig. 19

Martin de Tailly, *Bruxella nobilissima Brabantiae civitas*, 1640, gravure sur cuivre, 146,2 x 185,2 cm (édition consultée : KBR, EST COF P° - S.IV 14835 à 14844 + S.II 7458 + S.II 11414-11415).

Encadré en rouge, l'emplacement de l'hôtel de Palerme



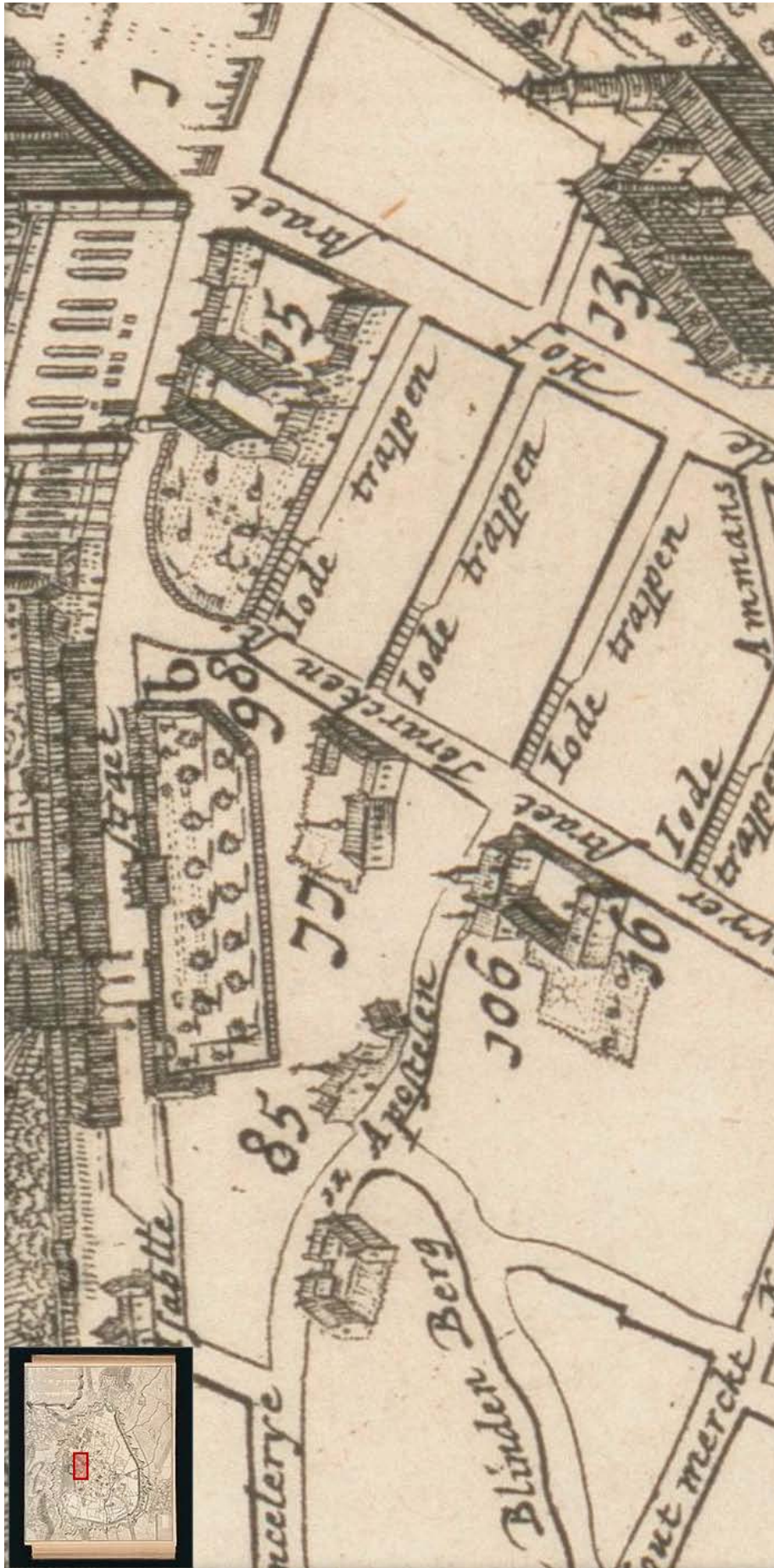


Fig. 20

Jacques Gérard Harrewijn, *Plan de la ville de Bruxelles, ville noble au duché de Brabant ...*, gravure sur cuivre, 50,2 x 59,6 cm, dans *Recueil des plans des villes, sieges et Batailles données pendant la dernière guerre depuis 1702 jusqu'à l'année 1712*, Bruxelles : chez Eugène Henri Fricx, 1712 (édition consultée : KBR, II 63.204 (60) D).  
L'hôtel de Jean Carondelet est le n° 106.

Fig. 21

Anonyme, *Brussel*, vers 1770, dessin à la plume (détail), Bruxelles, Archives municipales, Grand format n° 3 (illustration tirée de Danckaert 1989, p. 81)

Fig. 22

Philippe Christian Popp, Plan parcellaire de la ville de Bruxelles, 7<sup>e</sup> section (détail), 1866, lithographie, 106 x 77 cm (édition consultée : KBR, 0381) Encadré en rouge, l'ancien hôtel de Salazar

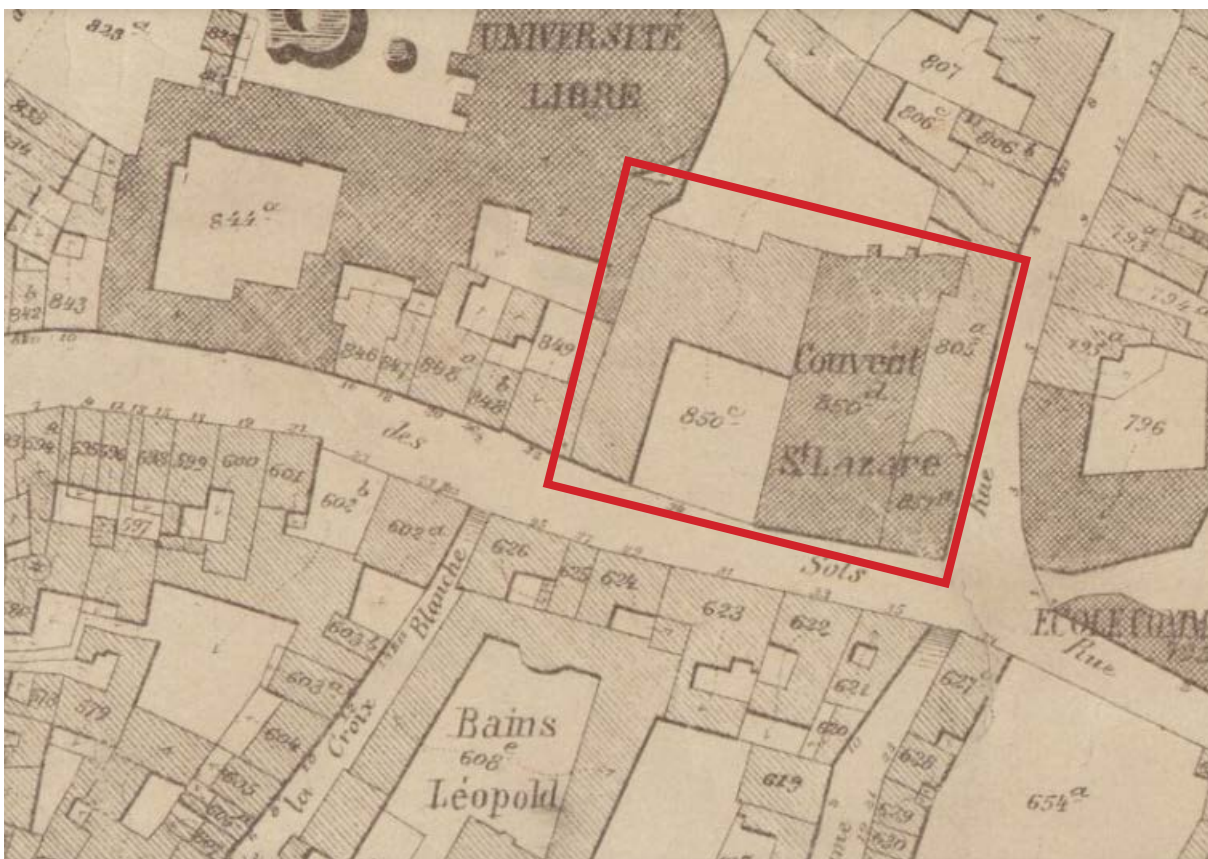




Fig. 23 ↑

Pierre de Loisy, *Illustris capituli Bisuntini prospectus accuratissima delineato in anno 1667*, 1667, gravure sur cuivre, 40,8 x 55,6 cm (exemplaire consulté : BMB, EST.FC.901)

Fig. 24 ↓

Constantijn Huygens, *Vue du château de Zemst (Relegem)*, 1676, dessin à la plume, 143 x 214 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1888-A-1632 (© Rijksmuseum)



Fig. 25

Giovanni Candida (attribué à), *Médaille de Jean Carondelet* (recto et verso), 1479, bronze, diam. 48 mm (ill. dans Hill 1930, vol. 2, plate 135, n° 832)

Fig. 26

Alonso Berruguete et Felipe Vigarny (attr.), *Ange porteur d'armes*, 1519-1520, albâtre, 76 x 40 x 25 cm, Musée de Saragosse, inv. 9201 (© Gobierno de Aragón)

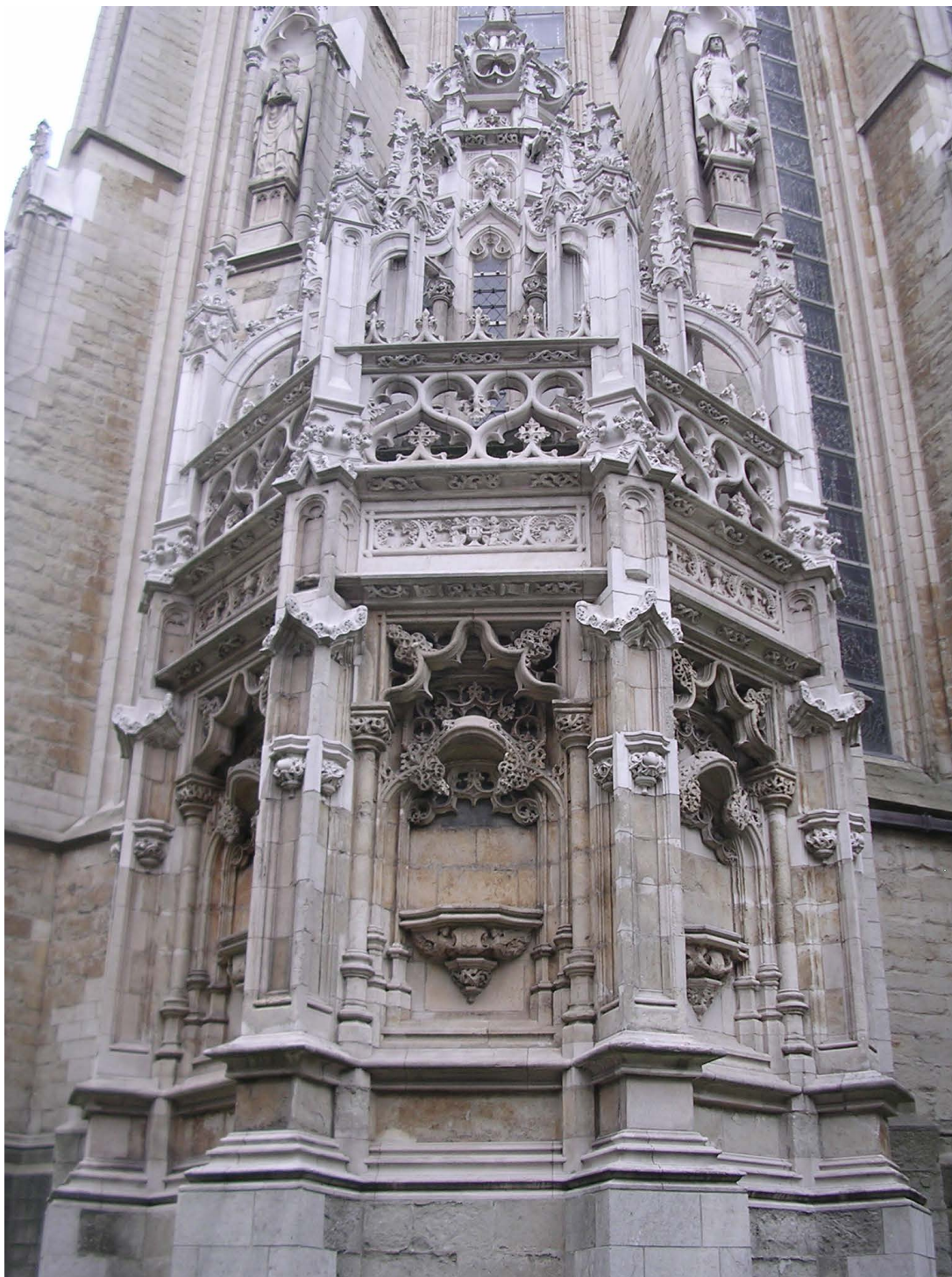


Fig. 27

Sacrarium (chapelle du Saint-Sacrement), vers 1548-1549,  
Bruxelles, église Notre-Dame du Sablon (© Promeneuse7)

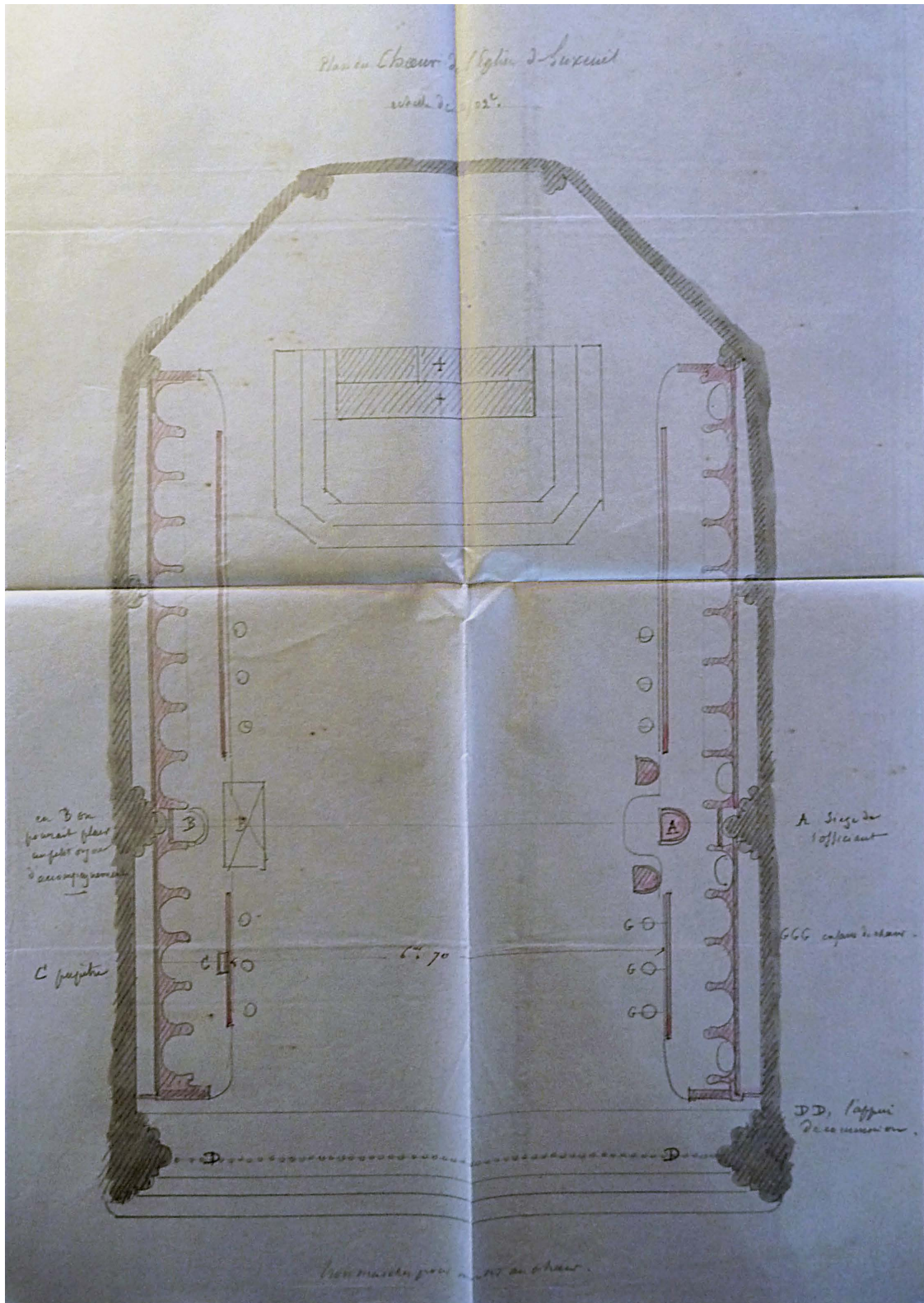


Fig. 28

Alphonse Durand, plan de remplacement des stalles dans le nouveau chœur de l'église Saint-Pierre de Luxeuil, 1862, dessin au crayon (ADB, 1464, liasse 2) (cliché de Nicolas Boffy)

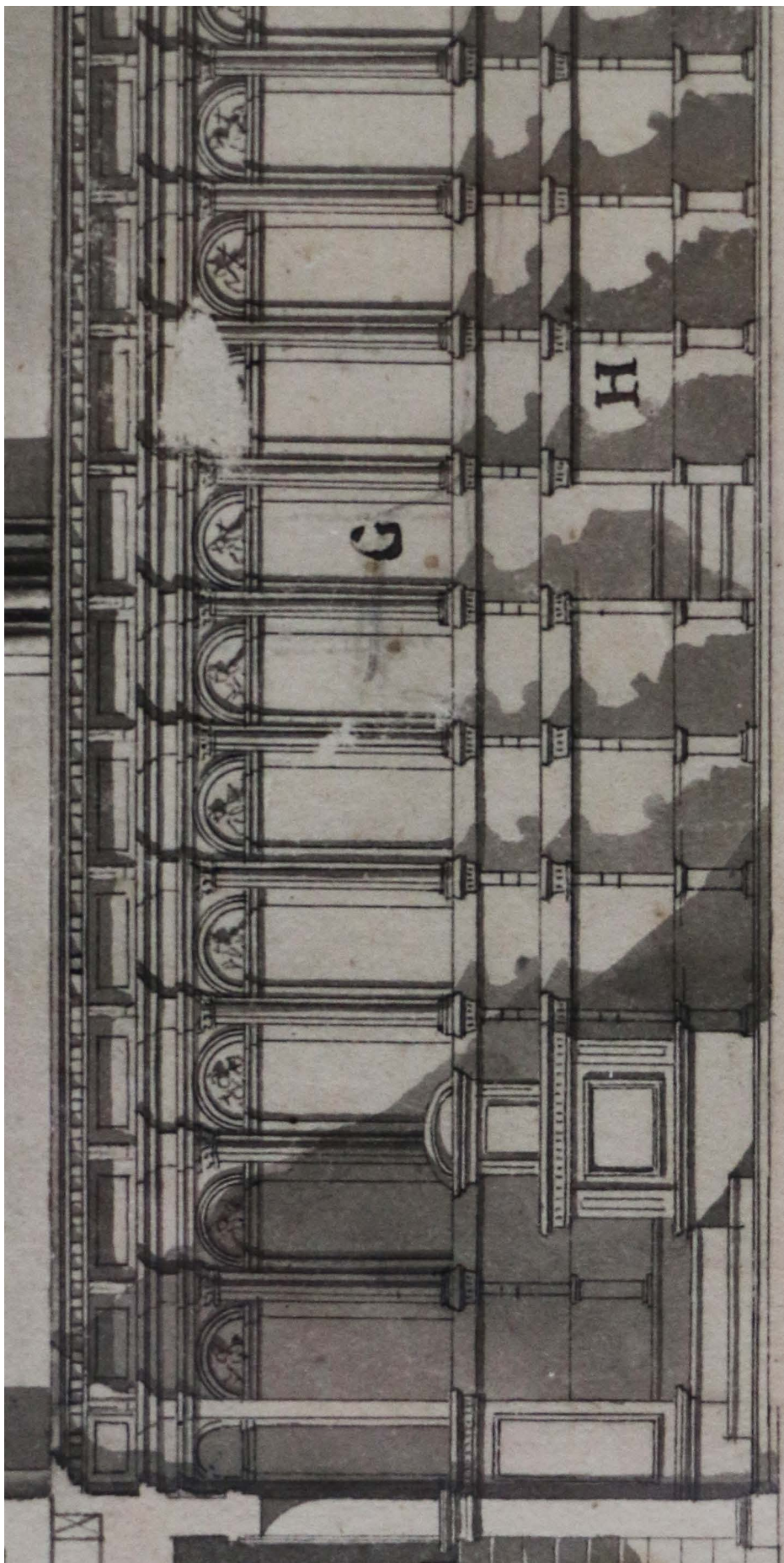


Fig. 29

Alexandre Bertrand, relevé des stalles de Saint-Jean de Besançon (détail), s. d. [années 1770],  
dessin à la plume et au lavis (ADD, G 255-5) (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 30

3<sup>e</sup> terme du côté nord (en partant de la nef) de Luxeuil à gauche (cliché de Nicolas Boffy).  
Giulio Bonasone, *Déjanire*, années 1530, gravure sur cuivre, 190 x 67 mm,  
Londres, British Museum, inv. H,5.194 (© British Museum) à droite





Fig. 31

3<sup>e</sup> terme sud des stalles de Luxeuil (cliché de Matthieu Le Brech) à gauche.  
Agostino Veneziano, *Cariatide*, 1536, gravure sur cuivre, 299 x 124 mm,  
Rome : Antonio Salamanca (édition consultée : BMB, 11601, fol. 122  
[cliché de Nicolas Boffy]) à droite



Fig. 32

Artiste anonyme (Espagne), deux colonnes-candélabres ornées (détail de l'une),  
vers 1540-1550, bois, 119 cm h. x 20 cm de diam.,  
Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 11674 1 et E. Cl. 11674 2  
(cliché : Nicolas Boffy)

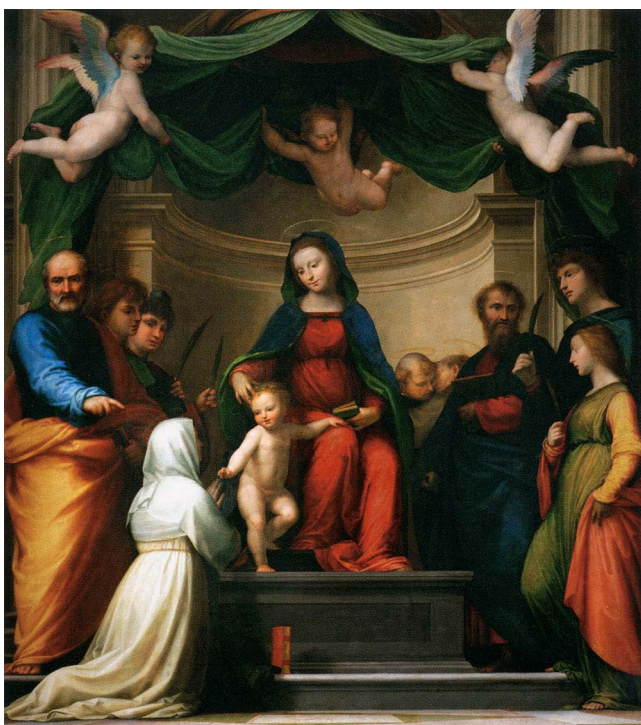


Fig. 33

Fra Bartolomeo, *Mariage mystique  
de sainte Catherine de Sienne*, 1511,  
huile sur bois, 257 x 228 cm,  
Paris, Musée du Louvre, inv. 97  
(Web Gallery of Art)

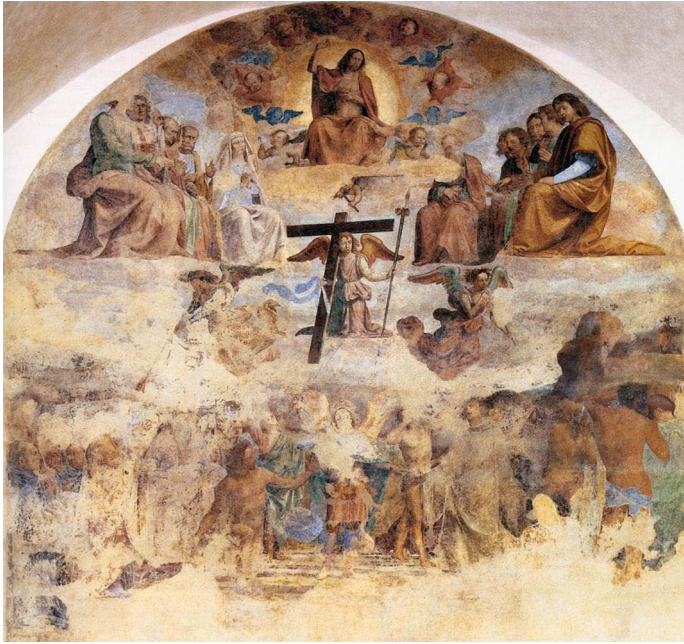


Fig. 34  
Fra Bartolomeo,  
*Jugement dernier*, 1499,  
fresque détachée,  
360 x 375 cm,  
Florence, Museo di San Marco,  
inv. 1890, n. 3211  
(Web Gallery of Art)

Fig. 35  
Fra Bartolomeo, *Composition  
pour une Sacra conversazione  
(retable Panciatichi)*, 1512,  
craie noire, 296 x 237 mm,  
Rotterdam, Museum  
Boijmans van Beuningen,  
inv. I 563, M 198

Fig. 36 ↑

Fra Bartolomeo et Fra Paolino,  
*Assomption avec les saints  
Jean-Baptiste et Catherine  
d'Alexandrie*, 1516-1517,  
huile sur bois, 311 x 203 cm,  
Naples, Musée de Capodimonte,  
inv. NF 1801 (Fondazione Zeri)

← Fig. 37

Mariotto Albertinelli,  
*Étude pour la Vierge à genoux*  
(détail), vers 1512, craie noire,  
20 x 20,5 cm, Florence,  
Cabinet des Dessins et des  
Estampes, inv. 6819f

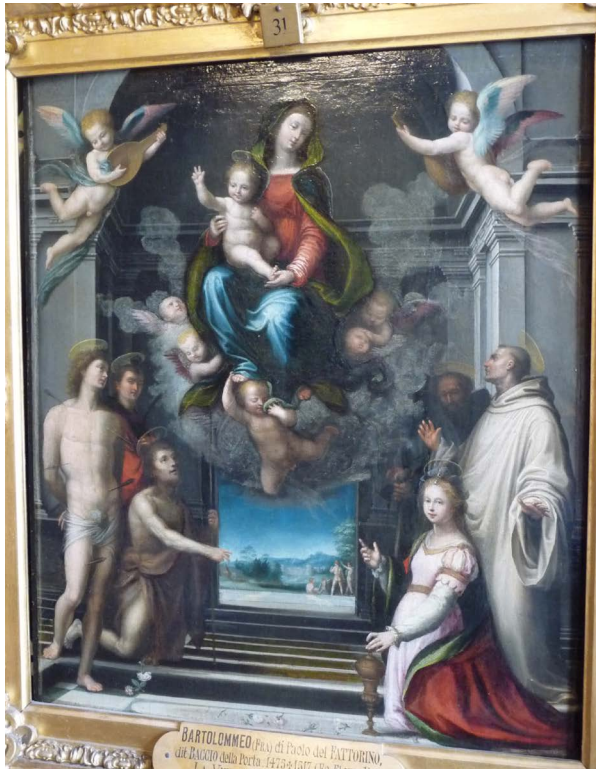


Fig. 38

Anonyme, *Retable de la Vierge au saint de Besançon* (copie), XVII<sup>e</sup> siècle (?), huile sur bois, 41 x 38 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 31 (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 39

Anonyme, *Retable de la Vierge au saint de Besançon* (copie), XVIII<sup>e</sup> siècle (?), huile sur toile, 79,5 x 66,5 cm, collection particulière (photographie du Service d'étude et de documentation du Musée du Louvre, Paris)



Fig. 40

Anonyme, *Adoration des Mages*, 1<sup>er</sup> quart du XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 180 x 125 cm, Frasn-le-Château, église Saint-Antoine (photographie de Le Pelletier © Ministère de la Culture et de la Communication)



Fig. 41

Anonyme, *Couronnement de la Vierge de Besançon* (copie), XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 107 x 210 cm, Orgelet, église Notre-Dame de l'Assomption (cliché de Charlotte Leblanc)

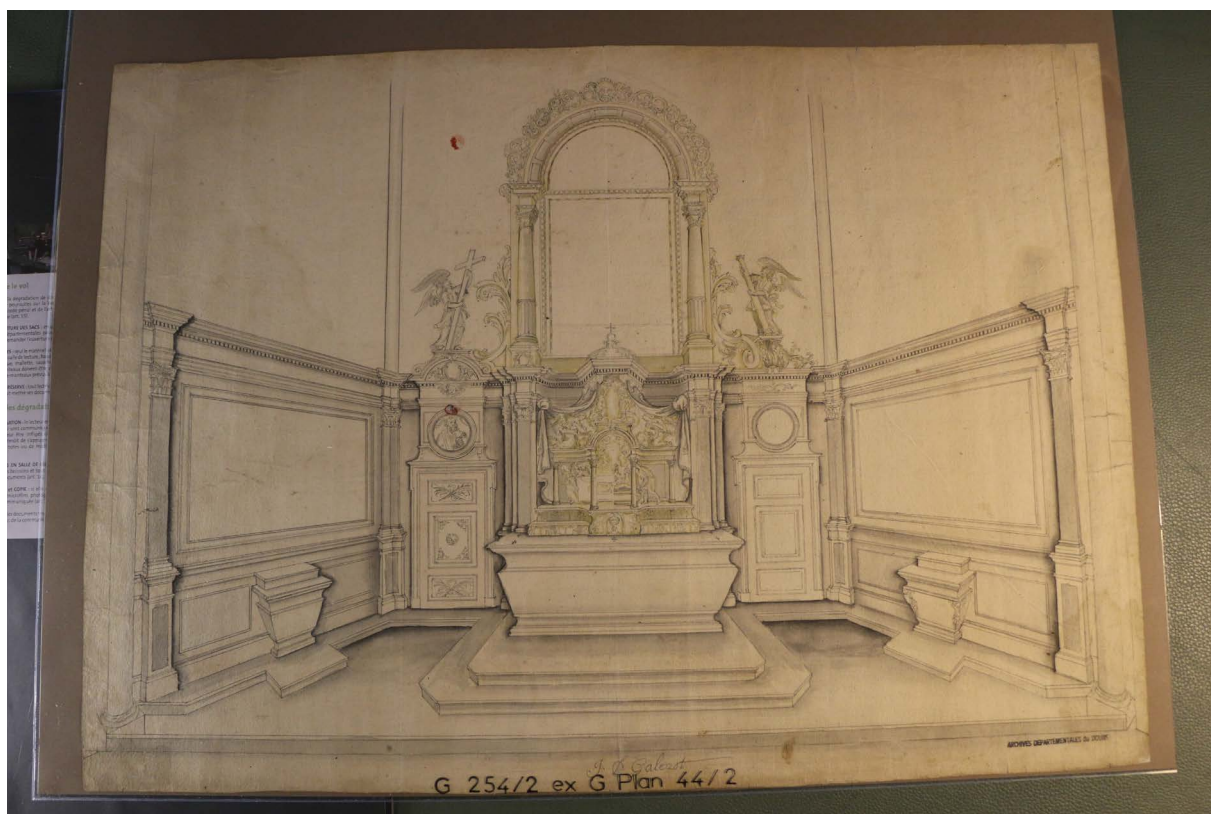


Fig. 42  
Jean-Pierre Galezot  
(attr.), projet pour  
l'abside du Saint-Suaire  
de Besançon, vers  
1730, plume sur papier,  
45 x 62,4 cm,  
ADD, G 254-2  
(vue d'ensemble et  
détail, cliché de  
Nicolas Boffy)



Fig. 43

Rogier van der Weyden,  
*Vierge à l'Enfant entourée  
de quatre saints*,  
« *Vierge Médicis* »,  
vers 1460-1464, huile  
sur bois, 53,1 x 37,5 cm,  
Francfort, Städelsches  
Kunstinstitut, inv. 850  
(Web Gallery of Art)

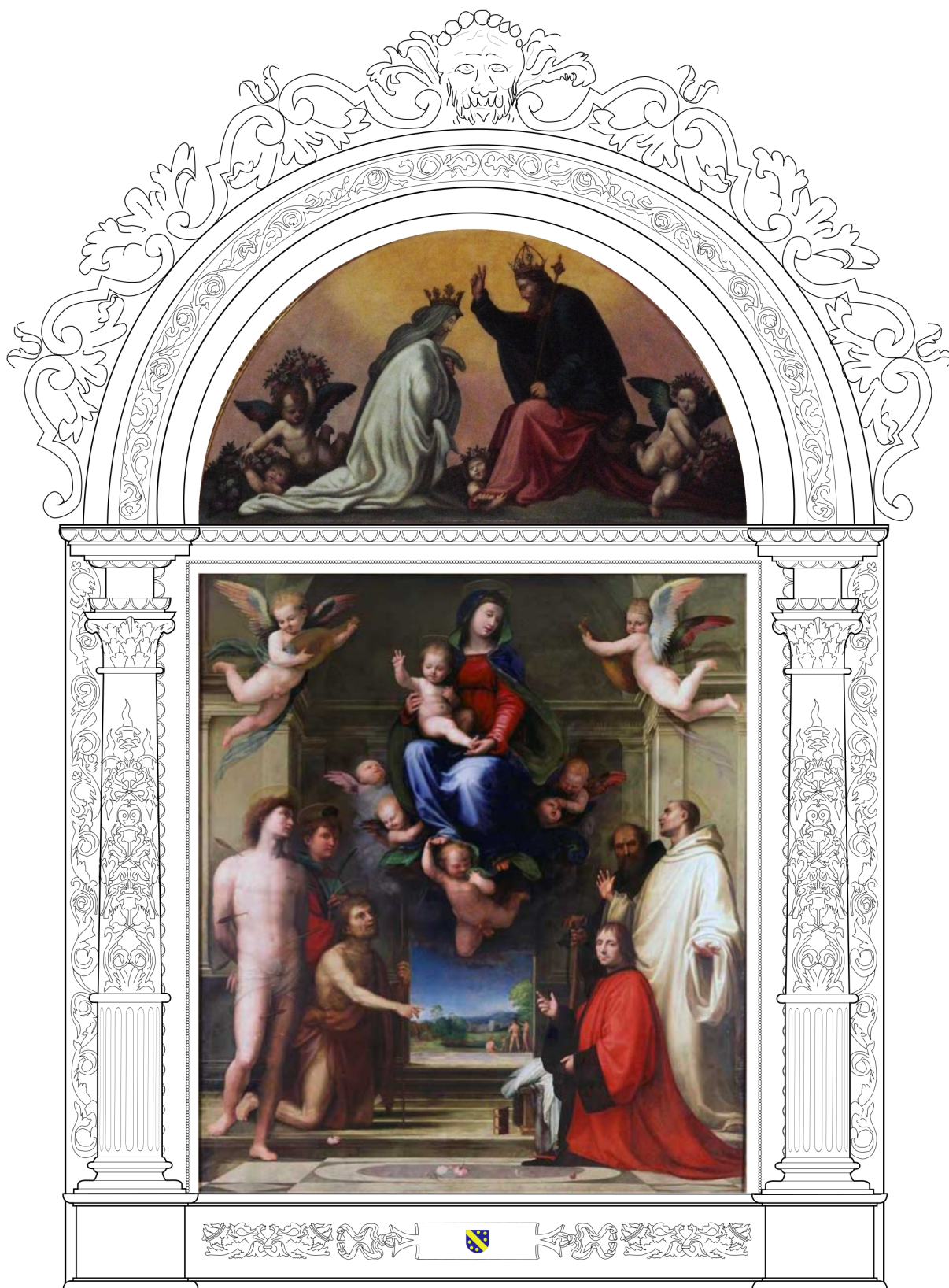
Fig. 44

Sebastiano del Piombo,  
*Résurrection de Lazare*,  
1517-1519, huile sur  
bois transférée sur  
toile, 381 x 289,6 cm,  
Londres, National  
Gallery, inv. NG1  
(© National Gallery,  
Londres). Le cadre  
a été réalisé en 2017  
pour l'exposition  
*Michelangelo and  
Sebastiano*

Fig. 45 →

Restitution de l'apparence  
originelle du retable cat.  
n° 4. À la place de la lunette  
d'Albertinelli, nous avons  
placé la copie d'Orgelet  
(fig. 40) ; pour le dessin du  
cadre, nous nous sommes  
basé à la fois sur le cadre  
tel qu'il existe encore  
aujourd'hui à Chambornay-  
lès-Belleveaux et sur le dessin  
de Galezot. La place des  
armes familiales dans le  
cartouche sous le panneau  
de Fra Bartolomeo est notre  
proposition.





DAO : Nicolas Boffy



Fig. 46 →  
Pérugin, *Vierge à l'Enfant avec les saints Jean, Apolline, Catherine d'Alexandrie et Michel*, vers 1500, huile sur bois, 273 x 211 cm, Bologne, Pinacothèque, inv. 579 (© Pinacothèque de Bologne)



← Fig. 47  
Raphaël, *Madone de Foligno*, vers 1512, huile sur bois transposée sur toile, 301 x 198 cm, Cité du Vatican, Pinacothèque, inv. 329 (wga.hu)



Fig. 48

Giovanni Antonio da  
Brescia (attr., d'après  
Marcantonio Raimondi),  
*Vierge à l'Enfant sur des  
nuages*, vers 1515-1520,  
gravure sur cuivre,  
15,8 x 11 cm (Bibliothèque  
nationale de France,  
RESERVE EA-31  
(B, 3)-BOITE ECU)

Fig. 49

Quentin Metsys, *Triptyque des saints Sébastien et Roch avec la Trinité et la Vierge à l'Enfant*, dit *Retable Rem*, après 1518, huile sur bois, 89,9 x 63,5 cm (panneau central) et 89,9 x 29 cm (chacun des panneaux), Munich, Alte Pinakothek, inv. 5380, 35 et 719 (© Bayerische Staatsgemäldesammlungen)



Fig. 50

Fra Bartolomeo, *Étude pour le paysage de la pala Carondelet*, vers 1511, encre sur papier, Londres, Courtauld Institute of Art Gallery, Princes Gate bequest, 1978, PG. 88 (dans Franceschini 2011, p. 173, fig. 34)



Fig. 51

Michel-Ange, *Tondo Doni*, vers 1506-1508, tempera et huile sur bois, diam. 120 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 1456 (photographie de Livioandronico2013)



Fig. 52

Robert Campin, *Vierge apocalyptique*, vers 1435, huile sur bois, 48 x 31,6 cm, Aix-en-Provence, musée Granet, inv. 300 (© Musée Granet)



Fig. 53

Gérard David, *Couronnement de la Vierge*, vers 1515, huile sur bois, 70,8 x 54 cm, Pasadena, Norton Simon Museum, inv. F.1965.1.017.P (© The Norton Simon Foundation)



Fig. 54

Atelier de Van der Weyden, *Diptyque dit de Jeanne de France*, 1464-1465 (?), huile sur bois, 34 x 22,5 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 107-108 (wga.hu)



Fig. 55

Anonyme, *Vierge à l'Enfant*, 1500-1510, bois polychrome, 60,5 x 26,3 x 19,1 cm, Strijtem, Sint-Martinuskerk, inv. KIK 771 (photographe anonyme, © KIK-IRPA, n° M059452)

Fig. 56

Jan van Eyck, *Vierge au chanoine Van der Paele*, vers 1434-1436, huile sur bois, 141 x 176,5 cm, Bruges, Groeningemuseum, inv. GRO0161.1 (© Erfgoed Brugge)

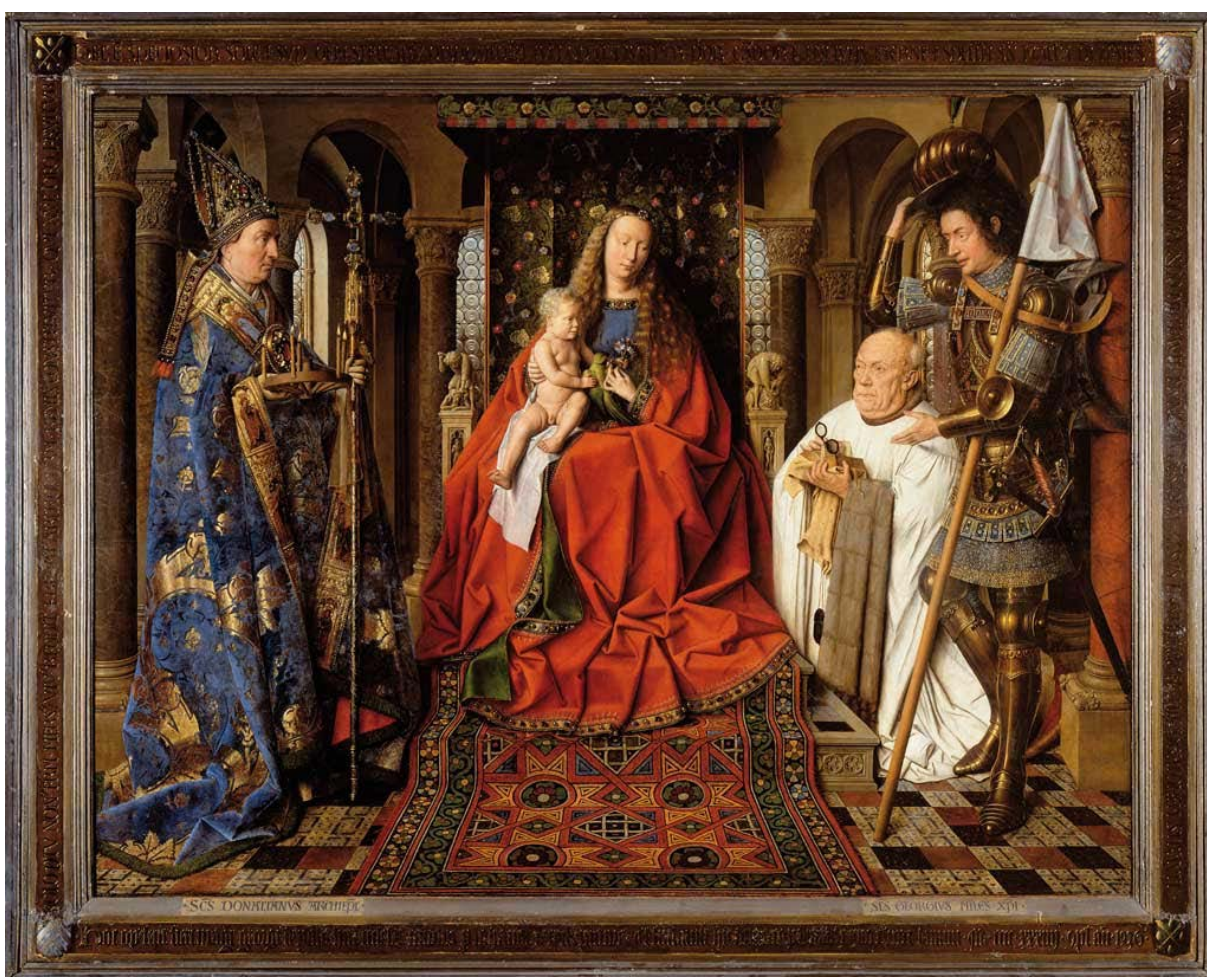


Fig. 57 ↑

Fra Bartolomeo,  
*Étude pour le retable  
Carondelet*, 1511, craie  
noire sur papier,  
25,5 x 19,9 cm,  
Rotterdam, Museum  
Boijmans van  
Beuningen,  
inv. I 563, M 181

← Fig. 58

Fra Bartolomeo, *Étude  
de Carondelet en  
donateur*, 1511, craie  
noire sur papier,  
27,9 x 20,5 cm,  
Rotterdam, Museum  
Boijmans van  
Beuningen,  
inv. I 563, M 54r



Fig. 59

Sandro Botticelli, *Couronnement de la Vierge*, vers 1490-1492, tempera sur bois, 378 x 258 cm, Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, no 8362 (wga.hu)

Fig. 60

Rombout II Keldermans (attribution partielle), tombeau d'Engelbert I<sup>er</sup> de Nassau et de sa femme, après 1511, Breda, Grote kerk (Richard Broekhuizen). La Vierge à l'Enfant est une adjonction néogothique.







← Fig. 61

Raphaël, *Portrait de Tommaso Inghirami*, vers 1511-1512, huile sur bois, 91 x 62 cm, Florence, Palais Pitti, inv. 1912, n° 171 (wga.hu)

Fig. 62 ↓

Guillaume van Haecht, *L'atelier d'Apelle*, vers 1630, huile sur bois, 104,9 x 148,7 cm, La Haye, Mauritshuis, inv. 266 (wga.hu)



Fig. 63

Anonyme, *Portrait de  
Ferry Carondelet* (copie),  
vers 1670-1700,  
huile sur toile,  
142 x 105 cm, Dunham  
Massey (comté de  
Cheshire), inv. 932349  
(© National Trust  
collections)

Fig. 64

Anonyme, *Portrait  
d'homme*, XVIII<sup>e</sup> siècle,  
huile sur toile,  
122 x 101 cm, Calke, Calke  
Abbey (Derbyshire),  
inv. 290270 (© National  
Trust collections)



Fig. 65  
Anonyme, *Portrait de  
Ferry Carondelet*,  
XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile,  
111 x 91 cm, Besançon,  
Musée du Temps,  
inv. 1955.14.1  
(© Musée du Temps)

Fig. 66  
Hans Memling, *Portrait  
d'un jeune homme*, vers  
1475-1480, huile sur bois,  
39,9 x 28,3 cm, New York,  
Metropolitan Museum of  
Art, inv. 1975.1.112  
(wga.hu)





Fig. 67

Cercle de Raphaël, *Portrait de jeune homme*, vers 1505, huile sur bois, 67 x 53 cm, Los Angeles, Getty Museum, inv. 78.PB.364 (© Getty Museum)



Fig. 68

Domenico Capriolo, *Portrait d'homme (autoportrait ?)*, 1512, huile sur toile, 117 x 85 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, inv. ГЭ-21 (photographie de Shakko)



Fig. 69  
Gérard David,  
*La justice de Cambyse*,  
volet de gauche, 1498,  
huile sur bois,  
182 x 159 cm, Bruges,  
Groeningemuseum,  
inv. 0000.GRO0040.I-0041.I  
(wga.hu)

Fig. 70  
Quentin Metsys, *Le prêteur  
(ou changeur) et sa femme*,  
1514, huile sur bois,  
70 x 67 cm, Paris, Musée  
du Louvre, inv. 1444  
(wga.hu)





← Fig. 71

Quentin Metsys, *Portrait d'homme*, vers 1525, huile sur bois, 80 x 64,5 cm, Édimbourg, National Gallery, inv. NG 2273 (© National Gallery of Scotland)

Fig. 72 ↓

Hans Memling, *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, 1487, huile sur bois, 52 x 41,5 cm (chacun des deux panneaux), Bruges, Hôpital Saint-Jean, inv. OSJ178.1 (wga.hu)

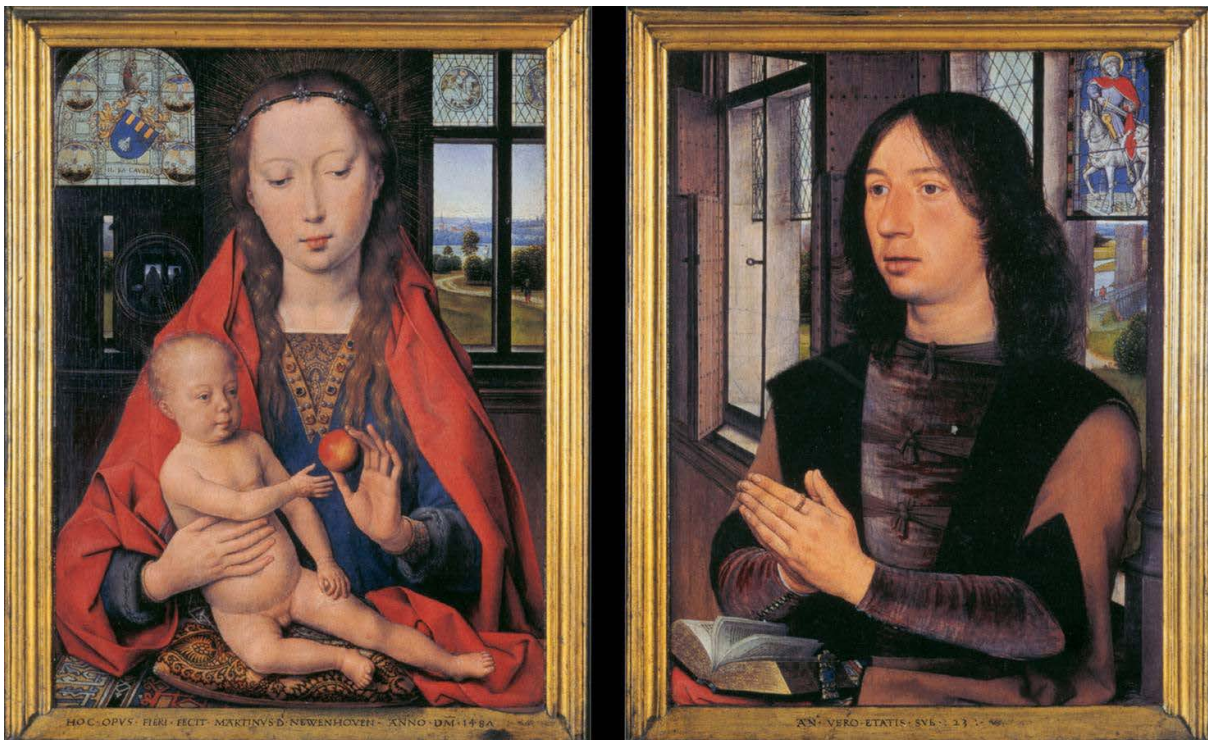




Fig. 73

Jacopo de' Barbari (attr.), *Portrait de Luca Pacioli*, vers 1500, huile sur bois, 99 x 120 cm, Naples, musée de Capodimonte, inv. Q 58 (wga.hu)



Fig. 74

Lorenzo Costa (attr.), *Portrait de Cardinal*, vers 1510-1520, huile sur bois, 81,9 x 76,2 cm, Minneapolis, Institute of Art, the John R. Van Derlip Fund and the William Hood Dunwoody Fund, inv. 70.17 (© Minneapolis Institute of Art)



Fig. 75

Sebastiano del Piombo, *Portrait d'un homme*, vers 1523-1524, huile sur papier collé sur toile, 43,5 x 29 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 1939 (© Kunsthistorisches Museum Wien)

Fig. 76  
Petrus Christus, *Un orfèvre dans sa boutique*, vers 1449-1450, huile sur bois, 98 x 85 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.110 (wga.hu)





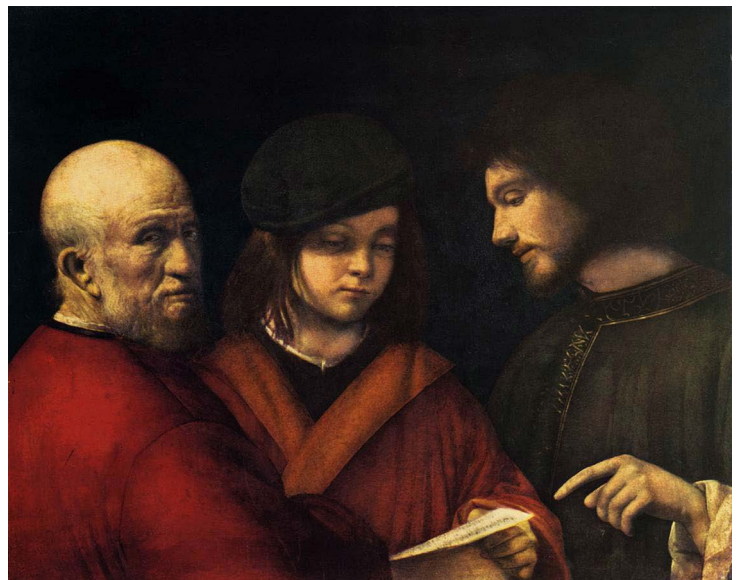


Fig. 77

Giovanni Bellini, *Le doge Loredan et ses familiers*, 1507, tempera sur bois, 134,5 x 207,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie, inv. B.79  
(© Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

Fig. 78

Giorgione,  
*L'éducation du jeune Marc-Aurèle* (ou  
*Les Trois Âges de l'Homme*), vers 1505,  
huile sur bois,  
62 x 78 cm, Florence,  
Palais Pitti, inv. 1912,  
n° 110 (wga.hu)



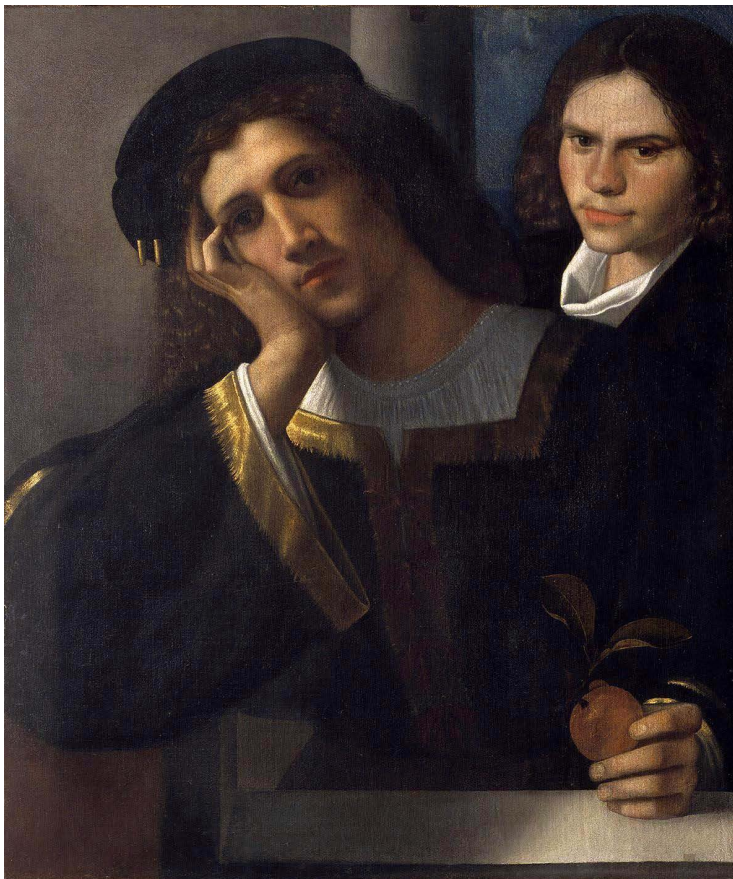


Fig. 79

Giorgione ou suiveur,  
*Double portrait dit  
Ludovisi*, début du  
xvi<sup>e</sup> siècle,  
huile sur toile,  
76 x 63 cm, Rome,  
Palais de Venise,  
inv. 902  
(creative common)



Fig. 80

Vittore Carpaccio,  
*Jeune cavalier  
dans un paysage*,  
vers 1505, huile sur toile,  
218,5 x 151,5 cm,  
Madrid, Musée Thyssen-  
Bornemisza,  
inv. 82 (1953.3)  
(creative common)



Fig. 81



Fig. 82

Giovanni Candida (attribué à), *Médaille de Jean Carondelet et de Marguerite de Chassey* (recto et verso), 1479, bronze, diam. 4,62 cm, Washington, D. C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1957.14.820.a et b (© National Gallery of Art)

Fig. 83 et 84

Juan de Flandes, *Philippe le Beau et Jeanne la Folle*, vers 1500, huiles sur bois, 29,5 x 19 cm chacun, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie 3872 et 3873 (© Kunsthistorisches Museum Wien)





Fig. 85

Quentin Metsys, *Portrait dit d'un lettré*, vers 1525-1530, huile et tempera sur bois, 69 x 53,3 cm, Francfort, Städelsches Kunstinstitut, inv. 766 (© Städelsches Kunstinstitut Frankfurt)

Fig. 86  
Bernard van Orley,  
*Portrait du médecin Georges de Zelle*, 1519,  
huile sur bois,  
41 x 33,5 cm, Bruxelles,  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1454  
(wga.hu)

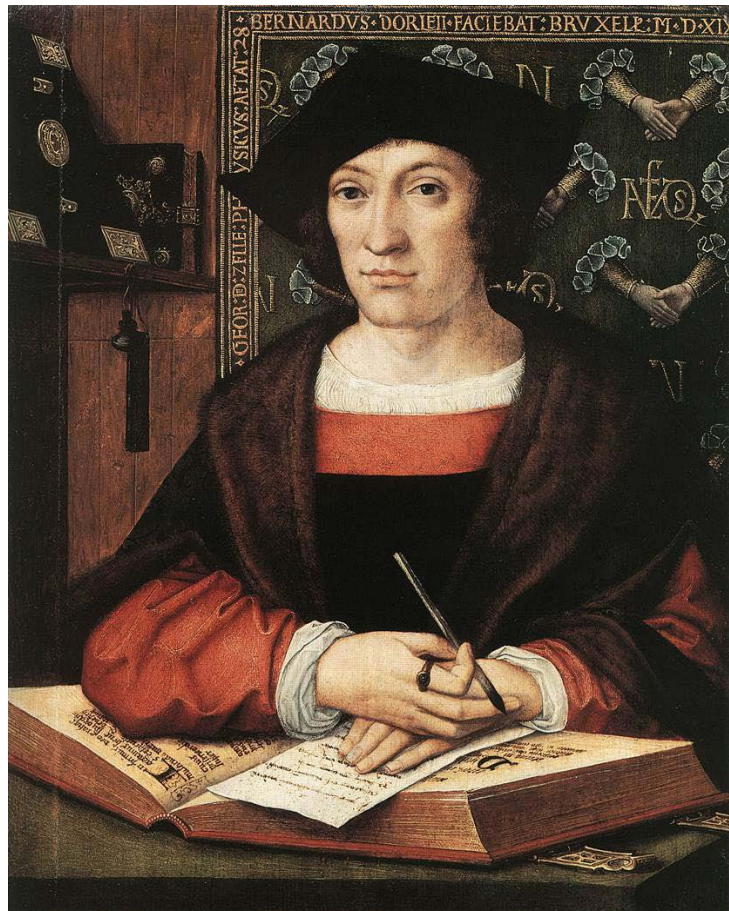




Fig. 87

Bernard van Orley,  
*Portrait d'un secrétaire de  
Charles Quint*, après 1519,  
huile sur bois,  
55 x 45,6 cm, Bruxelles,  
Musées royaux des Beaux-  
Arts de Belgique, inv. 2968  
(© Musées royaux des  
Beaux-Arts de Belgique)

Fig. 88  
Jan Gossart, *Portrait de  
Christian II de Danemark*,  
vers 1521-1523, dessin à la  
plume sur papier,  
26,7 x 21,5 cm, Paris,  
Fondation Custodia,  
coll. F. Lugt (wga.hu)





Fig. 89

Quentin Metsys, *Triptyque de sainte Anne* (panneau central), 1509, huile sur bois, 224,5 cm x 219 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, inv. 299 (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 90

Jan Cornelisz Vermeyen, *Diptyque d'Erard de la Marck et de la Vierge à l'Enfant*, vers 1528-1530, huile sur bois, 64,4 x 55,5 cm (chacun des panneaux), Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-4069 ([wga.hu](http://wga.hu)) pour le portrait ; Haarlem, Frans Hals Museum, inv. SK-C-1701 ([wga.hu](http://wga.hu)) pour la Vierge

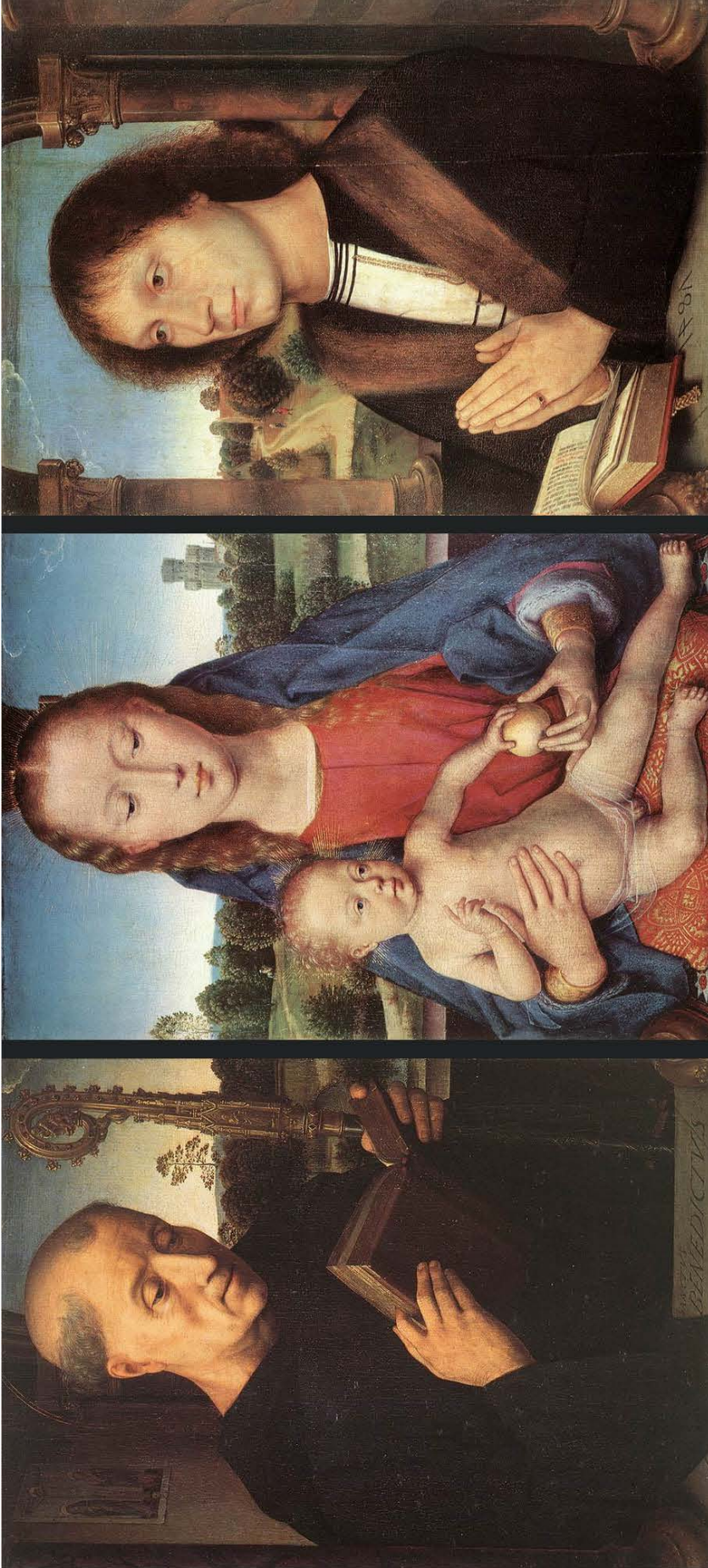


Fig. 91

Hans Memling, *Triptyque de Benedetto Portinari*, vers 1487, huile sur bois, 54,6 x 43,2 cm (chacun des panneaux), Berlin, Gemäldegalerie, inv. 528B (panneau central) et Florence, Galerie des Offices, inv. 1890, n° 1090 et 1100 (panneaux latéraux) (wga.hu)



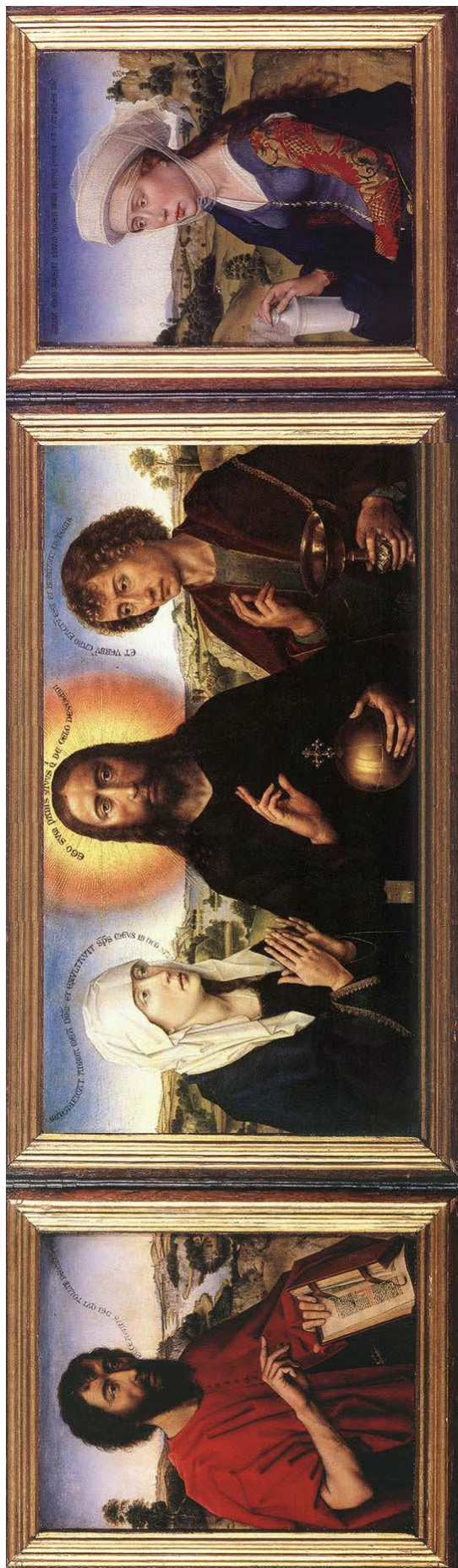


Fig. 92

Rogier van der Weyden, *Triptyque Braque*, vers 1452, huile sur bois, 33,7 x 62,1 cm  
(panneau central), 33,7 x 27,2 cm (chacun des panneaux), Paris, Musée du Louvre,  
inv. R. F. 2063 (wga.hu)



Fig. 93

Jan van Scorel, *Portrait de Georges d'Egmont*, vers 1535-1540, tempera et huile sur bois, 57 x 80 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. sk-c-1618 (© Rijksmuseum Amsterdam)

Fig. 94

Le même, vu avec le cadre (dans Faries et Ubl 2017, p. 365)



← Fig. 95

Jean Second, *Médaille d'un homme (Nicolaas Everaert ?)*, 1531, bronze, diam. 4,5 cm, Anvers, Musée Mayer van den Bergh, inv. MMB.0877 (photographe anonyme © KIK-IRPA, no M114835)

Fig. 96 ↓

Sculpteur anonyme, *Buste de l'archiduc Charles*, vers 1515, terre cuite, 53,5 x 62 x 31 cm, Gand, Museum voor Schone Kunste, inv. 1983-E (photographie de Hervé Pigeolet © KIK-IRPA, n° X038227)





Fig. 97

Artiste anonyme,  
*Portrait de Jean Carondelet*,  
vers 1540 ?, huile sur bois,  
43,5 x 29,5 cm, Besançon,  
Musée du Temps,  
inv. 1843.6.3  
(© Musée du Temps)



Fig. 98

Artiste anonyme, *Portrait  
d'un chanoine*, vers 1550,  
huile sur bois, 66,3 x 51 cm,  
Birmingham, Barber Institute,  
inv. 43.5 (© Barber Institute)



Fig. 99

Quentin Metsys, *Portrait d'un chanoine*, vers 1520, huile sur bois, 74 x 60 cm, Vienne/Vaduz, coll. Liechtenstein, inv. GE928 (© BD/RKD)



Fig. 100

Peintre anonyme, *Portrait de Marguerite de Chassey (?)*, début du XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, 34,5 x 23,5 cm, Besançon, Musée du Temps, inv. 1896.1.361 (© Musée du Temps)

Fig. 101

Jan Gossart, *Portrait d'homme (Jan Jacobsz Snoeck ?)*, vers 1530, huile sur bois, 63,6 x 47,5 cm, Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, inv. 1967.4.1 (wga.hu)



Fig. 102

Copie d'après Vermeyen, *Portrait de Charles Quint*, première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, 23,5 x 18 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 8723 (© Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)



Fig. 103

Jan Cornelisz Vermeyen,  
*Portrait d'homme*,  
fin des années 1520, huile et  
tempera sur bois,  
79 x 65,5 cm, Vienne,  
Akademie der bildenden  
Künste, inv. GG-1369  
(© Akademie der bildenden  
Künste)



Fig. 104

Jan Cornelisz Vermeyen,  
*Portrait d'homme*, vers  
1540-1543, tempera et huile  
sur bois, 78,5 x 64,5 cm,  
Karlsruhe, Kunsthalle,  
inv. 2743  
(© Kunsthalle Karlsruhe)

Fig. 105

Jan van Scorel, *Portrait de Joost Aemsz van der Burch*, vers 1535-1540, huile sur bois, 93,7 x 77,2 cm, Anvers, The Phoebus Foundation (image tirée de Faries et Ubl 2017)

Fig. 106

Jan van Scorel et atelier, *Portrait du pape Adrien VI*, vers 1524 (?), huile sur bois, 89,5 x 69,5 cm, Louvain, Universiteitshal (photographie de Bruno Vandermeulen © KU Leuven)







Fig. 107

Jean le Tavernier,  
*Philippe le Bon assistant  
à la messe*, dans *Traité  
sur l'oraison dominicale*,  
vers 1457, Bruxelles,  
Bibliothèque royale de  
Belgique, ms. 9092,  
fol. 9r, détail (© KBR)

Fig. 108

Hans Memling, *Portrait  
d'homme* (volet droit  
d'un diptyque), 1485-  
1490, huile sur bois,  
16 x 12 cm, Banbury,  
Upton House, Bearsted  
Collection (The National  
Trust), inv. 298 (wga.hu)



Fig. 109  
Vue de la sacristie de la  
cathédrale d'Anvers  
(© Manuellarosi)

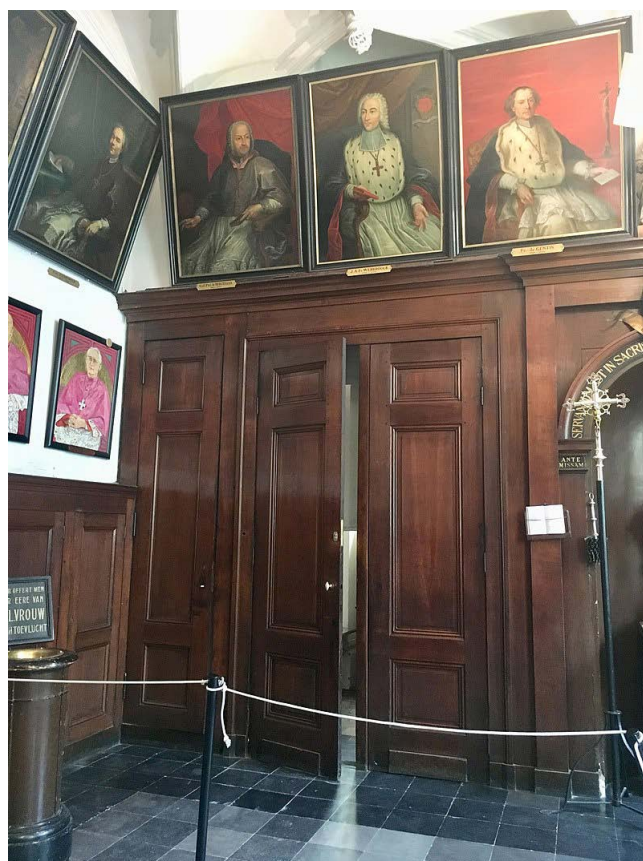


Fig. 110  
Cornelis van Cauckerken,  
*Portrait de Jean Carondelet*,  
entre 1640 et 1680,  
taille douce,  
160 x 115 cm, Amsterdam,  
Rijksmuseum,  
Prentenkabinet,  
inv. RP-P-1938-45  
(© Rijksmuseum Amsterdam)

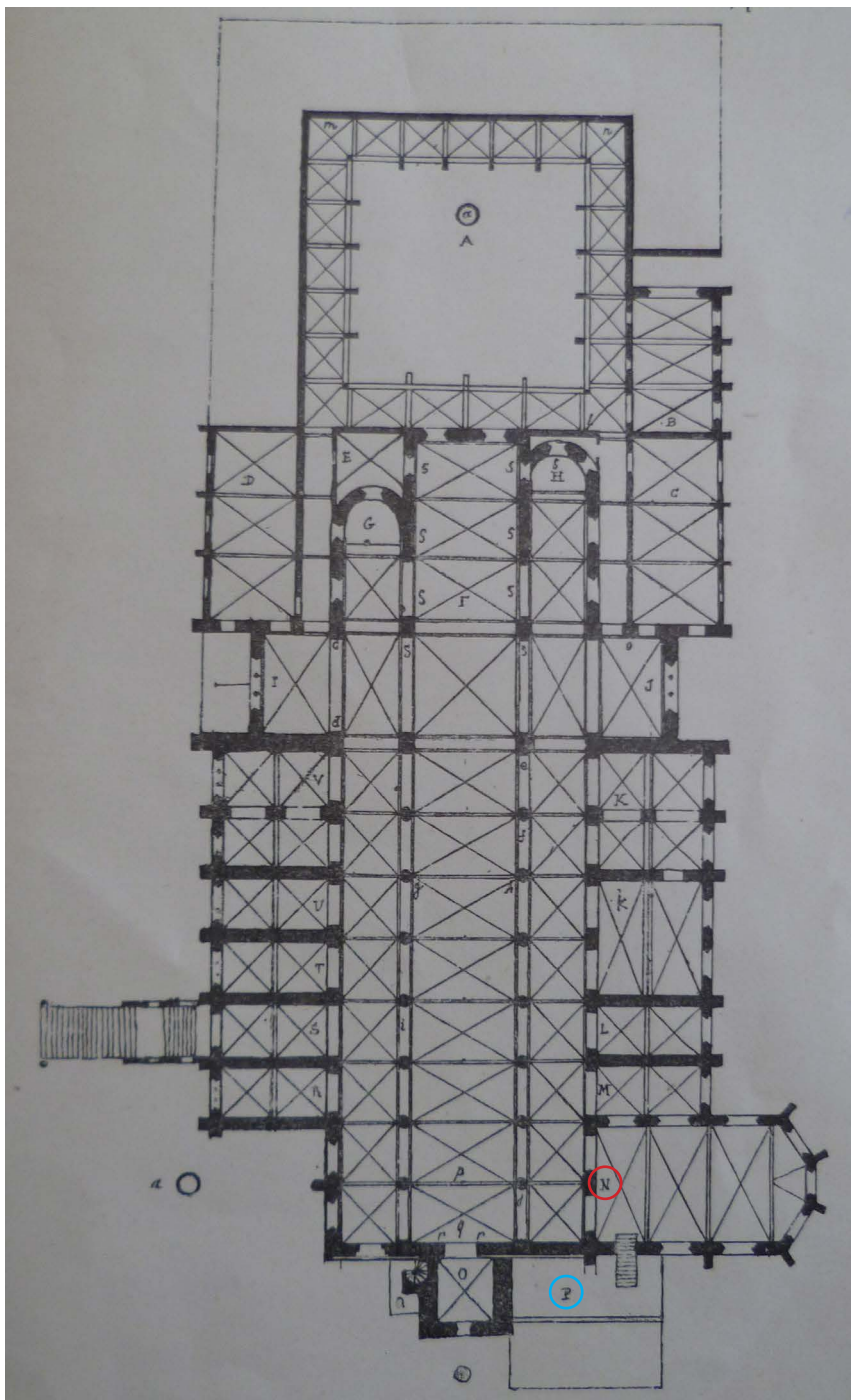


Fig. 111

Proposition de  
restitution du plan  
de Saint-Étienne de  
Besançon par Jules  
Gauthier (Gauthier  
1900, p. 461).

Ⓝ = chapelle Sainte-  
Madeleine ;  
Ⓟ = « théâtre » du  
saint Suaire.



Fig. 112 et 113 ↑

Anonyme, *Saints Ferréol et Ferjeux*, vers 1530 (?), albâtre (?), 123 x 40 x 46 cm chacune, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (actuellement en dépôt à la cathédrale Saint-Jean), inv. D.909.1.44 et D.909.1.45 (clichés de Nicolas Boffy)

Fig. 114 →

Anonyme, *Saint Vincent*, vers 1530 (?), albâtre (?), environ 125 cm de haut, Besançon, rectorat, ancienne chapelle Saint-Nicolas (cliché de Nicolas Boffy)





Fig. 115

Pieter de Molo, dessin d'un autel de Saint-Donatien à Bruges, XVIII<sup>e</sup> siècle, SBB, ms. 595, t. 1, p. 97 (cliché de Nicolas Boffy). Ci-dessous, détail des armes de Jean Carondelet écartelées avec l'aigle bicéphale de Palerme



Fig. 116

Frans van Yeteghem, chasuble avec l'histoire de saint Matthieu, 1554, or, soie et divers matériaux textiles, 130,5 cm (hauteur), Averbode, abbaye, inv. KIK 59126 (photographie de Jean-Luc Elias, © KIK-IRPA, cliché n° X079400) Ci-dessous, détail



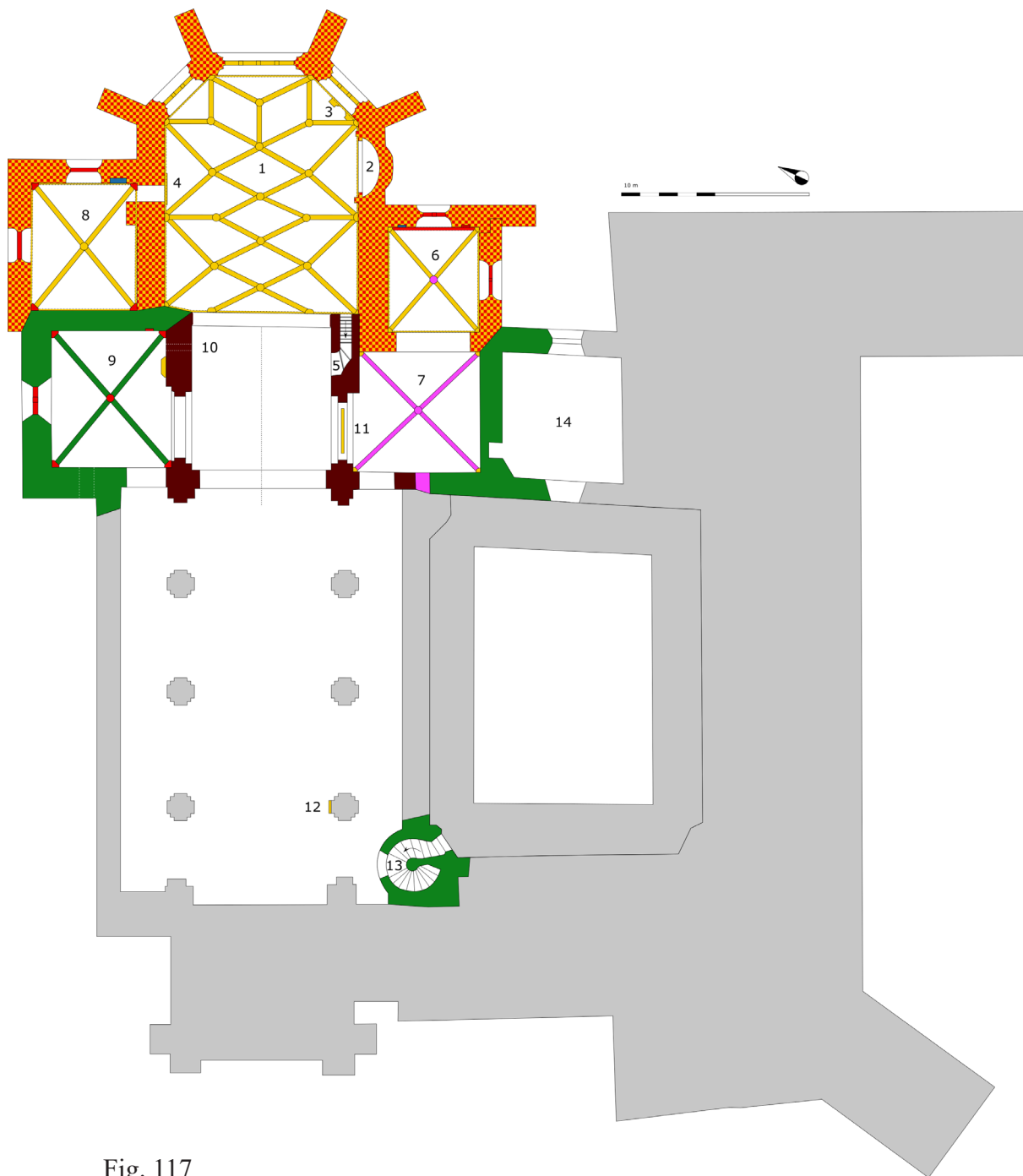


Fig. 117  
 Plan de l'abbaye de Montbenoît (état actuel)  
 Phases de construction du choeur  
 et travaux de Ferry Carondelet

- |   |   |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #800000; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> XII<sup>e</sup> siècle</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #008000; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> XV<sup>e</sup> siècle</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #FF0000; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> 1<sup>ère</sup> phase de travaux de Ferry Carondelet</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #FFA500; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Murs des phases 1/2 des travaux de Ferry Carondelet</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #FFD700; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> 2<sup>e</sup> phase de travaux de Ferry Carondelet</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #0000FF; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> XVII<sup>e</sup> siècle</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #FF00FF; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Restaurations (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #A9A9A9; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Autres parties de l'abbaye</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; border-bottom: 1px dashed black; margin-right: 5px;"></span> Arcs formerets</li> <li><span style="display: inline-block; width: 10px; border-bottom: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Sens de la montée des marches</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>1 - Choeur</li> <li>2 - Siège abbatial</li> <li>3 - Lavabo</li> <li>4 - Monument aux sires de Joux</li> <li>5 - Escalier menant au jubé</li> <li>6 - Chapelle des Trois Rois</li> <li>7 - Travée antérieure à la chapelle des Trois Rois</li> <li>8 - Sacristie</li> <li>9 - Chapelle ferrée</li> <li>10 - Hagioscope</li> <li>11 - Porte en bois du jubé</li> <li>12 - Sépulture de Parnette Mesnier</li> <li>13 - Entrée de Ferry Carondelet au palais abbatial</li> <li>14 - Ancienne salle capitulaire (restes du jubé)</li> </ul> |
|---|---|

DAO: Nicolas Boffy

Plan de l'abbaye de Montbenoît (état actuel)  
Phases de construction du chœur  
et travaux de Ferry Carondelet

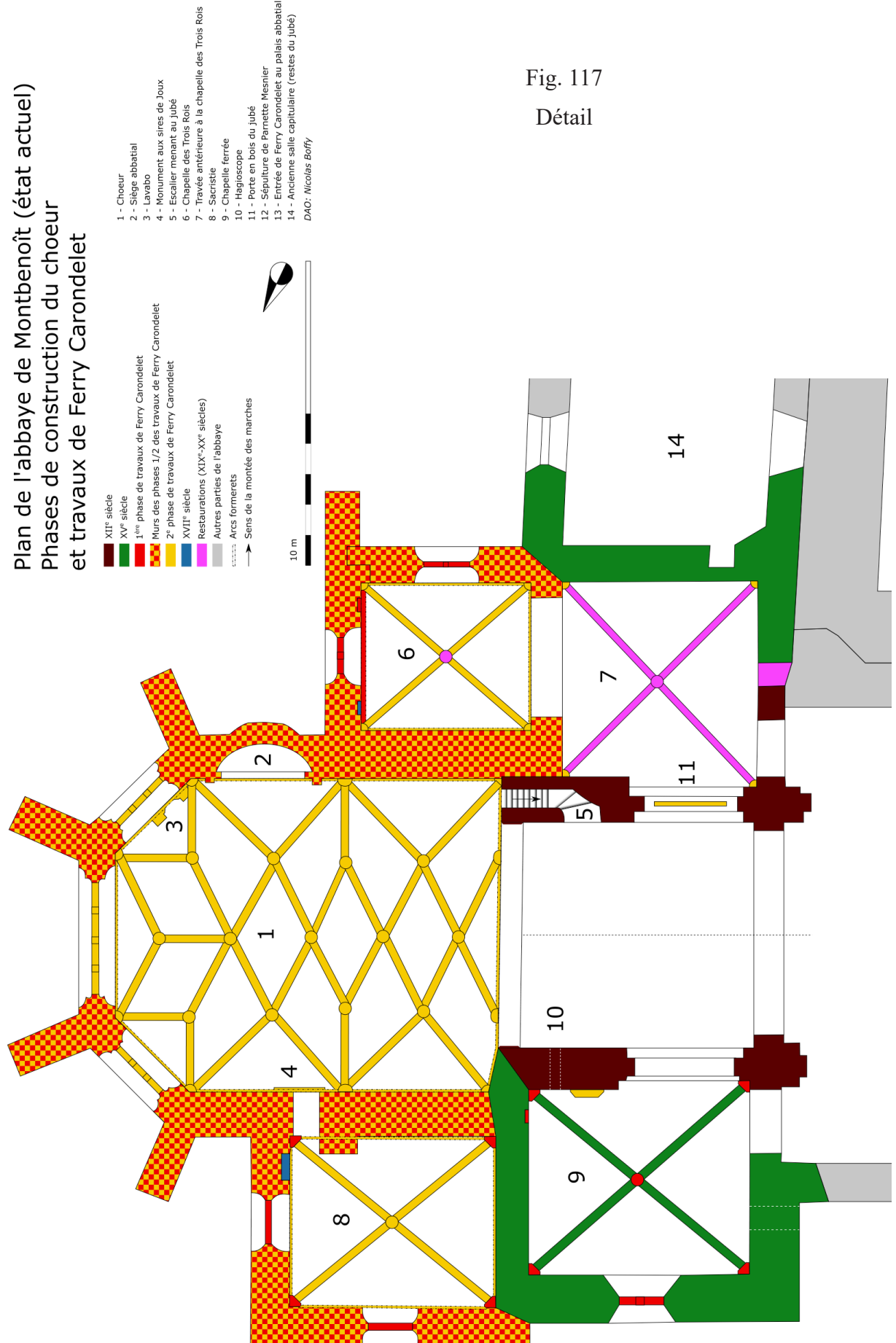


Fig. 117  
Détail

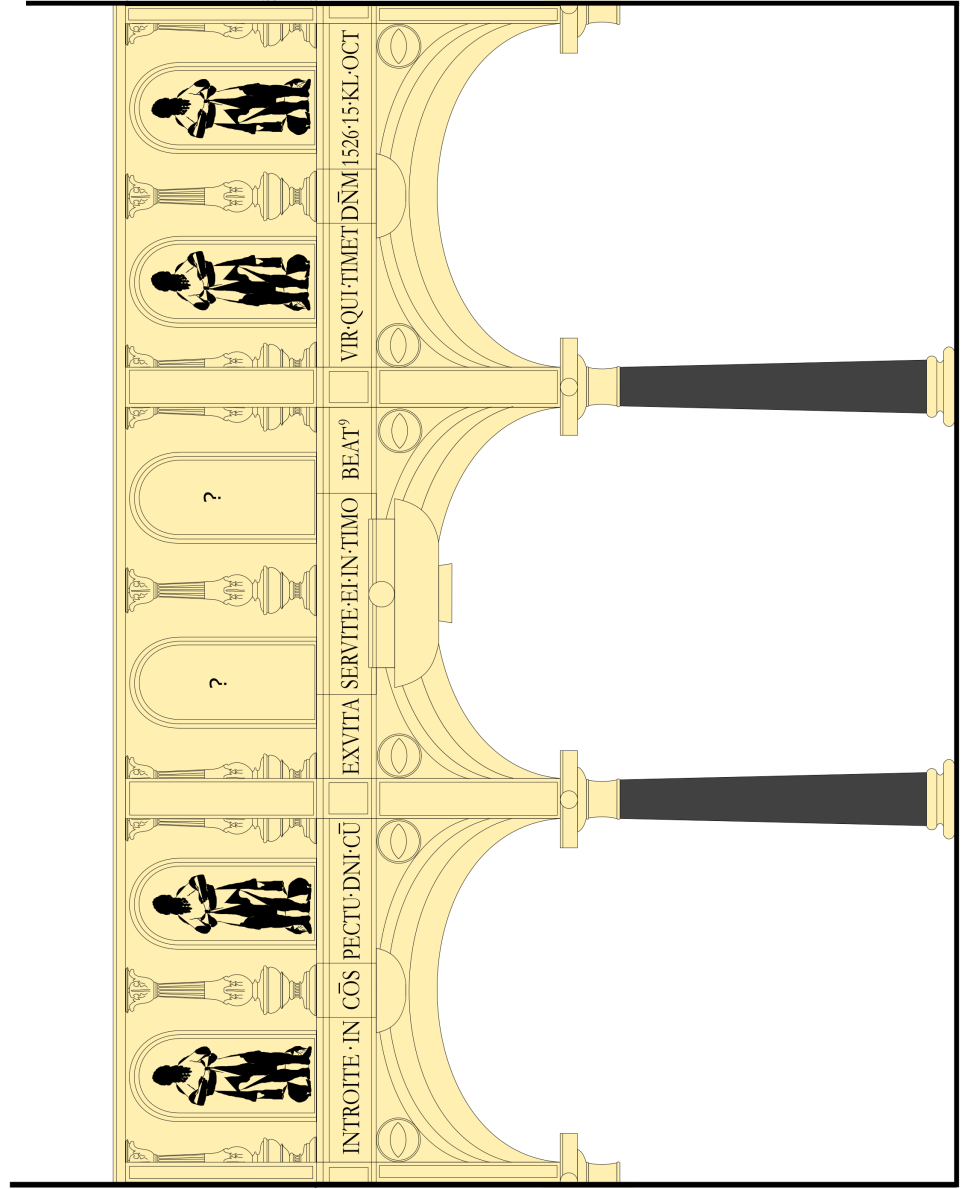




Proposition de reconstitution du jubé de Montbenoît (face avant)

DAO : Nicolas Boffy

1 m  pierre calcaire blanche  pierre marbrée noire  figures supposées des pères de l'Eglise 



proposition de reconstitution

parties existantes

proposition de reconstitution



← Fig. 120

Baptistère de l'église de Montbenoît avec la tribune de l'entrée de la nef (ancien jubé), à gauche. Carte postale, vers 1890

Fig. 121 ↓

Reconstitution du jubé de Montbenoît (Clerc 1868, entre les p. 32 et 33)

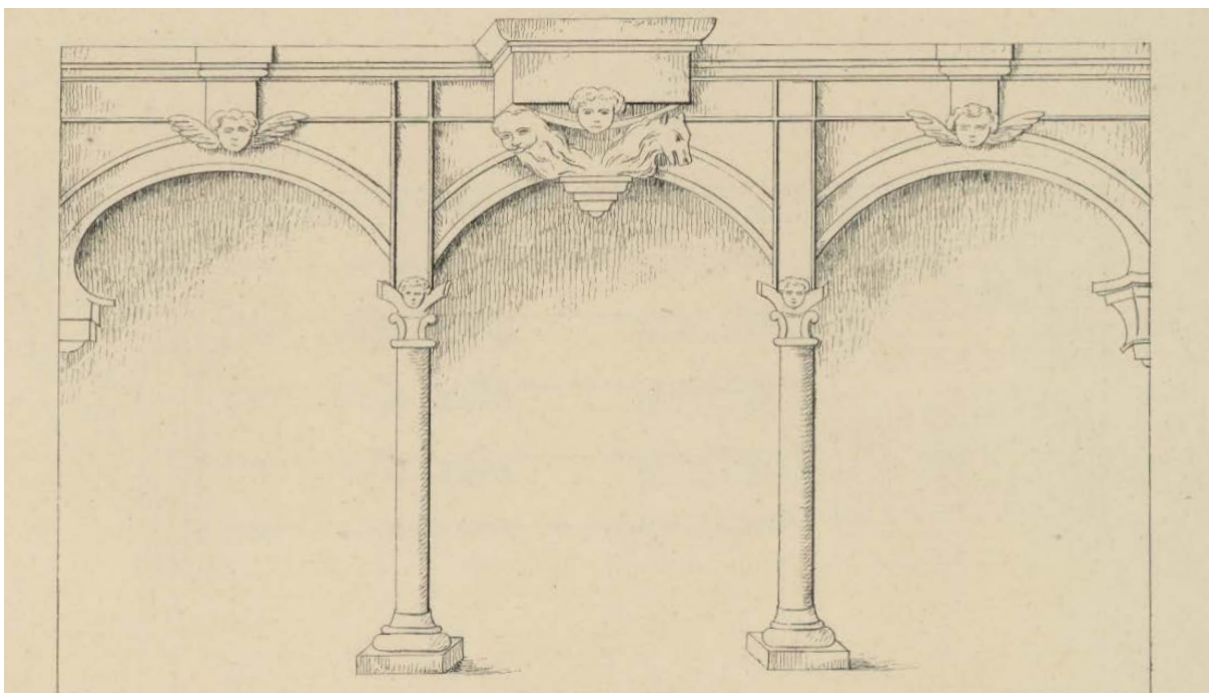


Fig. 122

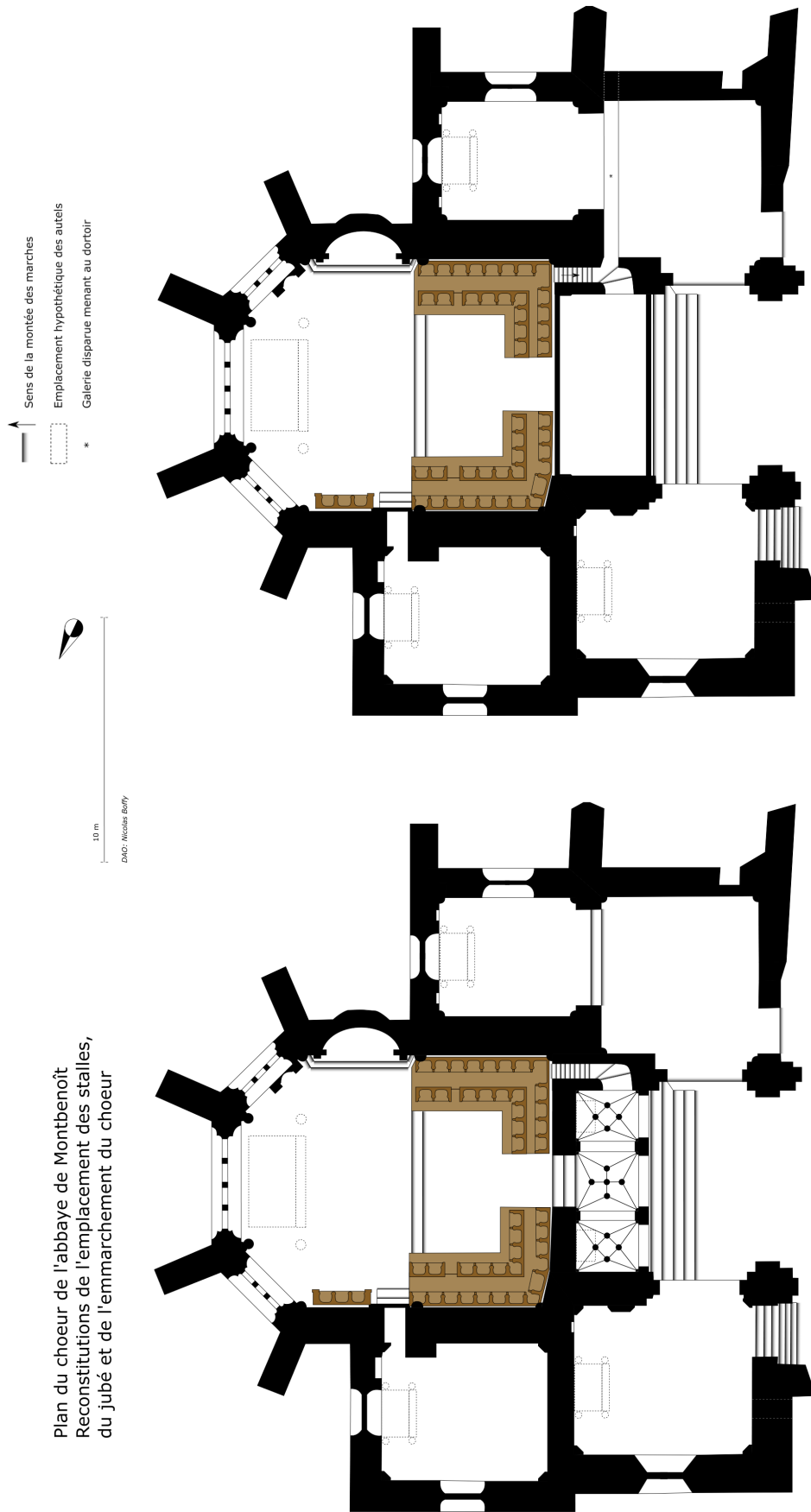




Fig. 123  
Sculpteur anonyme, *La Vierge et saint Jean*, début du xv<sup>e</sup> siècle, bois polychrome (Vierge) et décapé (saint Jean), 112 x 42 x 30 cm (Vierge), 107 x 40 x 30 cm (saint Jean), Montbenoît, église abbatiale (© Inventaire général, photographies d'Yves Sancey)

Fig. 124

Les stalles du côté sud avec la disposition que nous présumons originale des crêtes. Carte postale, début du xx<sup>e</sup> siècle (détail)





Fig. 125 a



Fig. 125 b

Sculptures du Christ bénissant (à gauche) et de saint Jean-Baptiste (à droite)  
du siège des célébrants, dérobées dans les années 1980  
(© Inventaire du Patrimoine, photographie d'Yves Sancey)



Fig. 126  
Détail du choeur,  
cf. page suivante

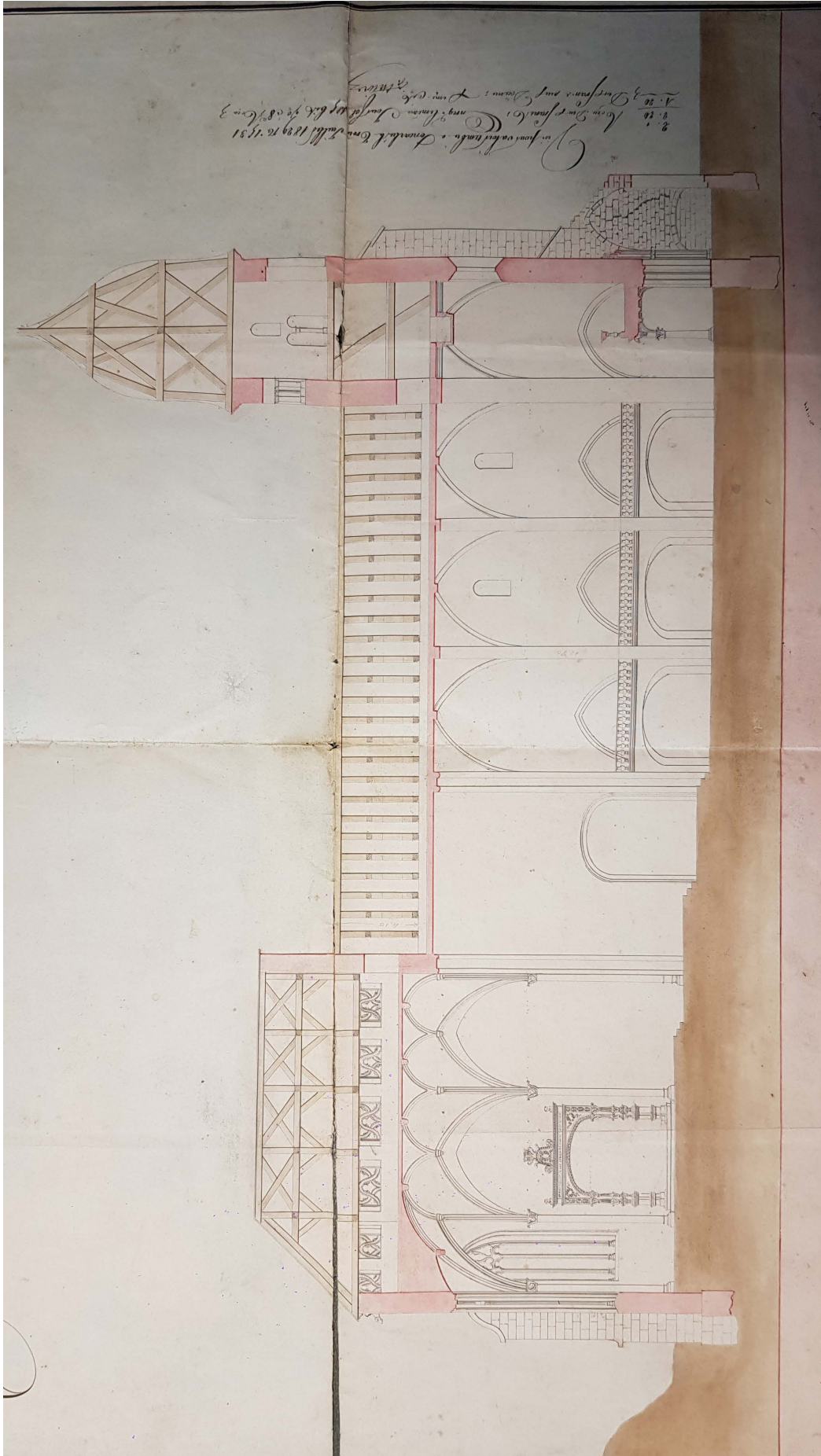


Fig. 126

Coupe longitudinale de l'église, 1829, dessin à la plume, détail  
(ADD, OAC, 400-2, cliché de Nicolas Boffy)

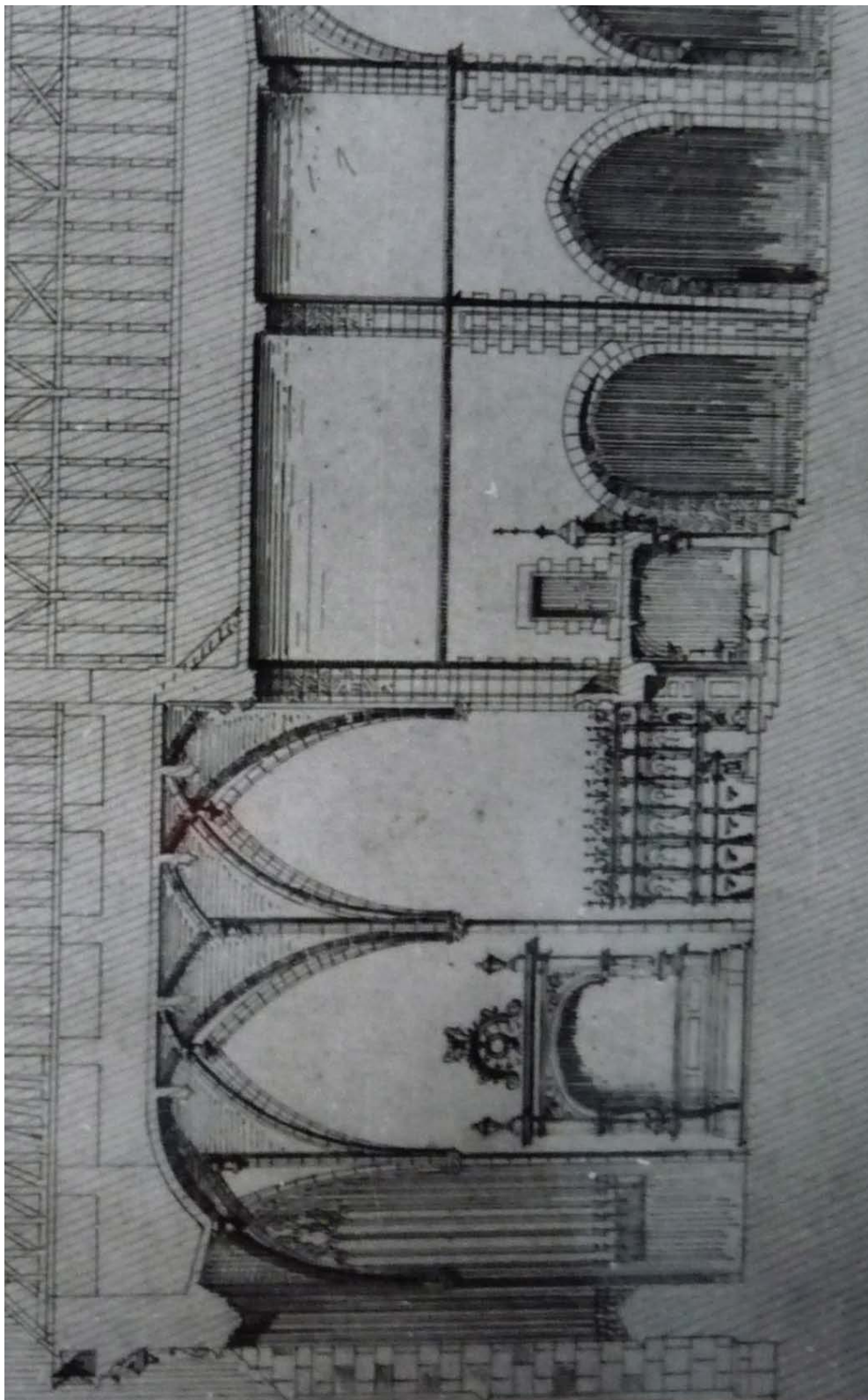


Fig. 127

Coupe de l'église dans son état restitué du XVI<sup>e</sup> siècle (détail),  
anonyme et sans date, manifestement du XIX<sup>e</sup> siècle  
(MAP, 1996-025-0312, photographie argentique, cliché de Nicolas Boffy)

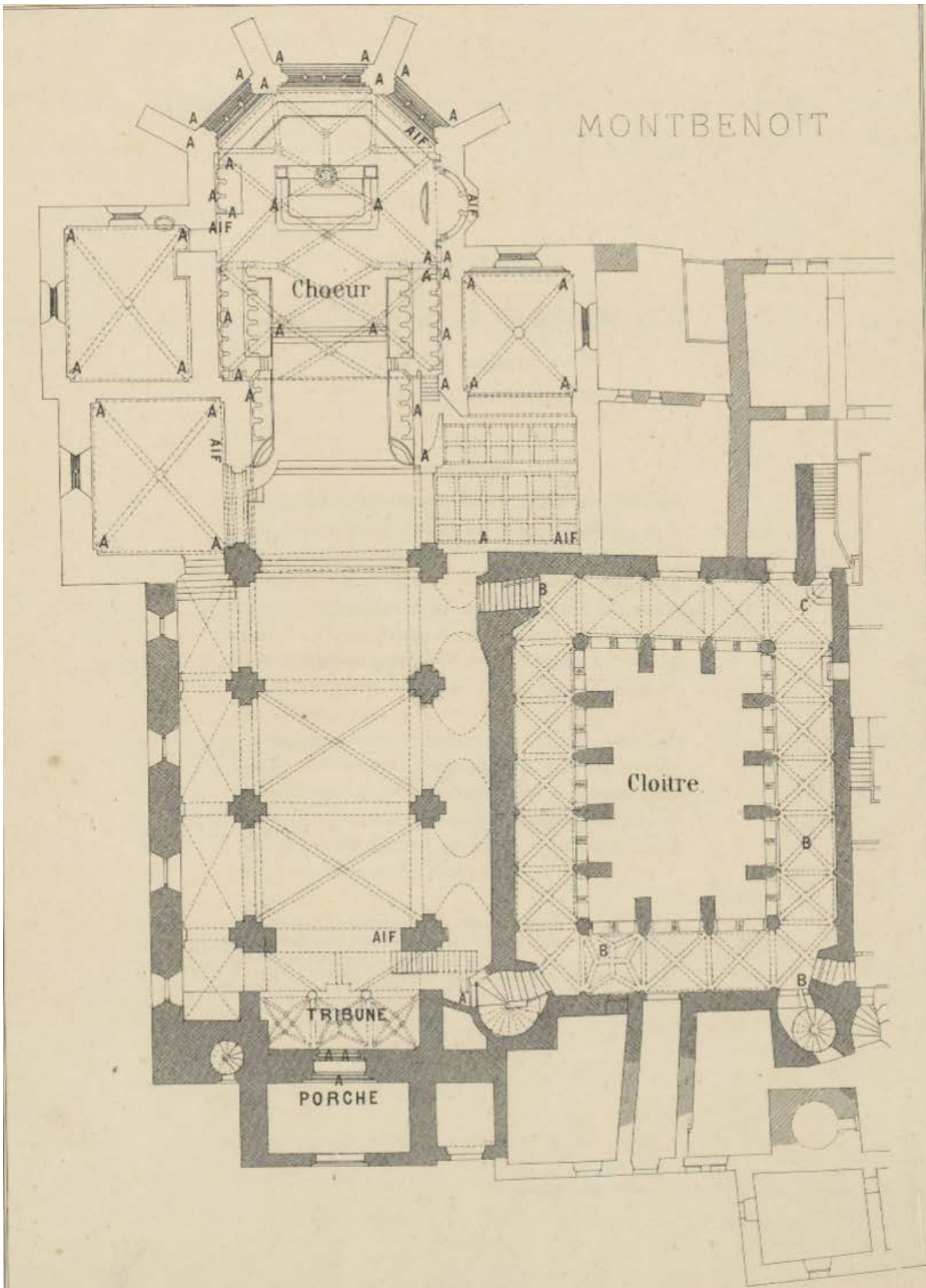


Fig. 128

Plan de l'abbaye chez Clerc 1868, n. p.





Fig. 129

Vue d'ensemble du mur est de la chapelle ferrée. À gauche et à droite, les colonnes surmontées d'anges qui encadrent vraisemblablement l'autel du XVIII<sup>e</sup> siècle (dans Gauthier 1897a, entre les p. 238 et 239)

Fig. 130

Artiste anonyme, *Adoration des Mages*, première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (?), bois polychrome, 72 x 31 x 25 cm (Vierge à l'Enfant), 61 x 41 x 19 cm (Mage agenouillé), 75 x 30 x 20 cm (chacun des deux Mages debout), Montbenoît, ancienne église abbatiale (cliché de Nicolas Boffy)

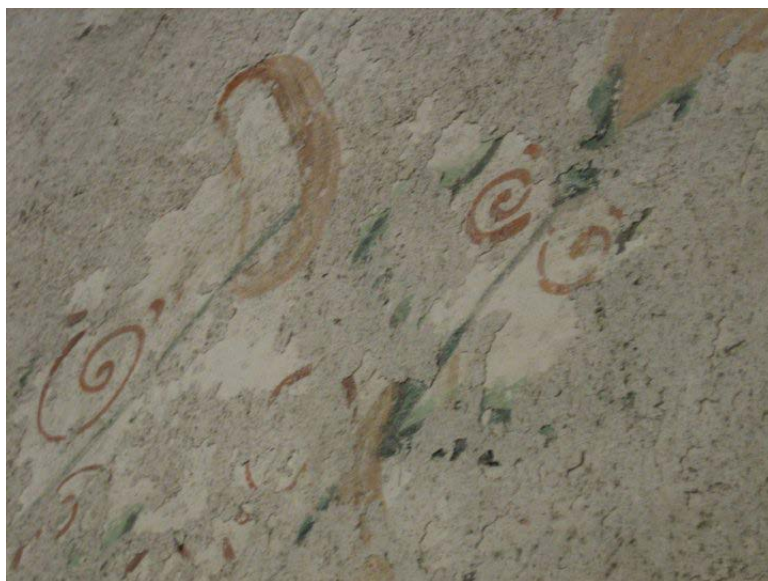




Fig. 131 a

Peintures murales de la chapelle ferrée (xvi<sup>e</sup> siècle ?)  
(clichés de Pascal Brunet)

Fig. 131 b



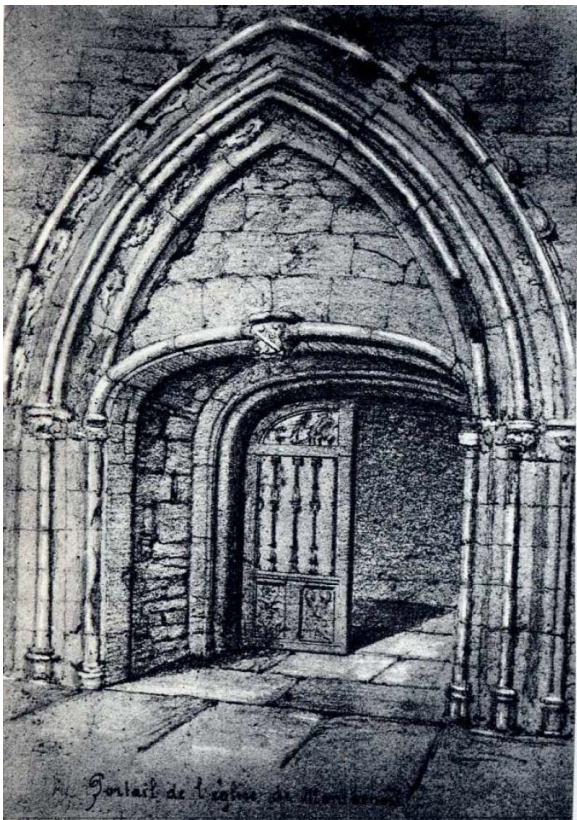


Fig. 132  
Ancien portail de l'église abbatiale,  
lithographie extraite de  
Domard 1964, n. p.



Fig. 133  
Antoine Lagniaz (?), fenêtre  
de la chapelle dite des Chalon,  
Mièges, église Saint-Germain,  
vers 1517  
(cliché de Séverine Pégeot)



Fig. 134

Comparaison des bases prismatiques de la chapelle des Chalon à Mièges, vers 1517, à gauche et de la chapelle des Trois Rois de Montbenoît, vers 1522, à droite (clichés de Nicolas Boffy)



Fig. 135

Comparaison des lions de Montbenoît, sur la clef de voûte de la chapelle ferrée, et de Vuillafans, sur une des consoles du chevet (clichés de Nicolas Boffy)

Fig. 136

Voûte de la chapelle des Chalon à Mièges, vers 1517 (cliché de Nicolas Boffy)





← Fig. 137

Portail de l'église de Vuillafans, vers 1522 (cliché de Nicolas Boffy)

Fig. 138 ↓

Voûte de la cuisine du logis abbatial de Montebnoît avec les armes de Simon de Cléron, fin du xv<sup>e</sup> siècle ou début du xvi<sup>e</sup> (cliché de Nicolas Boffy)





Fig. 139  
Brou, voûte  
du chœur du  
monastère Saint-  
Nicolas-de-Tolentin  
(cliché de Nicolas  
Boffy)



Fig. 140  
Galerie du  
Mariezenhof de  
Bergen-op-Zoom,  
vers 1508-1510  
(cliché de Chris06)



Fig. 141  
Jean de la Huerta  
et Antoine le  
Moiturier, tombeau  
de Jean sans Peur  
et de Marguerite  
de Bavière, 1443-  
1470, albâtre et  
marbres, Dijon,  
Musée des Beaux-  
Arts, inv. CA 1417,  
cat. 1183 (cliché  
d'Arnaud25)



Fig. 142

Chapelle de l'hôtel de Nassau à Malines, début du xvi<sup>e</sup> siècle  
(clichés de Nicolas Boffy)

Fig. 143







Fig. 144 ↑

Stalles de San Benito el real, Valladolid,  
Museo nacional de Escultura, inv. 62  
(photographie ancienne)

Fig. 145 ↓

Andres de Nájera, Felipe Vigarny et Diego de  
Siloe, stalles de la cathédrale Sainte-Marie de  
Burgos, vers 1505-1512 (photographie de José  
Luiz Bernardes Ribeiro)





Fig. 146

Jean Mone (attr.), tombeau du cardinal Guillaume de Croÿ, achevé en 1528-1529, marbre et albâtre, 7 x 5 m environ, Edingen, ancien couvent des Capucins, inv. KIK 10019224 (cliché de Matthieu Le Brech)



Fig. 147

Felipe Vigarny, tombeau de l'évêque Diego de Avellaneda, vers 1536-1542,  
marbre, albâtre et jaspe, 786 x 385 x 174 cm,  
Valladolid, Museo nacional de Escultura, inv. 268  
(cliché de GFreihakter)

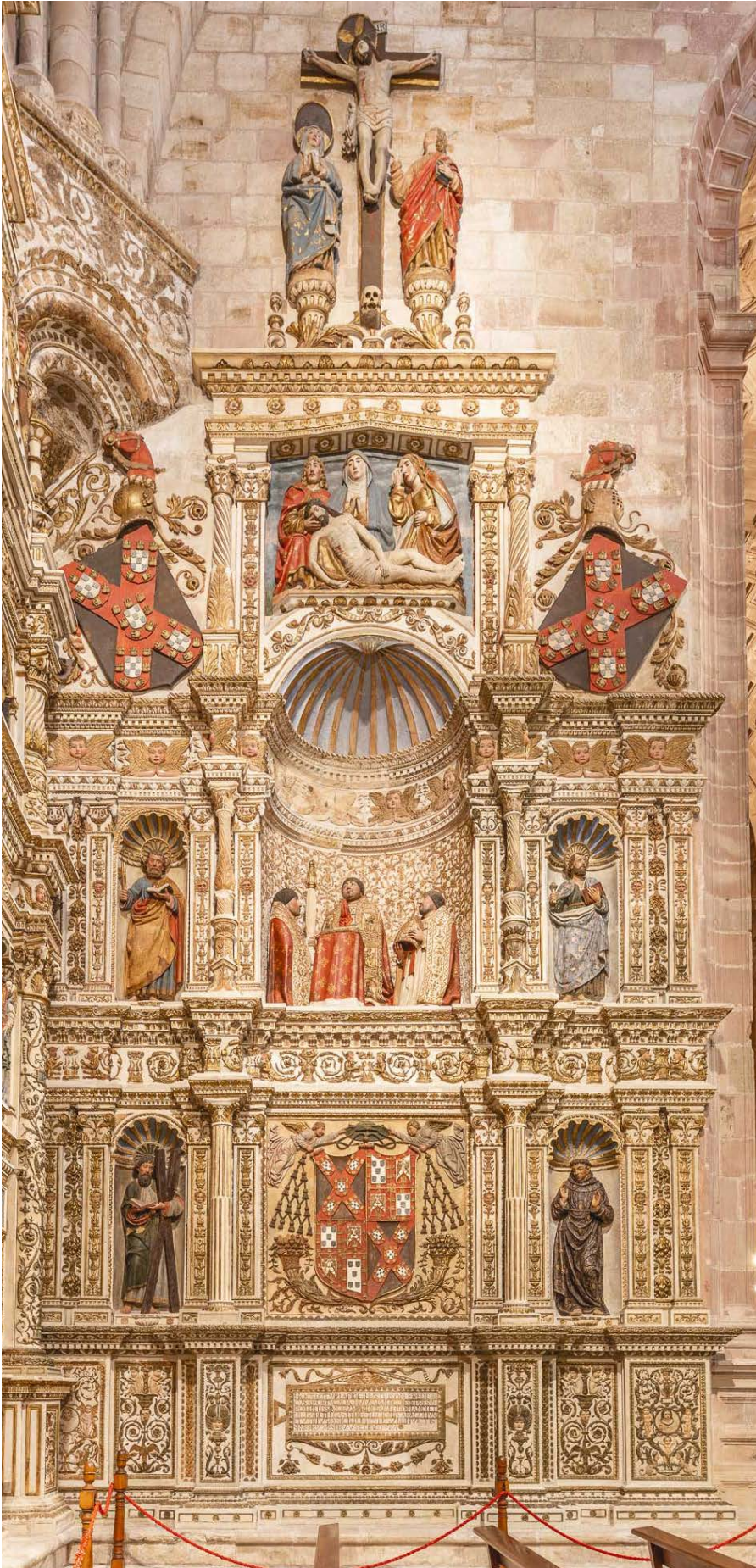


Fig. 148

Alonso de Covarrubias (attr. non unanime), tombeau de Fadrique de Portugal, vers 1522-1524, Sigüenza, cathédrale Notre-Dame (photographe inconnu, consulté sur [ferna.eu](http://ferna.eu) le 28 mai 2021)



Fig. 149

*Pietà* des stalles de San Benito el Real, Valladolid, Museo nacional de Escultura, inv. 62  
(© Patrimonio artístico de Valladolid, photographie de J. M. Travieso, sur domuspucelae.  
blogstop.com, consulté le 28 mai 2021)



Fig. 150

Gil de Siloe et Felipe Vigarny [?], tombeau de Juan de Padilla, vers 1500,  
marbre et albâtre, Burgos, Museo de Burgos  
(photographie de Santiago Abella, sur Flickr, consulté le 28 mai 2021)



Fig. 151

Sculpteur anonyme (Pieter Buyens ?), *Annonciation, Adoration des Bergers, Adoration des Mages*, 1534, albâtre, Poligny, Mouthier-le-Vieillard (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 152 a

Jubé de Sainte-Marie-au-Capitole de Cologne, 1522-1523,  
détail (photographie de José Luiz Bernardes Ribeiro) et niche  
abbatiale de Montbenoît (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 152 b  
Jubé de Sainte-  
Marie-au-Capitole  
de Cologne, 1522-  
1523 (cliché de  
Hans P. Schäfer)



Fig. 153 a  
Jan van Roome, Conrad  
Meit et Mariotto,  
tombeau de Marguerite  
de Bourbon, entre 1516  
et 1532, marbre et  
albâtre, Brou (quartier de  
Bourg-en-Bresse), église  
Saint-Nicolas-de-Tolentin  
(cliché de Paul Hermans)





Fig. 153 b ↑

Jan van Roome, Conrad Meit et Mariotto, tombeau de Philibert le Beau (cliché d'Élisabeth Lambert)

← Fig.153 c

Jan van Roome, Conrad Meit et Mariotto, tombeau de Marguerite d'Autriche (cliché d'Élisabeth Lambert)



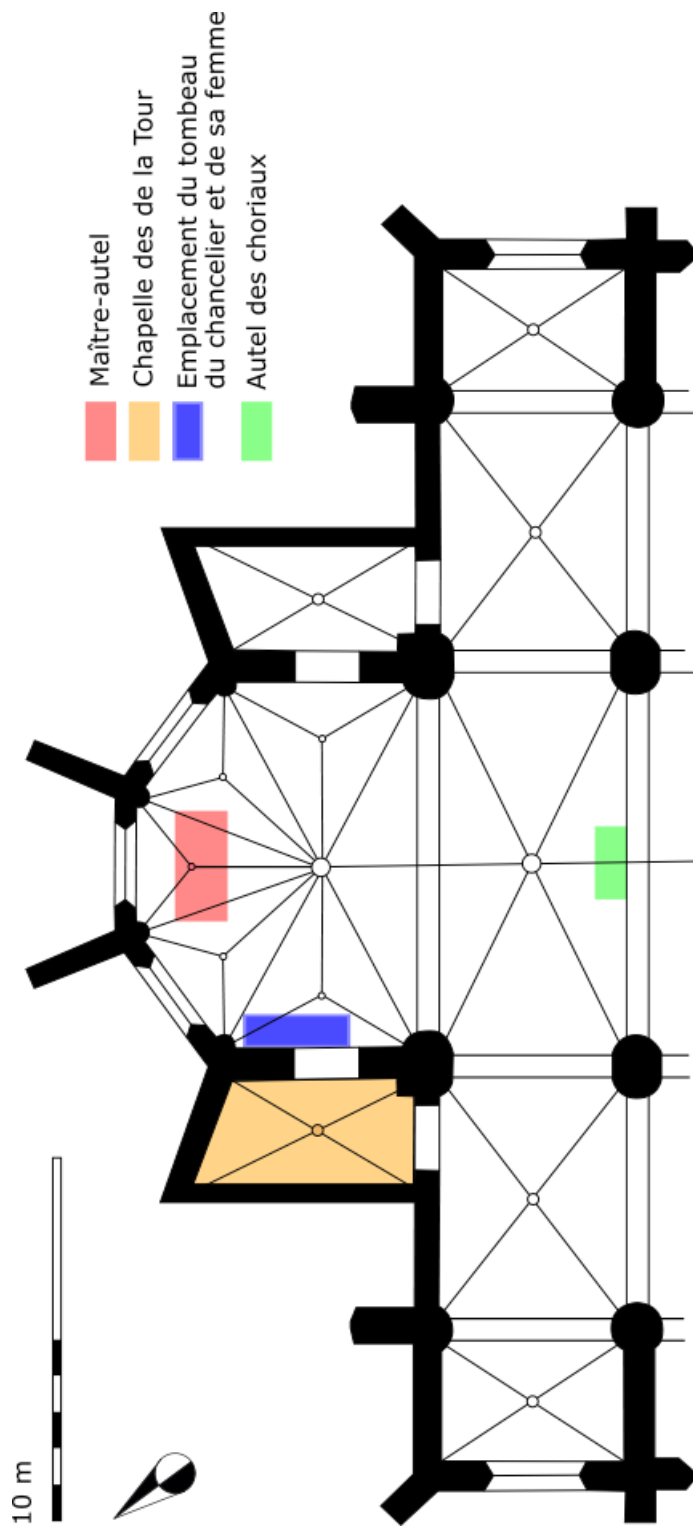
Fig. 153 d  
Jan van Roome,  
Conrad Meit et  
Mariotto, transi  
de Marguerite  
d’Autriche (cliché  
de Nicolas Boffy)



I. peana belos.  
hemates.  
S. f. ot. spicio  
R. tempano.  
O. cornisa.  
N. fesso.  
Q. architrave.  
A. capitel.  
P. coluna.  
  
V. bassa.  
B. cotrabassa.

Fig. 154  
Diego de Sagredo, dessin  
de tombeau, extrait de  
Sagredo 1526\*, fol. 3r  
(scan de l’Université de  
Salamanque)

21 iii



Plan de l'église Notre-Dame de Dole vers 1545 (détail)

DAO : Nicolas Boffy, d'après Tournier 1954 (p. 197), Gaulard Jacquemart et Theurot 2009 (p. 45) et le plan BMB, Yc.Jura.Dole.5

Fig. 155

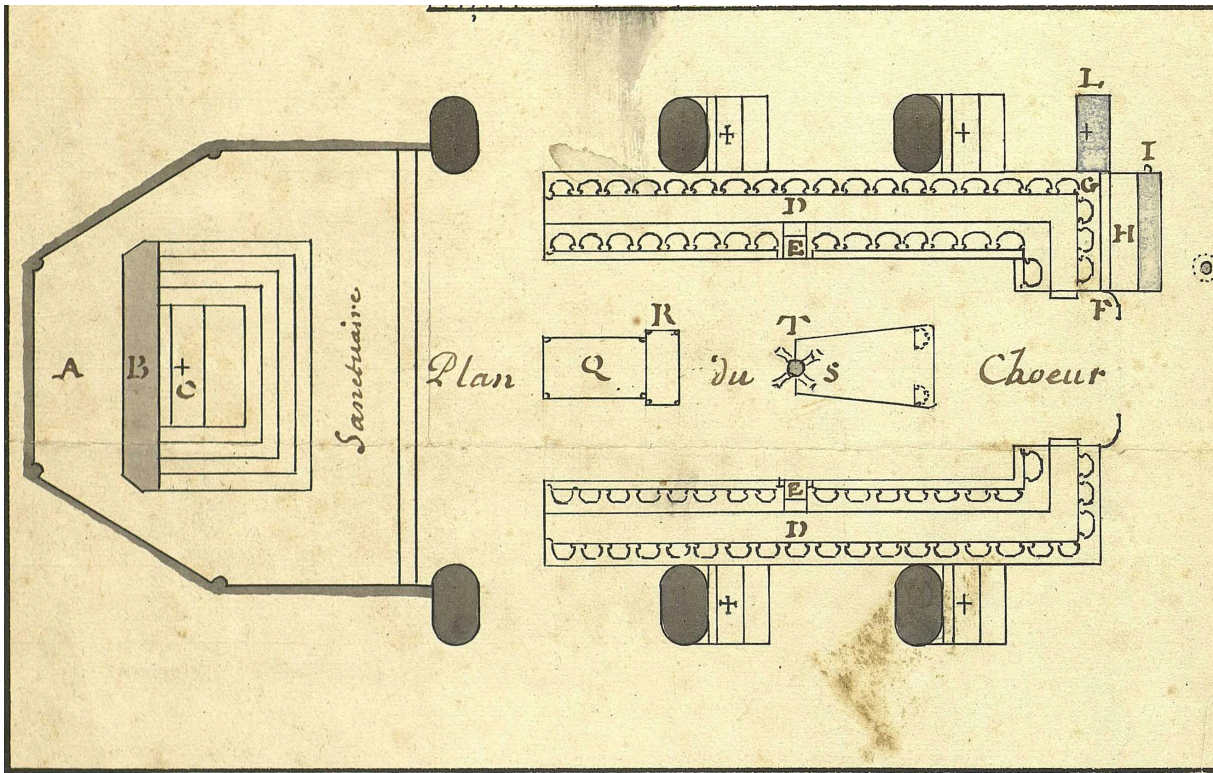


Fig. 156

Jacques-François Lanchenu, plan du chœur de l'église Notre-Dame de Dole, 1729, dessin à la plume, BMB, Yc. Jura. Dole 5 (© Ville de Besançon)



Fig. 157

Pieter Buyens (notre attribution), fragment de chapiteau, vers 1540, marbre ou albâtre, 8 x 20,5 x 7,5 cm, Dole, collégiale Notre-Dame (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 158 a



Fig. 158 b

Vue de face et de côté de la figure précédente

Fig. 159

Jacques Prévost, *Déploration sur le Christ mort*, 1561, huile sur bois, 178 x 200 cm (panneau central), 178 x 90 cm (chacun des deux panneaux), Pesmes, église Saint-Hilaire (© Inventaire de Bourgogne-Franche-Comté, cliché d'Yves Sancey)



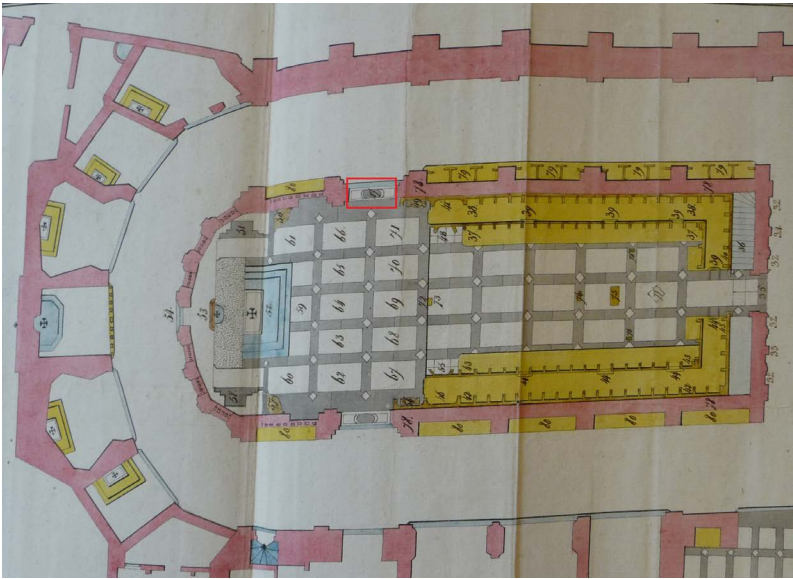


Fig. 160

Pieter de Molo, Plan du chœur de l'église Saint-Donatien de Bruges, XVIII<sup>e</sup> siècle, SBB, ms. 595, vol. 2, annexe 19 (cliché de Nicolas Boffy). En rouge, emplacement prévu du tombeau de Jean Carondelet, entre les piles de l'entrée sud du chœur

Fig. 161

Lancelot Blondeel (attribué à), Esquisse pour le monument de Marguerite d'Autriche aux Annonciades de Bruges, vers 1543-1556, crayon et lavis brun, 27,5 x 16,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1953-343(R) (© Rijksmuseum Amsterdam)

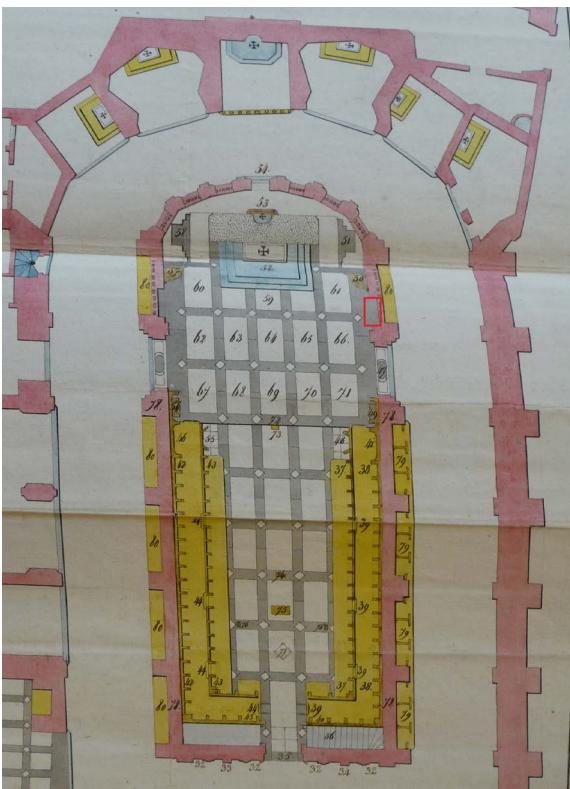


Fig. 162

Cf. fig. 160. En rouge, emplacement définitif du tombeau de Jean Carondelet





Fig. 163

Tombeau de Guillaume de Croÿ, (détail de la fig. 146) :  
une allégorie (cliché de Matthieu Le Brech)

Fig. 164 →

Reconstitution de la face avant du tombeau de Dole (DAO : Romain Courrier et Nicolas Boffy).  
Nous nous sommes basé sur le relevé de l'état actuel de l'arc par Romain Courrier. Je le remercie  
chaleureusement de m'avoir autorisé à utiliser et à modifier son relevé.

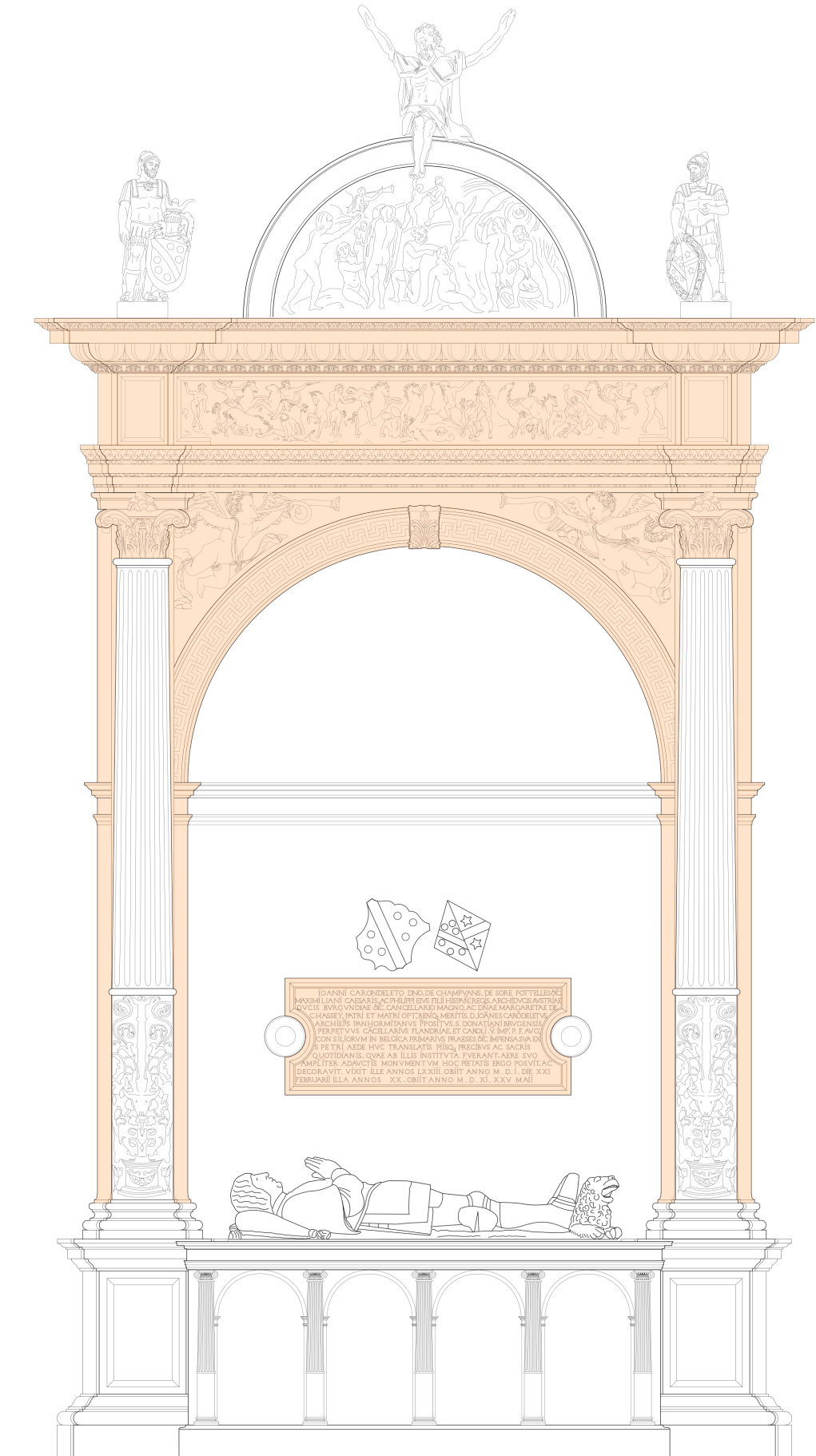
À cela, nous avons ajouté aux gaines des colonnes les ornements du tombeau d'Antoine de  
Lalaing à Hoogstraten ; un couronnement avec le *Jugement dernier* du SBB, ms. 595, t. 1,  
p. 98 représentant le tombeau disparu de l'archevêque de Palerme à Bruges ; les deux soldats  
du tombeau de Jean de Hénin-Liétard à Boussu qui l'encadrent ; le gisant d'Antoine de Lalaing  
à Hoogstraten ; et une arcature ionique, que nous avons choisie très ornée – elle est ici tirée de  
Serlio 1537\*, fol. 42r.

Nous proposons dans le texte que la cuve du tombeau avec les deux  
gisants soit avancée et dépasse de l'arc, ce qui n'est pas visible ici.

1 m

Parties conservées

DAO: Romain Courrier et Nicolas Boffy







← Fig. 165

Vue intérieure de la collégiale de Dole (détail du tombeau de Jean Carondelet) par l'architecte Lesieur, 1852, dessin à la plume et au lavis (MAP, 0082-039-2002, n° 1369 (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 166 →

Vue intérieure de la collégiale de Dole (détail du tombeau de Jean Carondelet) par l'architecte Lesieur, 1852, dessin à la plume et au lavis (MAP, 0082-039-2002, n° 1370, cliché de Nicolas Boffy)

Fig. 167

Attribué abusivement à Jean Mone, tombeau de Pierre d'Herbais et de deux membres de sa famille, fin des années 1530, Pepingen, Sint-Martinuskerk, inv. KIK 27748 (cliché de Krista De Jonge)





Fig. 168

Attribué (abusivement ?) à Jean Mone, tombeau d'Arnoul de Hornes, début des années 1540, Anderlecht, église Saint-Pierre-et-Guidon, inv. KIK 20004887 (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 169

Jacques Du Brœucq et assistants, tombeau de Jean de Hennin-Liétard, d'Anne de Bourgogne et de leurs enfants, 1561-1562, marbres et albâtre, 595 x 390 cm, Boussu-lez-Mons, église Saint-Géry, inv. KIK 10020679 (cliché de Nicolas Boffy)



← Fig. 170

Tombeau de Guillaume de Croÿ,  
(détail de la fig. 146) :  
pilastres et colonnes  
(cliché de Matthieu Le Brech)

Fig. 171 ↓

Jean Mone (attr.), tombeau  
d'Antoine de Lalaing et  
d'Élisabeth de Culemborg, vers  
1528-1529, marbres et albâtre,  
1,89 x 3,5 x 2,2 m, Hoogstraten,  
Sint-Katharinakerk,  
inv. KIK 40336  
(cliché de Nicolas Boffy)





↑ Fig. 172

Henri van den Berch,  
tombeau d'Érard  
de la Marck dans la  
cathédrale de Liège, dans  
Anonyme, *Chronique  
du pays de Liège*, 1619,  
Liège, Bibliothèque de  
l'Université, ms. 465,  
t. 2, fol. 383-383b (d'après  
Brassine 1946, p. 91)  
(© Université de Liège)



← Fig. 173

Anonyme, tombeau de  
Frederik van Renesse et  
de sa femme Anna van  
Hamel, vers 1538, calcaire  
et albâtre, Breda, Grote  
Kerk (photographie de  
Paul van Galen)



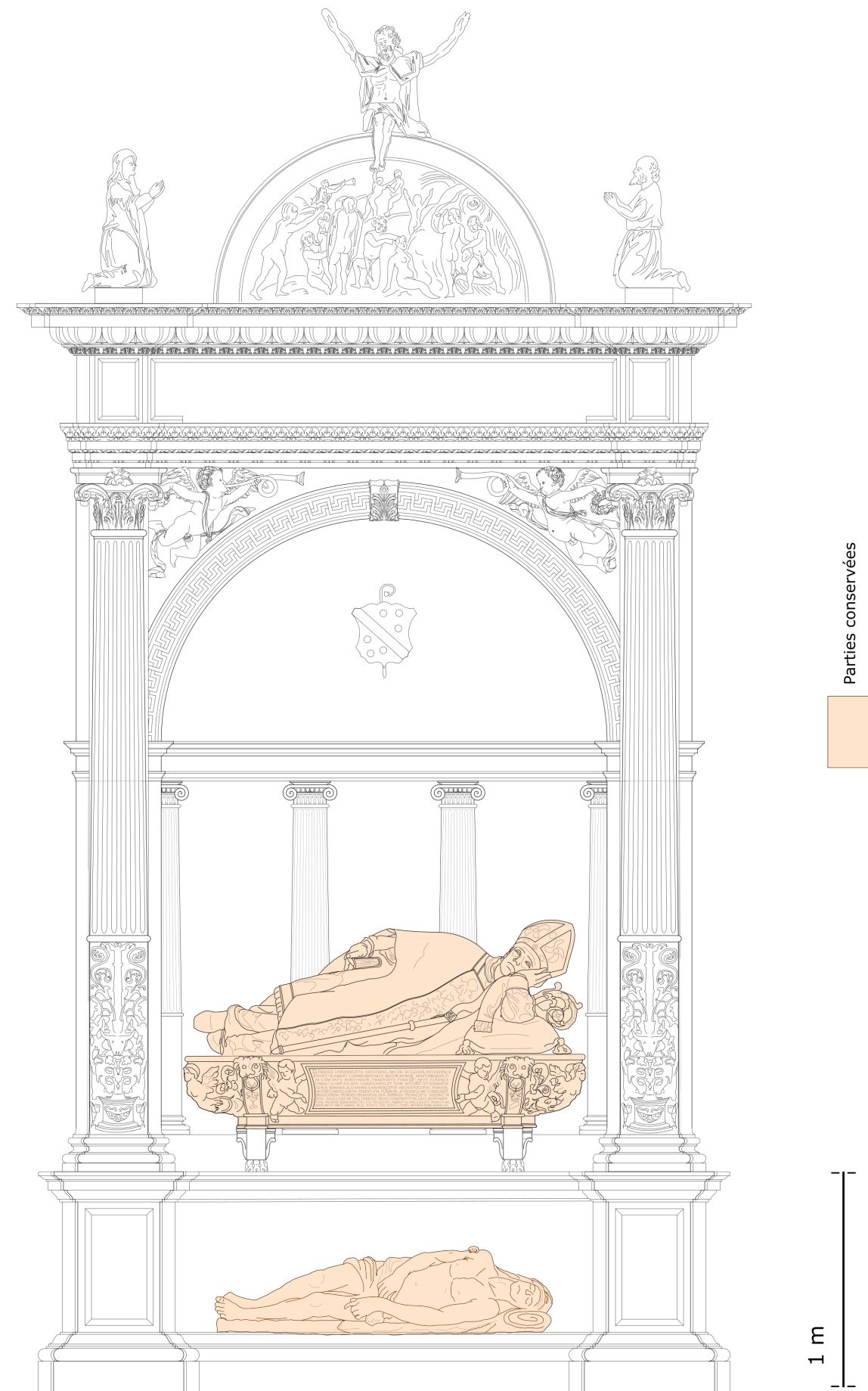
← Fig. 174

Anonyme, tombeau de Gerrit van Assendelft et de sa femme Beatrix van Damel, après 1539, marbre et albâtre partiellement dorés, La Haye, Sint-Jacobskerk (photographie de G. Th. Delemarre)

Fig. 175 ↓

Anonyme, tombeau de Ferry Carondelet, fin du XIX<sup>e</sup> siècle, photographie, ADB, L, 9 (cliché de Nicolas Boffy)





← Fig. 176 (page précédente)

Reconstitution de la face avant du tombeau de Besançon (DAO : Romain Courrier et Nicolas Boffy). Nous avons employé l'arc du tombeau du chancelier et de sa femme à Dole en nous basant sur le relevé de l'état actuel par Romain Courrier. Je le remercie chaleureusement de m'avoir autorisé à utiliser et à modifier son relevé.

À cela, nous avons ajouté aux gaines des colonnes les ornements du tombeau d'Antoine de Lalaing à Hoogstraten ; un couronnement avec le *Jugement dernier* et les trois figures du SBB, ms. 595, t. 1, p. 98 représentant le tombeau disparu de l'archevêque de Palerme à Bruges ; la forme générale des consoles sous la cuve du tombeau, prise de celles du tombeau de Jean de Hénin-Liétard à Boussu ; et une arcature ionique, que nous avons choisie très ornée – elle est ici tirée de Serlio 1537\*, fol. 42r.



Fig. 177

Cornelis Floris (attr.),  
épitaphe d'un inconnu, vers  
1550-1555, grès et albâtre,  
305 x 143 cm, Breda, Grote  
Kerk (photographies de  
G. de Hoog, 1907)



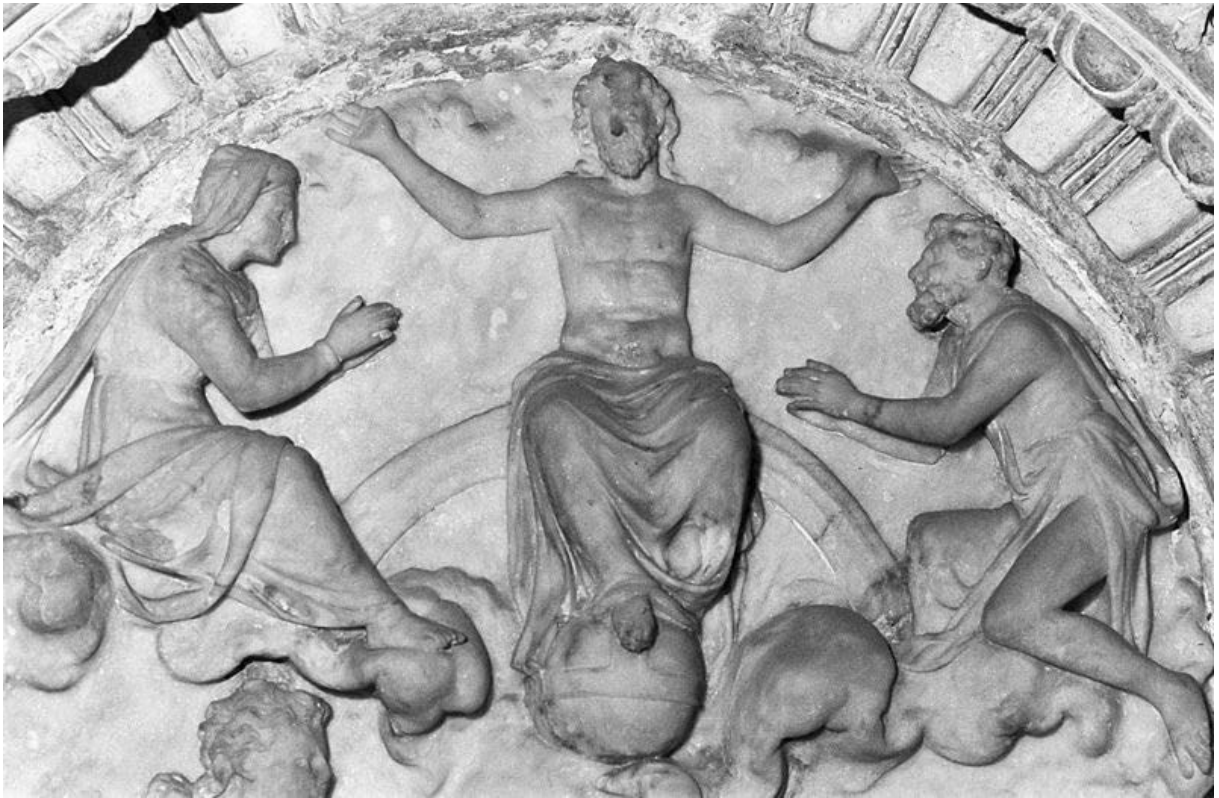


Fig. 178

Détails de la Fig. 177

Fig. 179

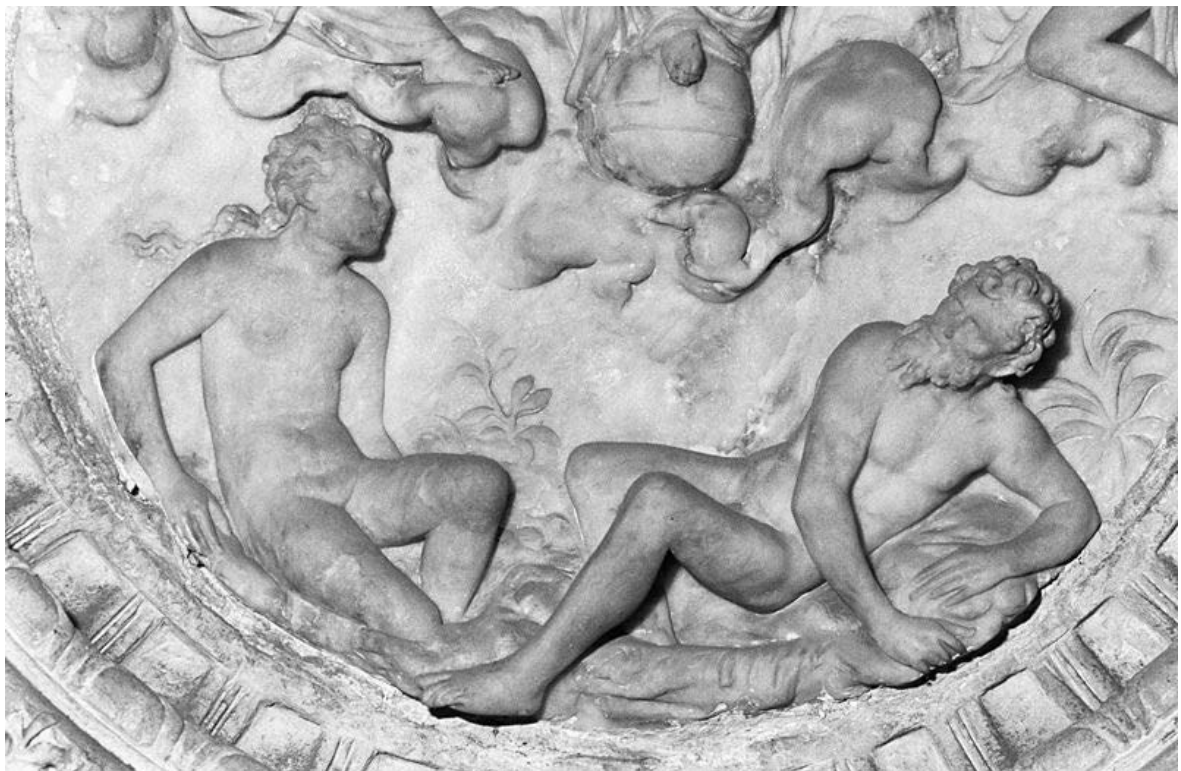




Fig. 180  
Francesco Laurana (attr.),  
tombeau de Charles IV  
d'Anjou, vers 1500,  
diverses sortes de marbre,  
Le Mans, cathédrale Saint-  
Julien (© MAP)



Fig. 181  
Peter Osten, tombeau  
de Sebastian Echter von  
Mespelbrunn, 1575, albâtre,  
Wurtzbourg, cathédrale  
Sankt Kilian (cliché de  
Nicolas Boffy)



Fig. 182

Jacques Du Brœucq (attr.), transi, 1561-1562, albâtre, 175 x 43 x 35 cm,  
Boussu-lez-Mons, église Saint-Géry, inv. KIK 10021487 (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 183

Colijn de Nole, tombeau de Reinoud de Brederode et Philippote van der Marck,  
1552-1556, calcaire, Vianen, Onze-Lieve-Vrouw-ten-Hemelopnemingkerk  
(cliché de G. de Hoog, 1907)

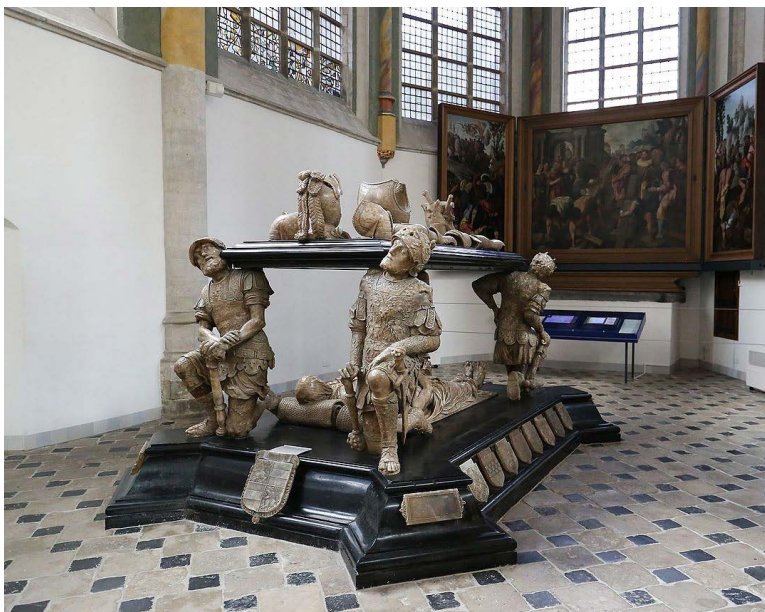


Fig. 184 a

Anonyme, tombeau d'Engelbert de Nassau et de sa femme Cimburga de Baden, 1531-1534, albâtre, marbres noirs et blancs, 3,95 x 2,85 m (plateforme au sol), Breda, Grote Kerk (photographie de Richard Broekhuijsen)



Fig. 184 b

Détail du visage de César (cliché de PMRMaeyaert)



Fig. 184 c

Détail du visage de Hannibal (cliché de Vassil)



Fig. 185 ↑

Le « Précurseur », *Modèle de tombeau*,  
années 1530, eau-forte, 36,5 x 27 cm,  
Paris, INHA, FOL RES 65, fol. 12r  
(© INHA)



← Fig. 186

Sculpteur anonyme, *cénotaphe de  
Georges d’Egmont*, 1549, Utrecht,  
cathédrale Saint-Martin (photo de  
Pepijntje, creative common)



811 Combe van den Eersterdijgsten heer  
Van Palermo, die staende in

Joannes Carondelet, aerd bisschop  
Wiskel van St. Donat tot Brugge.

Fig. 187 ↓

Ignace-Michel de Hooghe, dessin du  
tombeau de Jean Carondelet, SBB,  
ms. 449, fol. 11 (© Flandrica)



Fig. 188

Pieter de Molo, dessin du tombeau de Jean Carondelet, XVIII<sup>e</sup> siècle, SBB, ms. 595, vol. 1, p. 98 : face avant (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 189

Pieter de Molo, dessin du tombeau de Jean Carondelet, XVIII<sup>e</sup> siècle, SBB, ms. 595, vol. 1, p. 98 : face arrière (cliché de Nicolas Boffy)



Fig. 190 ↑

Détail du SBB, ms. 449, fol. 11  
(fig. 187) à gauche et du tombeau de  
Pierre d’Herbais (fig. 167) à droite  
(cliché de Krista De Jonge)

Fig. 191 ↓

Jan Gossart, projet de tombeau (peut-être pour Isabelle  
d’Autriche), fin des années 1520 [?], dessin à la plume  
et lavis, 27,4 x 47 cm, Berlin, Staatliche Museen,  
Kupferstichkabinett, inv. kdz 4646  
(© Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu  
Berlin – Preußischer Kulturbesitz,  
photographie de Jörg P. Anders)





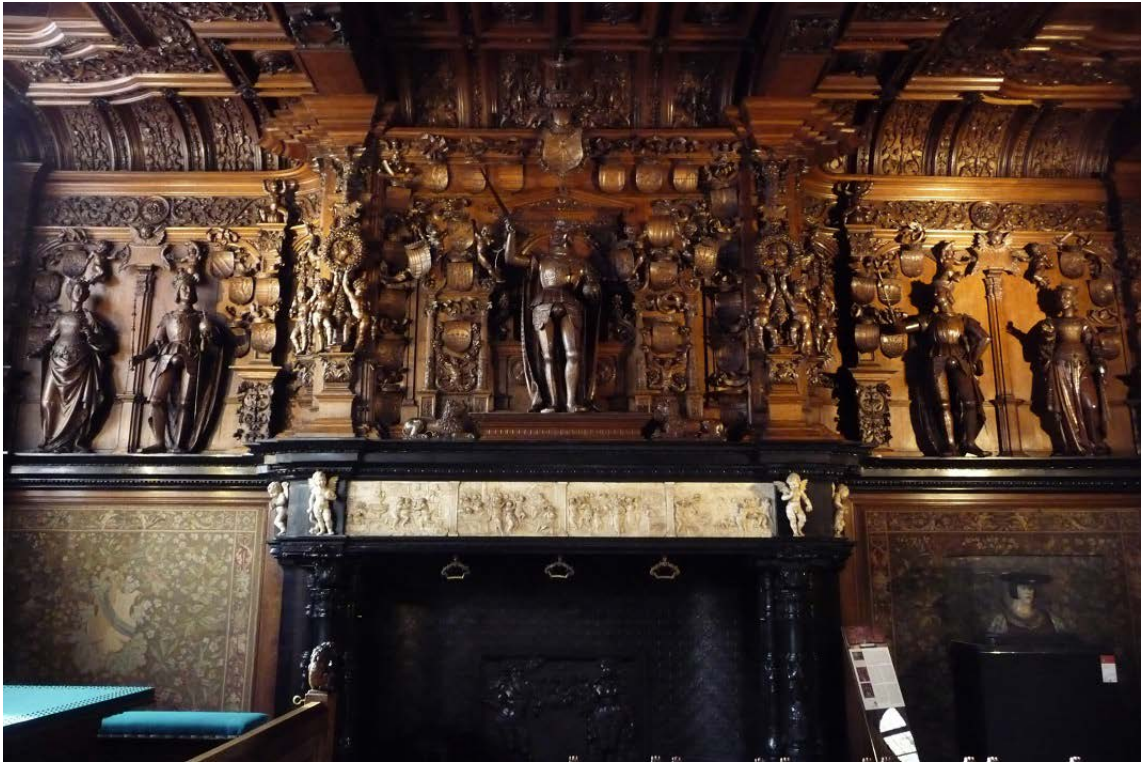


Fig. 192 a

Lancelot Blondeel, Andrieu Nonnon, Guyot de Beaugrant et autres, cheminée du Franc de Bruges, 1528-1531, bois, albâtre et marbre noir, 576 x 1044 cm, Bruges, Franc, Vierschaar.



Fig. 192 b

Détail du piédroit de gauche

(clichés de Nicolas Boffy)



Fig. 193

Pieter de Molo, dessin du tombeau  
de Jean de Witte, XVIII<sup>e</sup> siècle,  
SBB, ms. 595, vol. 1, p. 503  
(© Flandrica)



Fig. 194

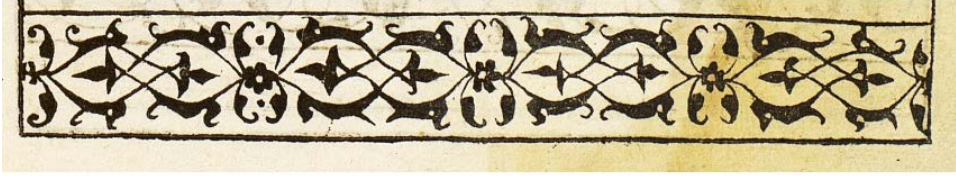
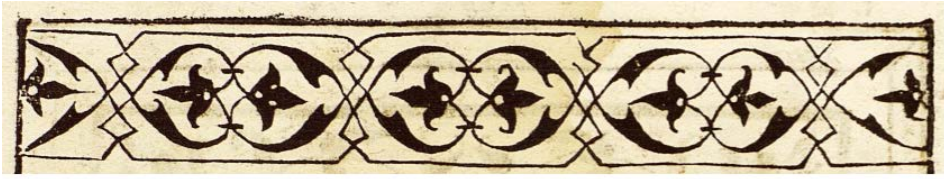
Bernardo Prevedari (d'après  
Donato Bramante),  
*Intérieur de temple avec  
figures*, 1481, gravure sur  
cuivre,  
70,8 x 51,2 cm, Londres,  
British Museum, inv. V,1.69  
(© The Trustees of the British  
Museum)

Fig. 195

Le Précurseur, *Modèle de façade*, dessin  
à la plume sur vélin, 392 x 279 mm,  
Madrid, Colegio de Arquitectos,  
Fondo Antiguo 36, fol. 49r  
(dans De Jonge 2011b, p. 89)

Fig. 196

Le Précurseur, *proportions de l'ordre  
corinthien*, années 1530, dessin à la  
plume sur vélin, 392 x 279 mm,  
Madrid, Colegio de Arquitectos,  
Fondo Antiguo 36 (14-FA-36), fol. 26v  
(dans De Jonge 2011b, p. 87)



← Fig. 197

Cornelis Bos, *Bos* 1540\*, fol. 9v (en haut, détail) et 12r (au milieu, détail), col du gisant de Ferry Carondelet (en bas, détail, cliché de Nicolas Boffy)

Fig. 198 ↓

Maître F, feuille d'ornement, Berlin, Kunstbibliothek, inv. 527, 95.399 (en haut, photographie du musée) et détail de l'orfrois pectoral du gisant de Ferry Carondelet (en bas, détail, cliché de Nicolas Boffy)



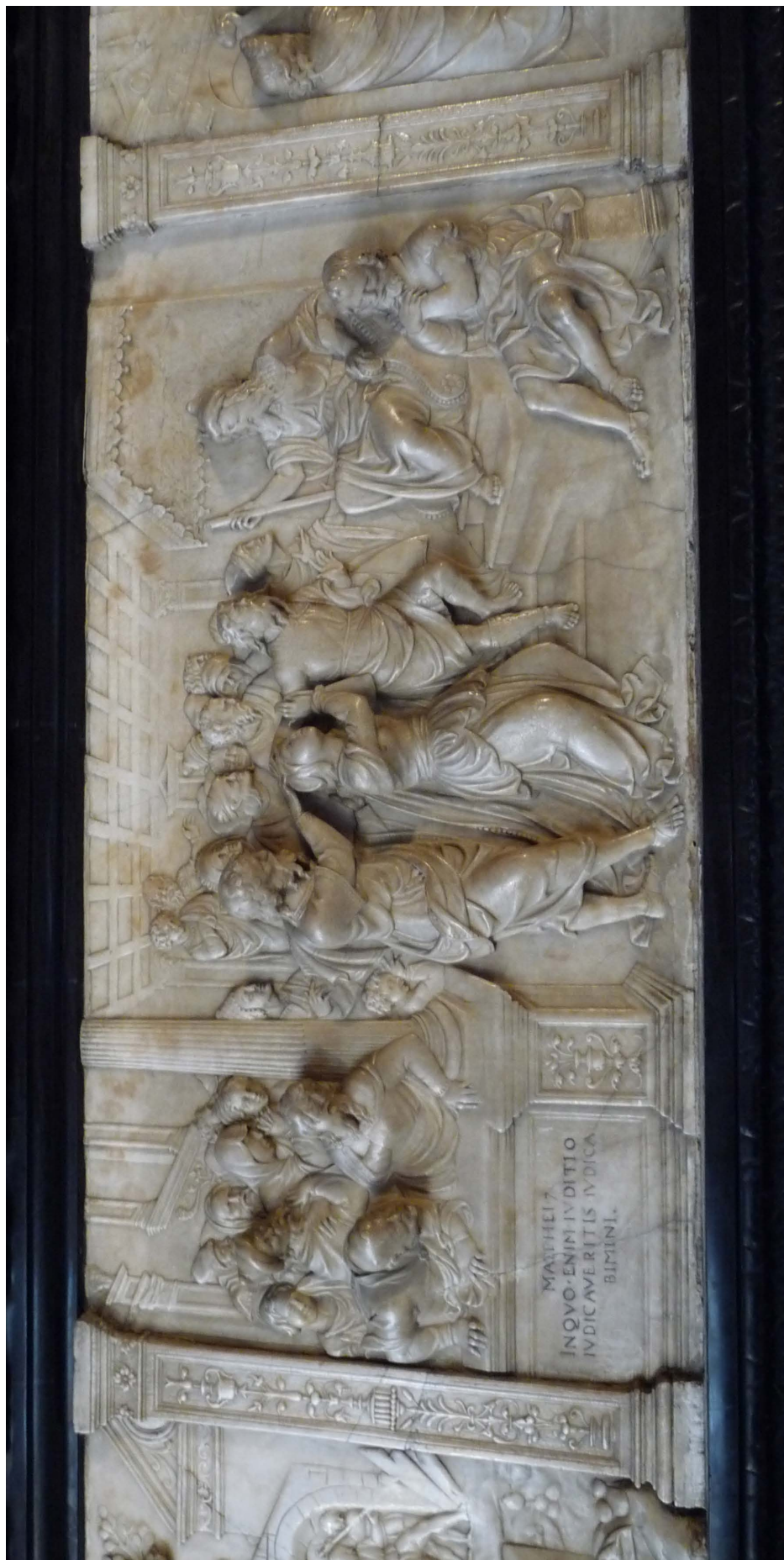


Fig. 199

Cheminée du Franc de Bruges (cf. fig. 192 a), détail de *La vie de Suzanne* par Guyot de Beaugrant, 2<sup>e</sup> panneau en partant de la gauche (photographie de Nicolas Boffy)



Fig. 200

Barthel Beham, deux des *Trois combats d'hommes nus*, vers 1528, estampes, env. 6,4 x 28,8 cm chacune, Londres, British Museum, Print room, inv. H,8.147 et 1874,0808.172 (© British Museum)



Fig. 201



Fig. 202

Jacques Androuet Du Cerceau (attr.), *Combats de cavaliers nus*, entre 1543 et 1545, eau-forte, 80 x 254 mm, Paris, INHA, FOL RES 65 (© INHA)



Fig. 203  
Monogrammiste IB, *Marcus Curtius*,  
1529, gravure sur cuivre,  
diam. 55 mm, Londres,  
British Museum, inv. 1853,0709.127  
(© British Museum)



Fig. 204  
Marcantonio Raimondi  
d'après Raphaël,  
*La mort de Lucrece*,  
vers 1510-1515, burin,  
21,4 x 13,3 cm,  
Londres,  
British Museum,  
inv. 1895,0915.117  
(© British Museum)





← Fig. 205

Anonyme (atelier de Jan Terwen?),  
*Combat de cavaliers*, vers-1540-1545,  
relief de bois, 25 x 130 cm, Dordrecht,  
Musée Simon van Gijn, inv. 10687  
(© collection Simon van Gijn, Dordrecht)

Fig. 206 ↓

Détail du tombeau de Frederik van  
Renesse (fig. 173), ange de l'écoinçon de  
droite (photographie de G. Lanting)

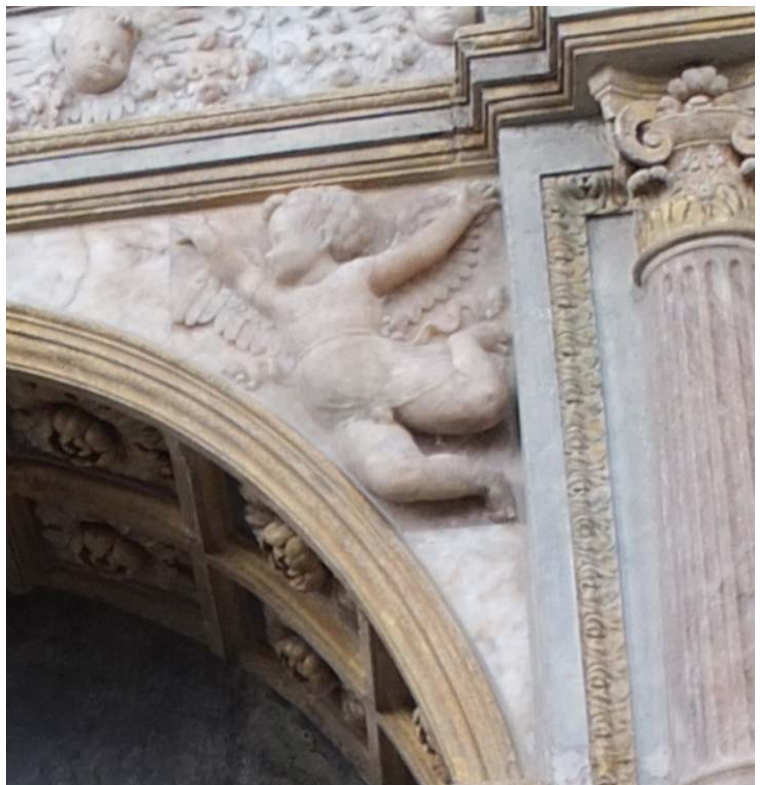




Fig. 207

Pieter Coecke van Aelst d'après Raphaël, *Conversion de saint Paul*, vers 1534-1535, dessin et lavis, 26,3 x 51,9 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. Dyce 190 (© Victoria and Albert Museum)



Fig. 208

Thomas Thollet (attr.), *Prophètes*, vers 1566 (?), albâtre, Tongres, église Notre-Dame, inv. KIK 37347 (photographie de Paul Becker, © KIK-IRPA, cliché no B060459)



↑ Fig. 209

Jacques Du Brœucq,  
tombeau d'Eustache de  
Croÿ, 1538-1540,  
marbre et albâtre,  
160 x 99 x 37 cm (statue  
de l'évêque), Saint-  
Omer, cathédrale Notre-  
Dame (photographie de  
Welleschik)



← Fig. 210

Baldassare Peruzzi,  
Michelangelo Senese et  
Niccolò Tribolo, tombeau  
du pape Adrien VI,  
1523-1529, différents  
types de marbres, Rome,  
Santa Maria dell'Anima  
(Bildindex der Kunst und  
Architektur, Marburg)



Fig. 211  
Anonyme, dessin du  
tombeau du pape  
Adrien VI, 1538,  
dessin à la plume,  
20 x 14,4 cm,  
Amsterdam,  
Rijksmuseum,  
inv. RP-T-1936-5(R)  
(© Rijksmuseum)

Fig. 212 « Les événements  
de 1566 devant le palais  
du Coudenberg à Bruxelles  
», gravure de Michael  
Eyzinger, dans De leone  
Belgico, Cologne, chez  
Hogenberg, 1588, entre les p.  
53 et 54 (dans Hurx 2012, p.  
361, détail)





Fig. 213

Le Précurseur, *Arc de triomphe*, années 1530, eau-forte, 36,5 x 27 cm, Paris, INHA, FOL RES 65, fol. 10r (© INHA)

Fig. 214  
François-Roger de Gaignières,  
*tombeau d'Antoine Duprat*,  
xvii<sup>e</sup> siècle,  
dessin à la plume,  
Bibliothèque nationale  
de France, Département  
des Estampes et de la  
photographie RESERVE PE-  
6-FOL, fol. 48 (© Gallica)

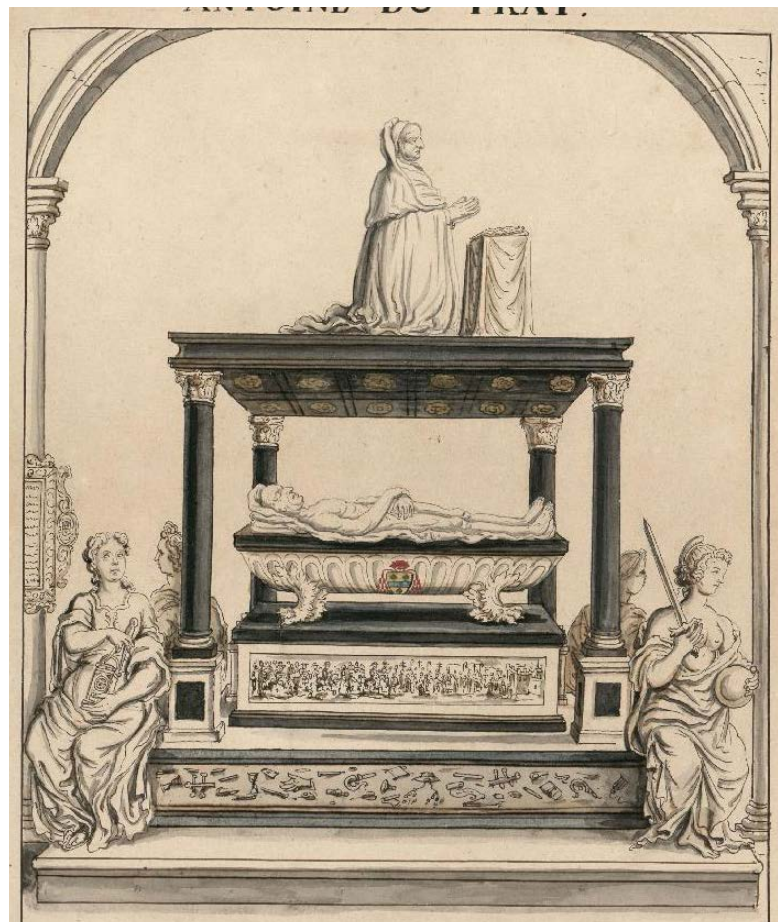
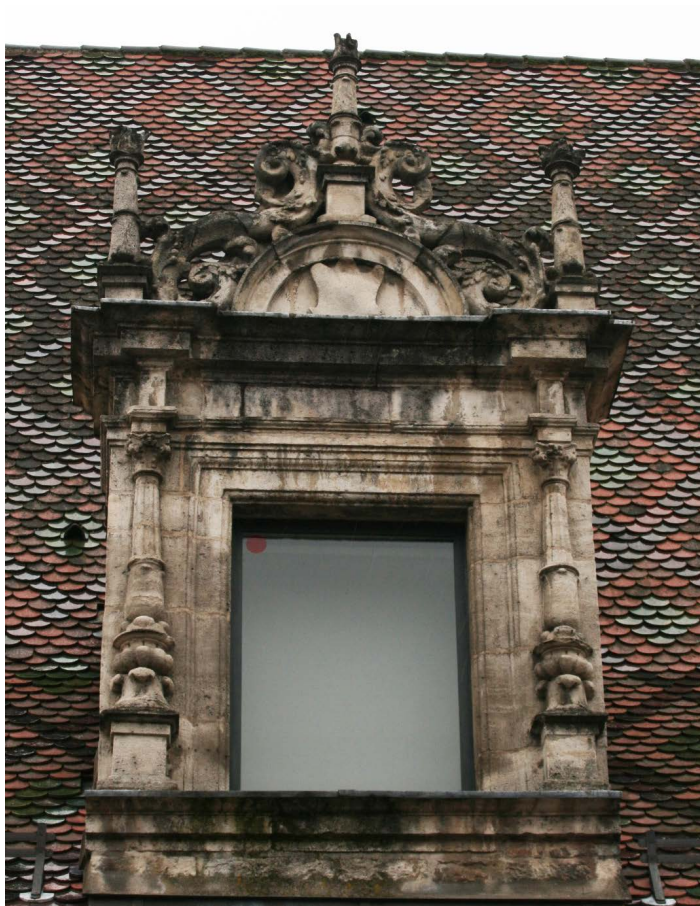




Fig. 215  
Antonio et Giovanni  
Giusti et assistants,  
tombeau de Louis XII et  
d'Anne de Bretagne, 1515-  
1531, marbre de Carrare,  
Saint-Denis, cathédrale  
(cliché de Myrabella)

Fig. 216  
Pleurant portant un écu  
armorié (fragment du  
tombeau de Jacques de  
Mâlain), vers 1535-1540  
[notre datation], calcaire,  
78 x 31 x 26 cm, Paris,  
musée du Louvre,  
inv. RF 1389  
(© musée du Louvre)





← Fig. 217

Lucarne du toit du palais  
Granvelle de Besançon,  
façade principale,  
années 1530 (photographie de  
Pascal Brunet)

Fig. 218 a ↓

Stalles de Notre-Dame de  
Gray. Dorsaux : vue générale,  
années 1520 (cliché de  
Nicolas Boffy)





Fig. 218 b  
Détail de la figure  
précédente (cliché de  
Nicolas Boffy)

Fig. 217  
Anonyme (Gaspard van  
der Heyden ?), *Nova et  
integra universi orbs  
[sic] descriptio*, vers  
1525-1527, cuivre doré,  
diam. 23 cm, Paris,  
Bibliothèque nationale  
de France, département  
cartes et plans,  
GE A-333 (RES)  
(© Gallica)





## TABLE DES FIGURES

Fig. 1 : carte des Pays-Bas en 1549 .....	298
Fig. 2 : villes des Pays-Bas citées fréquemment dans le texte .....	299
Fig. 3 : trajets de Ferry Carondelet sur la péninsule italienne .....	300
Fig. 4 : l'hôtel de Palerme dans le cadastre de Malines .....	301
Fig. 5 : l'hôtel de Palerme dans le cadastre de Malines .....	301
Fig. 6 : plan du rez-de-chaussée de l'hôtel de Palerme en 2006 .....	302
Fig. 7 : plan de l'hôtel de Palerme dans sa phase n° 1.....	303
Fig. 8 : plan de l'hôtel de Palerme dans sa phase n° 3.....	303
Fig. 9 : plan de l'hôtel de Palerme dans sa phase n° 4.....	303
Fig. 10 : plan de l'hôtel de Palerme dans son état actuel.....	303
Fig. 11 : porche de l'hôtel de Palerme.....	304
Fig. 12 : Alfred Ost, <i>Le Zakbrug et l'hôtel de Palerme</i> .....	304
Fig. 13 : Frans van den Eynde [attr.], <i>Vue de l'hôtel Carondelet</i> .....	304
Fig. 14 : Joan Blaeu, <i>Machlinia</i> .....	305
Fig. 15 : Isaac Basire, <i>Mechlin</i> .....	306
Fig. 16 : Frans van den Eynde [attr.], <i>Vue de l'hôtel de Nassau</i> .....	307
Fig. 17 : plan de Bruxelles en 1845 .....	308
Fig. 18 : <i>Bruxella, urbs... nobilissima, 1572</i> .....	309
Fig. 19 : Martin de Tailly, <i>Bruxella nobilissima Brabantiae civitas, 1640</i> .....	310
Fig. 20 : Jacques Gérard Harrewijn, <i>Plan de la ville de Bruxelles</i> .....	311
Fig. 21 : Anonyme, <i>Brussel, vers 1770</i> .....	312
Fig. 22 : Philippe Christian Popp, <i>Plan parcellaire de la ville de Bruxelles</i> .....	312
Fig. 23 : Pierre de Loisy, <i>Illustris capituli Bisuntini prospectus</i> .....	313
Fig. 24 : Constantijn Huygens, <i>Vue du château de Zemst (Relegem)</i> .....	313
Fig. 25 : Giovanni Candida, médaille de Jean Carondelet (1479).....	314
Fig. 26 : Alonso Berruguete et Felipe Vigarny (attr.), <i>Ange porteur d'armes</i> .....	314
Fig. 27 : sacrarium, église Notre-Dame du Sablon de Bruxelles .....	315
Fig. 28 : plan de remplacement des stalles de Luxeuil .....	316
Fig. 29 : relevé des stalles de Saint-Jean de Besançon.....	317
Fig. 30 : comparaison d'un terme de Luxeuil et de la <i>Déjanire</i> de Bonasone .....	318
Fig. 31 : comparaison d'un terme de Luxeuil et d'une figure de Veneziano .....	319
Fig. 32 : colonne-candélabre ornée, vers 1540-1550 (Écouen).....	320
Fig. 33 : Fra Bartolomeo, <i>Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne</i> .....	320

Fig. 34 : Fra Bartolomeo, <i>Jugement dernier</i> .....	321
Fig. 35 : Fra Bartolomeo, <i>Composition pour une Sacra conversazione</i> .....	321
Fig. 36 : Fra Bartolomeo et Fra Paolino, <i>Assomption</i> .....	322
Fig. 37 : Albertinelli, <i>étude pour la Vierge à genoux</i> .....	322
Fig. 38 : copie du retable marial de Besançon (Chantilly).....	323
Fig. 39 : copie du retable marial de Besançon (coll. particulière) .....	323
Fig. 40 : <i>Adoration des Mages</i> (Frasne-le-Château).....	323
Fig. 41 : <i>Couronnement de la Vierge de Besançon</i> , copie (Orgelet) .....	324
Fig. 42 : Jean-Pierre Galezot (attr.), <i>Projet pour l’abside du Saint-Suaire</i> .....	325
Fig. 43 : Rogier van der Weyden, <i>Vierge Médicis</i> .....	326
Fig. 44 : Sebastiano del Piombo, <i>Résurrection de Lazare</i> .....	326
Fig. 45 : restitution de l’apparence du retable marial de Besançon .....	327
Fig. 46 : Pérugin, <i>Vierge à l’Enfant</i> (Bologne).....	328
Fig. 47 : Raphaël, <i>Madone de Foligno</i> .....	328
Fig. 48 : Giovanni Antonio da Brescia, <i>Vierge à l’Enfant sur des nuages</i> .....	329
Fig. 49 : Quentin Metsys, <i>Retable Rem</i> .....	329
Fig. 50 : Fra Bartolomeo, <i>Étude pour le paysage de la pala Carondelet</i> .....	330
Fig. 51 : Michel-Ange, <i>Tondo Doni</i> .....	330
Fig. 52 : Robert Campin, <i>Vierge apocalyptique</i> .....	331
Fig. 53 : Gérard David, <i>Couronnement de la Vierge</i> .....	331
Fig. 54 : Atelier de Van der Weyden, <i>Diptyque dit de Jeanne de France</i> .....	331
Fig. 55 : <i>Vierge à l’Enfant</i> (Strijtem).....	332
Fig. 56: Jan van Eyck, <i>Vierge au chanoine Van der Paele</i> .....	332
Fig. 57 : Fra Bartolomeo, <i>Étude pour le retable Carondelet</i> .....	333
Fig. 58 : Fra Bartolomeo, <i>Étude de Carondelet en donateur</i> .....	333
Fig. 59 : Sandro Botticelli, <i>Couronnement de la Vierge</i> .....	334
Fig. 60 : tombeau d’Engelbert I <sup>er</sup> de Nassau et de sa femme.....	334
Fig. 61 : Raphaël, <i>Portrait de Tommaso Inghirami</i> .....	335
Fig. 62 : Guillaume van Haecht, <i>L’atelier d’Apelle</i> .....	335
Fig. 63 : copie du portrait de Ferry Carondelet (Dunham Massey) .....	336
Fig. 64 : copie du portrait de Ferry Carondelet (Calke Abbey) .....	336
Fig. 65 : copie du portrait de Ferry Carondelet (Besançon).....	337
Fig. 66 : Hans Memling, <i>Portrait d’un jeune homme</i> .....	337
Fig. 67 : cercle de Raphaël, <i>Portrait de jeune homme</i> .....	338
Fig. 68 : Domenico Capriolo, <i>Portrait d’homme</i> .....	338

Fig. 69 : Gérard David, <i>La justice de Cambyse</i> .....	339
Fig. 70 : Quentin Metsys, <i>Le prêteur et sa femme</i> .....	339
Fig. 71 : Quentin Metsys, <i>Portrait d'homme</i> .....	340
Fig. 72 : Hans Memling, <i>Diptyque de Maarten van Nieuwenhove</i> .....	340
Fig. 73 : Jacopo de' Barbari (attr.), <i>Portrait de Luca Pacioli</i> .....	341
Fig. 74: Lorenzo Costa (attr.), <i>Portrait de Cardinal</i> .....	341
Fig. 75 : Sebastiano del Piombo, <i>Portrait d'un homme</i> .....	342
Fig. 76 : Petrus Christus, <i>Un orfèvre dans sa boutique</i> .....	342
Fig. 77: Giovanni Bellini, <i>Le doge Loredan et ses familiers</i> .....	343
Fig. 78 : Giorgione, <i>Les Trois Âges de l'Homme</i> .....	343
Fig. 79 : Giorgione ou suiveur, <i>Double portrait dit Ludovisi</i> .....	344
Fig. 80 : Vittore Carpaccio, <i>Jeune cavalier dans un paysage</i> .....	345
Fig. 81 : Giovanni Candida, <i>Médaille de Jean Carondelet</i> .....	345
Fig. 82 : Giovanni Candida, <i>Médaille de Marguerite de Chassey</i> .....	345
Fig. 83 : Juan de Flandes, <i>Portrait de Philippe le Beau</i> .....	345
Fig. 84 : Juan de Flandes, <i>Portrait de Jeanne la Folle</i> .....	345
Fig. 85 : Quentin Metsys, <i>Portrait dit d'un lettré</i> .....	346
Fig. 86 : Bernard van Orley, <i>Portrait du médecin Georges de Zelle</i> .....	346
Fig. 87 : Bernard van Orley, <i>Portrait d'un secrétaire de Charles Quint</i> .....	347
Fig. 88 : Jan Gossart, <i>Portrait de Christian II de Danemark</i> .....	347
Fig. 89 : Quentin Metsys, <i>Triptyque de sainte Anne</i> .....	348
Fig. 90 : Jan Cornelisz Vermeyen, <i>Diptyque d'Érard de la Marck</i> .....	349
Fig. 91 : Hans Memling, <i>Triptyque de Benedetto Portinari</i> .....	350
Fig. 92 : Rogier van der Weyden, <i>Triptyque Braque</i> .....	351
Fig. 93: Jan van Scorel, <i>Portrait de Georges d'Egmont</i> .....	352
Fig. 94 : le même, vu avec le cadre .....	352
Fig. 95 : Jean Second, <i>Médaille d'un homme (Nicolaas Everaert ?)</i> .....	353
Fig. 96 : sculpteur anonyme, <i>Buste de l'archiduc Charles</i> .....	353
Fig. 97 : artiste anonyme, <i>Portrait de Jean Carondelet (Besançon)</i> .....	354
Fig. 98 : anonyme, <i>Portrait d'un chanoine</i> .....	354
Fig. 99 : Quentin Metsys, <i>Portrait d'un chanoine</i> .....	355
Fig. 100 : peintre anonyme, <i>Portrait de Marguerite de Chassey (?)</i> .....	355
Fig. 101 : Jan Gossart, <i>Portrait d'homme (Jan Jacobsz Snoeck ?)</i> .....	356
Fig. 102 : copie d'après Vermeyen, <i>Portrait de Charles Quint</i> .....	356
Fig. 103 : Vermeyen, <i>Portrait d'homme (Vienne)</i> .....	357

Fig. 104 : Vermeyen, <i>Portrait d'homme</i> (Karlsruhe) .....	357
Fig. 105 : Jan van Scorel, <i>Portrait de Joost Aemsz van der Burch</i> .....	358
Fig. 106 : Jan van Scorel et atelier, <i>Portrait du pape Adrien VI</i> .....	358
Fig. 107 : Jean le Tavernier, <i>Philippe le Bon assistant à la messe</i> .....	359
Fig. 108 : Hans Memling, <i>Portrait d'homme</i> (Banbury) .....	359
Fig. 109 : sacristie de la cathédrale d'Anvers .....	360
Fig. 110 : Cornelis van Cauckerken, <i>Portrait de Jean Carondelet</i> .....	360
Fig. 111 : restitution du plan de Saint-Étienne de Besançon .....	361
Fig. 112 : Anonyme, <i>Saint Ferjeux</i> , vers 1530 (Besançon).....	362
Fig. 113 : Anonyme, <i>Saint Ferréol</i> , vers 1530 (Besançon) .....	362
Fig. 114 : Anonyme, <i>Saint Vincent</i> , vers 1530 (Besançon) .....	362
Fig. 115 : dessin d'un autel de Saint-Donatien à Bruges .....	363
Fig. 116 : chasuble avec l'histoire de saint Matthieu (Averbode) .....	363
Fig. 117 : plan de l'abbaye de Montbenoît avec les travaux de Ferry Carondelet.....	364-365
Fig. 118 : plan de restauration de la balustrade du chœur de Montbenoît .....	366
Fig. 119 : restitution de la face avant du jubé de Montbenoît.....	367
Fig. 120 : baptistère de l'église de Montbenoît.....	368
Fig. 121 : reconstitution du jubé de Montbenoît (Clerc 1868).....	368
Fig. 122 : reconstitutions du chœur de Montbenoît au XVI <sup>e</sup> siècle.....	369
Fig. 123 : sculpteur anonyme, <i>La Vierge et saint Jean</i> (Montbenoît) .....	370
Fig. 124 : stalles du côté sud de Montbenoît (carte postale).....	370
Fig. 125 : sculptures volées du Christ bénissant et de saint Jean-Baptiste .....	371
Fig. 126 : coupe longitudinale de l'église de Montbenoît, 1829.....	371-372
Fig. 127 : coupe de l'église de Montbenoît dans son état restitué du XVI <sup>e</sup> siècle .....	373
Fig. 128 : plan de l'abbaye de Montbenoît (Clerc 1868).....	374
Fig. 129 : vue d'ensemble du mur est de la chapelle ferrée.....	375
Fig. 130 : <i>Les Rois mages et la Vierge à l'Enfant</i> (Montbenoît) .....	375
Fig. 131 : peintures murales de la chapelle ferrée.....	376
Fig. 132 : ancien portail de l'église abbatiale de Montbenoît.....	377
Fig. 133 : fenêtre de la chapelle dite des Chalon (Mièges).....	377
Fig. 134 : bases prismatiques de Mièges et de Montbenoît .....	378
Fig. 135 : sculptures de lions de Montbenoît et de Vuillafans.....	379
Fig. 136 : voûte de la chapelle des Chalon à Mièges.....	379
Fig. 137 : portail de l'église de Vuillafans.....	380
Fig. 138 : voûte de la cuisine de l'abbaye de Montbenoît .....	380

Fig. 139 : Brou, voûte du chœur du monastère .....	381
Fig. 140 : galerie du Markiezenhof de Bergen-op-Zoom.....	381
Fig. 141 : tombeau de Jean sans Peur (Dijon) .....	381
Fig. 142 : chapelle de l'hôtel de Nassau (Malines) .....	382
Fig. 143 : chapelle de l'hôtel de Nassau (Malines) .....	382
Fig. 144 : stalles de San Benito el real (Valladolid).....	383
Fig. 145 : stalles de la cathédrale de Burgos .....	383
Fig. 146 : Jean Mone, tombeau du cardinal Guillaume de Croÿ.....	384
Fig. 147 : Felipe Vigarny, tombeau de l'évêque Diego de Avellaneda.....	385
Fig. 148 : tombeau de Fadrique de Portugal (Sigüenza) .....	386
Fig. 149 : <i>Pietà</i> des stalles de San Benito el Real .....	387
Fig. 150 : Gil de Siloe et Felipe Vigarny [attr.], tombeau de Juan de Padilla.....	387
Fig. 151 : anonyme, <i>Retable de la Vierge</i> (Poligny) .....	388
Fig. 152 : jubé de Sainte-Marie-au-Capitole de Cologne et niche abbatiale de Montbenoît .	389
Fig. 153 : Conrad Meit <i>et alii</i> , tombeaux de Brou.....	390-392
Fig. 154 : Diego de Sagredo, dessin de tombeau.....	392
Fig. 155 : plan de la collégiale de Dole au XVI <sup>e</sup> siècle .....	393
Fig. 156 : plan de la collégiale de Dole au XVIII <sup>e</sup> siècle .....	394
Fig. 157 : Pieter Buyens (notre attribution), fragment de chapiteau .....	394
Fig. 158 : le même, vu de face et de côté .....	395
Fig. 159 : Jacques Prévost, retable de Pesmes.....	395
Fig. 160 : emplacement prévu du tombeau de Jean Carondelet à Bruges.....	396
Fig. 161 : Lancelot Blondeel, <i>Monument de Marguerite d'Autriche à Bruges</i> .....	396
Fig. 162 : emplacement du tombeau de Jean Carondelet à Bruges .....	396
Fig. 163 : une allégorie du tombeau de Guillaume de Croÿ.....	397
Fig. 164 : reconstitution du tombeau de Dole .....	398
Fig. 165 : dessin du tombeau de Dole par Lesieur, 1852 .....	399
Fig. 166 : dessin du tombeau de Dole par Lesieur, 1852 .....	399
Fig. 167 : tombeau de Pierre d'Herbais à Pepingen .....	399
Fig. 168 : tombeau d'Arnoul de Hornes à Anderlecht .....	400
Fig. 169 : Jacques Du Brœucq, tombeau de Jean de Hennin-Liétard à Boussu .....	401
Fig. 170 : tombeau de Guillaume de Croÿ (pilastres et colonnes) .....	402
Fig. 171 : Jean Mone, tombeau d'Antoine de Lalaing à Hoogstraten.....	402
Fig. 172 : tombeau d'Érard de la Marck par Henri van den Berch .....	403
Fig. 173 : tombeau de Frederik van Renesse à Breda .....	403

Fig. 174 : tombeau de Gerrit van Assendelft (La Haye).....	404
Fig. 175 : tombeau de Ferry Carondelet, photographie de la fin du XIX <sup>e</sup> siècle .....	404
Fig. 176 : reconstitution du tombeau de Besançon .....	405
Fig. 177-179 : Cornelis Floris (attr.), épitaphe d'un inconnu (Breda) .....	406-407
Fig. 180 : Francesco Laurana (attr.), tombeau de Charles IV d'Anjou.....	408
Fig. 181 : Peter Osten, tombeau de Sebastian Echter von Mespelbrunn .....	408
Fig. 182 : Jacques Du Brœucq (attr.), transi (Boussu).....	409
Fig. 183: Colijn de Nole, tombeau de Reinoud de Brederode (Vianen).....	409
Fig. 184 : tombeau d'Engelbert de Nassau (et détail) à Breda .....	410
Fig. 185 : Le Précurseur, modèle de tombeau.....	411
Fig. 186 : cénotaphe de Georges d'Egmont (Utrecht) .....	411
Fig. 187 : dessin du tombeau de Jean Carondelet (SBB, ms. 449).....	412
Fig. 188 : dessin de l'avant du tombeau de Jean Carondelet (SBB, ms. 595) .....	413
Fig. 189 : dessin de l'arrière du tombeau de Jean Carondelet (SBB, ms. 595) .....	413
Fig. 190 : détail des fig. 187 et 167.....	414
Fig. 191 : Jan Gossart, projet de tombeau .....	414
Fig. 192 : cheminée du Franc de Bruges (vue d'ensemble et détail) .....	415
Fig. 193 : dessin du tombeau de Jean de Witte .....	416
Fig. 194 : Bernardo Prevedari, <i>Intérieur de temple avec figures</i> .....	416
Fig. 195 : Le Précurseur, modèle de façade .....	417
Fig. 196 : Le Précurseur, proportions de l'ordre corinthien.....	417
Fig. 197 : Bos 1540*, fol. 9v et gisant de Ferry Carondelet .....	418
Fig. 198 : Maître F, feuille d'ornement, et gisant de Ferry Carondelet .....	418
Fig. 199 : <i>La vie de Suzanne</i> par Guyot de Beaugrant (Bruges).....	419
Fig. 200-201 : Barthel Beham, deux des trois <i>Combats d'hommes nus</i> .....	420
Fig. 202 : Jacques Androuet Du Cerceau (attr.), <i>Combats de cavaliers nus</i> .....	421
Fig. 203 : Monogrammiste IB, <i>Marcus Curtius</i> .....	422
Fig. 204 : Marcantonio d'après Raphaël, <i>La mort de Lucrece</i> .....	422
Fig. 205 : <i>Combat de cavaliers</i> (Dordrecht) .....	423
Fig. 206 : détail du tombeau de Frederik van Renesse (fig. 173) .....	423
Fig. 207 : Pieter Coecke van Aelst d'après Raphaël, <i>Conversion de saint Paul</i> .....	424
Fig. 208 : Thomas Thollet (attr.), <i>Prophètes</i> .....	424
Fig. 209 : Jacques Du Brœucq, tombeau d'Eustache de Croÿ .....	425
Fig. 210 : Baldassare Peruzzi <i>et alii</i> , tombeau du pape Adrien VI.....	425
Fig. 211 : dessin du tombeau du pape Adrien VI (XVI <sup>e</sup> siècle).....	426

Fig. 212 : gravure de Michael Eyzinger, dans <i>De leone Belgico</i> (1588).....	426
Fig. 213 : Le Précurseur, modèle d’arc de triomphe .....	427
Fig. 214 : dessin du tombeau d’Antoine Duprat (Sens) .....	427
Fig. 215 : tombeau de Louis XII et d’Anne de Bretagne (Saint-Denis).....	428
Fig. 216 : pleurant du tombeau de Jacques de Mâlain .....	428
Fig. 217 : lucarne du toit du palais Granvelle de Besançon .....	429
Fig. 218 : stalles de Notre-Dame de Gray .....	429-430
Fig. 219 : Gaspard van der Heyden (attr.), globe terrestre .....	430