

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Etude stylistique des sculptures et du mobilier du sanctuaire de Foy Notre-Dame, in

Lefftz, Michel

Published in:

Actes du colloque « Foy Notre-Dame, art, politique et religion »

Publication date:

2010

Document Version

Première version, également connu sous le nom de pré-print

[Link to publication](#)

Citation for published version (HARVARD):

Lefftz, M 2010, Etude stylistique des sculptures et du mobilier du sanctuaire de Foy Notre-Dame, in. Dans *Actes du colloque « Foy Notre-Dame, art, politique et religion »* . Société archéologique de Namur, Namur, p. 17-36.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Etude stylistique des sculptures et du mobilier du sanctuaire de Foy Notre-Dame

Michel LEFFTZ

L'église de Foy Notre-Dame abrite un beau mobilier témoignant de l'histoire des styles se succédant dans nos régions depuis la Renaissance tardive jusqu'au classicisme du XVIII^e siècle (Fig. 1). L'abbé Hayot attribuait la paternité du nouveau bâtiment à Michel Stilmant. Outre ses talents d'architecte, ce Dinantais fut aussi peintre et sculpteur. Doit-on pour autant le considérer comme l'auteur des projets de la décoration intérieure originale ? Répondre à cette question dans l'état actuel des connaissances relatives à cet artiste et à son atelier demeure manifestement impossible, d'autant qu'il faut encore tenir compte des diverses modifications subies par le mobilier au cours du temps. Ainsi, comme le montre une rapide analyse à l'œil nu de l'état matériel, les trois autels à retable ont été réédifiés et transformés, les lambris démontés et



Fig. 1. *Vue vers le chœur*
Foy Notre-Dame.
Cliché M. Lefftz.

replacés en y incluant notamment les deux grands confessionnaux du XVIII^e siècle. On sait aussi par les archives que le tambour d'entrée a été déplacé. L'analyse stylistique doit donc impérativement tenir compte de l'histoire matérielle et ne retenir que les parties originales.

Les retables en bois des autels latéraux ont non seulement été totalement réédifiés en intégrant les parties sculptées originales, sans doute contemporaines de l'inauguration de l'édifice, dans une nouvelle structure architectonique¹, mais leur surprenante disposition dans l'espace ecclésial n'est vraisemblablement pas non plus celle de leur installation initiale (fig. 2 & 3). Comme c'est habituellement le cas, ils étaient vraisemblablement originellement placés perpendiculairement aux parois latérales du bâtiment. Les deux autels latéraux,



Fig. 2. *Autel à retable latéral Nord*
Bois.
Foy Notre-Dame.
Cliché M. Lefftz.



Fig. 3. *Autel à retable latéral Sud*
Bois.
Foy Notre-Dame.
Cliché M. Lefftz.

1. L'observation des différences d'état de surface du bois permet de conclure que, pour l'essentiel, toutes les parties planes et les moulures simples de la partie architectonique ont été refaites.

semblables au maître-autel, sont taillés dans un marbre rouge jaspé selon un style classique du XVIII^e siècle. Ils ont été réalisés en remplacement des autels d'origine, sans doute en bois comme les retables². Il faut probablement situer cette intervention soit à la fin du XIX^e siècle, soit au début du siècle suivant, lors des importantes campagnes de restauration du sanctuaire³. Si ces deux autels sont identiques, il n'en est pas de même de leurs retables en portique qui surprennent par leur étrange couronnement. En réalité, ils semblent inachevés car les rapports entre les pleins et les vides ou encore la gestuelle des anges sont incohérents. Si ces parties semblent pour l'essentiel originales, il faut vraisemblablement les considérer comme le résultat du réassemblage de fragments repris à des constructions plus vastes. Bien qu'il subsiste peu de



Fig. 4. *Autel à retable Saint-Joseph*
Chêne polychromé.
Diest, église Saint-Sulpice.
Cliché M. Lefftz.

2. Le remplacement d'autel en bois est une pratique qui a été très répandue jusqu'au XX^e siècle. Les autels originaux, en bois des XVII^e et XVIII^e siècles sont de ce fait devenus relativement rares. Il serait très utile d'en dresser un inventaire et une cartographie.

3. E. HAYOT, *Petite histoire de Notre-Dame de Foy d'après des documents inédits*, Bruxelles, 1939, p. 47.

retables d'autels de cette époque et de ce type, des comparaisons pertinentes peuvent être établies avec celui de saint Joseph à Diest (fig. 4), l'un des rares à avoir conservé son autel original, et surtout avec celui de l'ancien maître-autel de l'église abbatiale de Saint-Hubert⁴ (fig. 5). Le couronnement de ce dernier est constitué d'un portique qui vient se superposer au portique principal



Fig. 5. Autel à retable Saint-Hubert
Bois polychromé.
Saint-Hubert, ancienne église abbatiale.
Cliché M. Leffitz.

4. Ce maître-autel a été édifié sous l'abbatiat de Nicolas Fanson (1611-1652). Sur le mobilier de cette église, on consultera notre contribution, avec I. VANDEVIVERE, *Les ornements dans L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert* (collection *Études et documents, Monuments et sites*, n° 7), Namur, 2001, p. 113-133.



Fig. 8. Ange adorateur du retable de l'autel
latéral nord
Bois.
Foy Notre-Dame.
Cliché M. Lefftz.



Fig. 9. Ange adorateur
Bois polychromé.
Autel à retable Saint-Hubert.
Saint-Hubert, ancienne église abbatiale.
Cliché M. Lefftz.

dans lequel s'insère le tableau. Ce meuble réalisé dans un style de transition entre la Renaissance tardive maniériste et le baroque, constitue actuellement la principale œuvre de référence pour l'étude des retables des autels latéraux de Foy Notre-Dame. Ce rapprochement profite d'ailleurs aussi au retable de Saint-Hubert qui sort ainsi de son isolement. Ensemble, ils forment un chaînon essentiel dans l'histoire de la sculpture et du mobilier de nos régions, car ils reflètent parfaitement le passage du style de la Renaissance tardive à celui du Baroque. La pertinence de la comparaison entre les retables de Foy et de Saint-Hubert ne se limite pas aux ornements architectoniques mais vaut également pour les sculptures. De toute évidence, comme l'indiquent le traitement de l'anatomie et celui des drapés, c'est le même sculpteur qui a œuvré aux figures de ces trois retables (fig. 8 & 9). Lors des comparaisons, il faut tenir compte des nombreuses mutilations subies par les figures de Foy Notre-Dame. La plupart des bras et des ailes ont en effet été amputés et les pièces de rempla-

cement sont de qualité médiocre voire même exécration⁵. Pour apprécier les qualités réelles de ces œuvres, il faut donc impérativement prendre en compte l'état déplorable dans lequel elles sont parvenues jusqu'à nous. Qui est donc l'imagier qui a réalisé toutes ces figures ? Certaines similitudes dans le traitement des drapés, notamment de l'ange du retable sud (fig. 6), sont à établir avec le travail de Pierre Enderlin (ca 1603-ca 1664) aux stalles de Floreffe (fig. 7). Cependant, les types humains et le traitement anatomique diffèrent. Evidemment, les travaux qu'Enderlin réalisa pour l'abbaye de Floreffe datent de la fin de sa vie et en constituent probablement le couronnement. Nous ne savons rien des débuts de cet artiste. Il y a vraisemblablement à rechercher



Fig. 6. Ange sommant le retable de l'autel
latéral sud
Bois.
Foy Notre-Dame.
Cliché M. Lefftz.



Fig. 7. PIERRE ENDERLIN, Ange de l'Annonciation
Chêne.
Stalles de l'ancienne église abbatiale de Floreffe.
Cliché M. Lefftz.

5. Certains membres se réduisent à des blocs de bois à peine dégrossis, la position originale des figures a été modifiée pour plusieurs d'entre elles.

une dizaine d'années d'activités antérieures aux travaux de Floreffe. Faut-il y placer la réalisation des sculptures ornant les retables de Saint-Hubert et de Foy Notre-Dame ? Pour être complet, il faut signaler d'étonnantes similitudes, principalement dans l'anatomie, entre l'ange du retable nord de Foy (fig. 10) et les grands anges adorateurs du retable de l'autel du Saint-Sacrement de



Fig. 10. *Angesommant le retable de l'autel latéral nord*

Bois.

Foy Notre-Dame.

Cliché M. Lefttz.



Fig. 11. EVRARD DU TILLIEUX (?),
Anges du couronnement du retable de l'autel du Saint-Sacrement
Pierre blanche ?
Namur, église Saint-Jean-Baptiste.
Cliché M. Lefftz.

l'église Saint-Jean-Baptiste à Namur (1641), attribués jusqu'ici à Evrard du Tillieux⁶ (fig. 11).

Le maître-autel et son retable ont eux aussi été totalement réédifiés (fig. 12). L'inscription dédicatoire gravée à la base du retable, de part et d'autre du trône d'exposition, indique que le principal meuble de l'église de pèlerinage fut offert par le prince évêque de Liège Ferdinand de Bavière, en 1626. Deux

6. L'acte découvert par F. Courtoy concerne une requête du dinantais qui demande l'autorisation d'introduire aux Pays-Bas de la pierre blanche de Verdun pour servir à l'autel du saint Sacrement de l'église Saint-Jean-Baptiste à Namur (A.E.N., Correspondance du Conseil provincial de Namur, 23 juillet 1638). F. Courtoy avait encore repéré un acte plus ancien, passé devant le notaire G. Delevaulx le 10 avril 1613, dans lequel Erart de Tillier résidant à Dinant s'engageait à réaliser un monument funéraire en marbre et albâtre pour le chevalier Claude de Namur (A.E.N., Fond Courtoy, 1187). L'analyse de ces anges, placés très haut et peu éclairés, est très difficile. La restauration prochaine du bâtiment permettra peut-être de les approcher de plus près et d'affiner les comparaisons stylistiques qui s'avèrent prometteuses.



Fig. 12. MAÎTRE-AUTEL À RETABLE,
Marbres
Foy Notre-Dame.
Cliché M. Leffitz.

paires de colonnes de marbre encadrent le beau tableau original du peintre liégeois François Walschartz mais le soubassement a été élargi et les statues en pierre blanche de saint Pierre et de saint Paul ont été descendues du couronnement du retable pour être installées de part et d'autre du portique⁷. L'autel en marbre rouge jaspé a été refait à la même époque que les autels latéraux du même style, le tabernacle et le trône d'exposition sont réalisés dans un marbre différent de celui de l'autel. Ont-ils été ajoutés au XVIII^e siècle, comme leur style l'indique? Peut-être que les profanations perpétuées lors du sac de 1696

7. E. HAYOT, *Petite histoire*, p. 66-67.

ont rendu leur remplacement indispensable. Sont-ils de remploi ? On sait qu'à l'origine, la statuette miraculeuse se trouvait sur le maître-autel, ce qui s'explique aisément puisqu'elle constituait la raison même de l'érection de l'édifice. Ainsi, le 29 mai 1674 le baron de Celles l'en retirait pour l'emporter à son château⁸. Elle était alors présentée dans une châsse d'argent⁹. Celle-ci se détachait-elle directement sur le fond de marbre noir du retable ? Culminait-elle au-dessus du trône d'exposition en place actuellement ? Hayot mentionne que depuis l'origine et jusqu'au début du XIX^e siècle, la châsse renfermant la statuette était exposée au-dessus du tabernacle du maître-autel¹⁰. Si la hauteur de l'actuel autel ne reflète pas nécessairement celle de l'autel original, la taille du tabernacle et du trône d'exposition semble inappropriée pour que l'on y ait superposé la châsse contenant la statuette. Ces observations semblent donner du crédit à l'hypothèse du réemploi.

A l'origine, le retable du maître-autel, comme ceux des autels latéraux, devait offrir une silhouette nettement plus verticale. Les proportions devaient se rapprocher de celles de l'ancien maître-autel de Saint-Hubert (fig. 5) ou de l'autel de saint Joseph à Diest (fig. 4). La petite figure du Christ ressuscité sommant actuellement l'édicule du couronnement du retable de Foy n'est vraisemblablement pas originale. Ni son échelle, ni son style ne sont en rapport avec le reste de la composition ; un ornement ponctuait sans doute le sommet du retable. La modénature des parties architectoniques du retable de Foy est à comparer avec celles du retable du maître-autel de l'église Notre-Dame à Termonde¹¹ et celui de l'église Saint-Quentin à Tournai. Des analyses plus fines permettraient certainement de préciser cette parenté. S'il est attesté depuis longtemps que la région mosane exportait différentes sortes de marbre, le commerce de matériaux transformés, voire de mobilier complet n'a pas encore fait l'objet de recherches d'une réelle ampleur. C'est pourtant par des études comparatives systématiques et par des enquêtes prosopographiques approfondies que l'on pourra comprendre l'extraordinaire essor de cette *industrie* de la pierre¹².

Les sculptures en pierre blanche qui ornent le retable du maître-autel constituent de très beaux témoins du tout début du style baroque dans nos régions¹³

8. Récit cité dans E. HAYOT, *Petite histoire*, p. 33.

9. E. HAYOT, *Petite histoire*, p. 35.

10. E. HAYOT, *Petite histoire*, p. 69.

11. Maître-autel attribué à Hubert van den Eynde, d'après un projet de Francart (1625), 1629-1633.

12. La remarquable étude de Gabri van Tussenbroek sur la famille des Neurenberg constitue une avancée dans ce sens : *The architectural Network on the Van Neurenberg Family in the Low Countries (1480-1640)*, Turnhout, 2006.

(fig. 13 & 14). Les dégâts et les quelques lacunes remontent probablement au sac de 1696. Les figures ont perdu de nombreux doigts et ont été recouvertes de plusieurs couches de peinture qui empâtent le relief¹⁴. Comme il a été dit, les statues se trouvaient à l'origine toutes au couronnement. Saint Pierre et



Fig. 13. *Statue de saint Pierre*
Pierre blanche polychromée.
Foy Notre-Dame, maître-autel.
Cliché M. Lefftz.



Fig. 14. *Statue de saint Paul*
Pierre blanche polychromée.
Foy Notre-Dame, maître-autel.
Cliché M. Lefftz.

13. Le matériau n'a pas encore été identifié avec précision. S'agit-il de la pierre blanche d'Avesnes-le-Sec communément employée en Brabant et en Flandre ou de la pierre blanche de Verdun qui semble avoir eu la prédilection en région mosane, tout au moins entre Dinant et Namur.

14. Ces couches de peinture se soulèvent en de nombreux endroits et le bras droit du Christ Sauveur du monde a malencontreusement pivoté sur son goujon, réduisant ainsi quasiment à néant la portée symbolique de son geste. La composition générale de cette figure reprend celle de son homologue en albâtre de la cathédrale de Tournai, mais la tête est manifestement influencée par celle du modèle de cette sculpture : le *Salvator Mundi* de Dubrœucq à la collégiale Sainte-Waudru de Mons.

saint Paul étaient placés au-dessus des colonnes extérieures du portique, à la manière des statues du retable du maître-autel de Montaigu (1622). Hayot avance que les consoles involutées supportant les anges du couronnement auraient été écartées alors que l'on élargissait le soubassement du retable et que l'on descendait les statues des apôtres¹⁵. On voit mal cependant comment les segments du fronton interrompu auraient pu s'accorder avec la corniche si ceux-ci avaient été placés ailleurs. L'impact visuel et symbolique de la composition originale devait donc être tout autre de celle d'aujourd'hui. Tous les personnages sculptés étaient placés au-dessus de l'entablement et appartenaient donc symboliquement à la sphère céleste. C'est par l'intermédiaire de ses apôtres et donc, par voie de conséquence, par l'action des représentants de l'Eglise, que le monde pourrait être sauvé. On retrouve là exprimé avec force, l'un des leitmotiv de la Contre-Réforme.

Quel est donc l'auteur de ces grandes statues et de la très belle frise ornée de chérubins et des guirlandes végétales enrubannées ?

À l'église de pèlerinage de Montaigu, qui constitue le pendant nordique de Foy, la réalisation du vaste programme sculpté de la nouvelle église a été confiée aux de Nole. En 1622, Robert de Nole s'engageait auprès de l'architecte Cobergher à fournir treize statues. Il les réalisera avec l'aide de Jean, son frère et son neveu, André. Ce dernier rentrait alors de Rome où il avait parachevé sa formation. Peut-être est-ce pour cela que les figures assises des évangélistes dans le portail, comme celles des prophètes dans l'église de Montaigu, témoignent d'une forte influence michélangélesque par les postures en tension, la densité des corps et l'expressivité des anatomies. Ce retour à un traitement vigoureux de l'anatomie et à une gestuelle affirmée atteste l'abandon des conventions maniéristes. C'est en puisant dans des modèles de la Haute Renaissance et de l'Antiquité que la nouvelle esthétique baroque s'impose progressivement dans les années 1620. Dans les statues de Foy, on observe ce même phénomène mais l'influence michélangélesque est atténuée. D'une manière générale, dans les statues des de Nole, tout est plus organisé, le rythme est plus régulier, il y a moins de vibrato dans les étoffes, et surtout, il n'y pas de retroussis dans le bas de l'étoffe des vêtements. Ce détail constitue une particularité relativement rare dans le traitement du drapé à cette époque et il est très marqué sur plusieurs statues de Foy. Il constituera donc un précieux critère dans la recherche d'attribution puisqu'il n'apparaît pas non plus dans les œuvres réalisées par le principal concurrent des de Nole : Hans Van Mildert (1588-1638). Le style des œuvres de cet artiste est de toute manière

15. E. HAYOT, *Petite histoire*, Bruxelles, 1939, p. 66-67.

plus ample et le rythme des drapés plus nuancés que celui des statues de Foy. C'est dans la production de Jacques Cocx (alias Cox, Cock, 1593/7-1665) qu'il faut rechercher les œuvres de comparaison les plus pertinentes et tenter de mieux cerner la question des attributions des sculptures de Foy. Mais qui est ce Jacques Cocx ? Il est mentionné dans les *Liggeren* de la guilde de Saint-Luc à Anvers en 1608-1609 comme apprenti chez Forci (alias Forsy, Forci) Cardon originaire d'Arras (avant 1580-ap. 1640) et surnommé le wallon (*den Wale*)¹⁶. Cocx aurait étudié le métier dans l'atelier des frères de Nole à Anvers et, selon la tradition, il y aurait été l'un de leurs meilleurs élèves. Il n'est dès lors pas étonnant qu'il en ait subi l'influence. Jacques Cocx est nommé maître en 1620¹⁷. Jean Luc Meulemeester suggère de placer un voyage en Italie entre 1620 et 1625 car il faut attendre 1625-1626 pour retrouver trace du sculpteur qui acquiert la bourgeoisie de Brugge. Ses premiers travaux dans cette ville sont encore plus tardifs : 1628-29. Ils concernent la réalisation du jubé de l'église Saint-Jacques¹⁸. Durant sa carrière, Cocx réalisa des travaux très divers touchant principalement à du mobilier (jubés et autels) et à des programmes de décoration d'églises. Son œuvre de statuaire semble y avoir occupé une part relativement réduite. Si l'on ajoute à cela que ses débuts comme statuaire restent mal connus, cela explique la prudence avec laquelle il faut aborder la question de l'attribution des statues de Foy. Quoi qu'il en soit, comme ce sont les sculptures attribuées à Cocx qui offrent à ce jour les meilleurs éléments de comparaison stylistiques, nous allons procéder à l'analyse des plus pertinentes d'entre elles¹⁹.

16. Peu étudié jusqu'ici, la vie et l'œuvre de Cock ont récemment fait l'objet d'une monographie : J. L. MEULEMEESTER, *Jacob Cocx. Een Vlaamse beeldhouwer uit de zeventiende eeuw*, Brugge 2003.

17. J. L. MEULEMEESTER, *Jacob Cocx. Een Vlaamse beeldhouwer uit de zeventiende eeuw*, Brugge 2003, p. 30.

18. Le chanoine Jean Baccius et la fabrique d'église de Saint-Jacques à Bruges firent un accord avec le sculpteur le 3 avril 1628 au sujet de l'exécution du jubé pour le prix de 2660 florins à payer en plusieurs termes. C'est le peintre Christophe Boogaert qui livra le projet (*patroon*) et le sculpteur Josse Wittebroodt qui fournit la maquette du jubé (*modelle*). Le 5 août 1628, le curé se rend chez l'artiste pour aller se rendre compte de l'avancement du travail, le 12 mai 1629, l'œuvre était en place. Les matériaux employés sont les pierres de Rance, d'Avesnes et de Namur, auxquelles il faut ajouter le marbre blanc, le tout poli. Le contrat est publié. Le sculpteur y est dénommé *Mr. Jacques Cocx beeldsnyder* ou *Mr. Jacques ; maken een figuere van Onze Vrouwe beelde ghecroont met de inghels ende ander cyraeten van Avenne steen*. (A. VAN ZUYLEN VAN NYEVELT, *Le jubé et les orgues de l'église Saint-Jacques à Bruges*, dans *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, LXXII, 1929, p. 1-14)

19. La monographie de Meulemeester sur Cocx relève essentiellement de l'approche historique ; l'analyse du style en est malheureusement presque totalement absente.

Les plus anciennes statues de Jacques Cocx, datées par les archives, sont conservées à l'église Saint-Nicolas de Gand. Elles représentent saint Pierre et saint Paul apôtres et furent sculptées avec un saint Ignace pour les Jésuites gantois en 1632-1633²⁰. Plusieurs années séparent donc ces grandes statues en marbre blanc de celles de Foy. Des caractéristiques générales telles que la compacité des silhouettes, la gestuelle tempérée et même certains aspects du drapé se retrouvent dans les deux ensembles. Cependant, les similitudes sont bien plus flagrantes entre des statues de la cathédrale Saint-Bavon à Gand et celles de Foy. Plusieurs de ces figures furent réalisées par Cocx pour la cathédrale de Gand, comme contribution à une série plus importante qui ornait les piliers



Fig. 15. JACQUES COCX, *Statue de saint Mathieu*
Pierre blanche polychromée.
Gand, cathédrale Saint-Bavon.
Cliché M. Lefftz.



Fig. 16. JACQUES COCX, *Statue de saint Marc*
Pierre blanche polychromée.
Gand, cathédrale Saint-Bavon.
Cliché M. Lefftz.

20. J. L. MEULEMEESTER, *Jacob Cocx*, p. 54-56. La statue de saint Ignace est perdue. Dans le contrat publié par E. Dhanens, on mentionne aussi la réalisation des statues en pierre d'Avesnes qui devaient servir de patron avant la réalisation des statues en marbre. Le sculpteur est nommé *meester Jacques Cocx* voire *meester Jacques* (E. DHANENS, *Twee vroege beeldhouwerken van Jacques Cocx (1593/7-1665)*, dans *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 17, 1957/58, p. 113-122).

de l'église. L'écart important entre les dates des inscriptions dédicatoires et celles des paiements, lorsqu'ils sont conservés, rend la chronologie confuse²¹. On s'intéressera ici à saint Mathieu (payé en 1643, fig. 15), saint Marc (dédicace 1628, fig. 16), la Vierge à l'Enfant (dédicace 1617, paiement 1636, fig. 17), saint Jean-Baptiste (dédicace 1627, fig. 18) et saint Luc (dédicace 1628, fig. 19). Les épaisses couches de couleur blanche, brillante, qui recouvrent ces statues amoindrissent évidemment les subtilités de leur plastique. D'une manière générale, voici les caractéristiques communes des deux groupes : la densité des volumes, le déplacement suggéré de la figure vers l'avant, le



Fig. 17. JACQUES COCX, *Statue de la Vierge à l'Enfant*
Pierre blanche polychromée.
Gand, cathédrale Saint-Bavon.
Cliché M. Lefftz.



Fig. 18. JACQUES COCX, *Statue de saint Jean-Baptiste*
Pierre blanche polychromée.
Gand, cathédrale Saint-Bavon.
Cliché M. Lefftz.

21. On trouvera la retranscription des inscriptions dédicatoires, partiellement illisibles aujourd'hui dans KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *Les églises de Gand*, Gand, 1857, I, p. 8-11.



Fig. 19. JACQUES COCX, *Statue de saint Luc*
Pierre blanche polychromée.
Gand, cathédrale Saint-Bavon.
Cliché M. Lefftz.

buste légèrement incliné vers le fidèle, les gestes puissants et posés et enfin la stabilité de l'ancrage au sol des figures par le pan arrière du drapé qui s'étale sur l'arrière de la base. L'anatomie, ferme et robuste, est elle aussi traitée de manière fort semblable : les traits des visages sont expressifs et reflètent l'introspection des personnages, les membres sont vigoureux, les veines des hommes sont saillantes, les mains sont larges, les doigts courts. Les chevelures ébouriffées sont constituées de longues mèches épaisses et torsadées, dont les extrémités enroulées terminent leur course dans le vide²². Le rythme de la composition des drapés manifeste la recherche d'une présence monumentale par l'étagement des masses en oblique, par la disposition des lés en chiasme et par l'épaisseur même de l'étoffe. Le drap épais des manteaux forme de profonds contrastes entre d'une part de gros plis très saillants et distants du corps et, d'autre part, des zones dans lesquelles les formes anatomiques sont suggérées par un drapé plus moultant, avec les axes du corps soulignés par des plis côtelés. Le sculpteur affectionne surtout les puissants enroulements de l'étoffe en cornets très saillants dont les volumes sont écrasés et l'extrémité généralement retroussée ou étagée. Le vibrato quasiment généralisé de l'étoffe des figures de Foy a fait place, à Gand, à un jeu de masses dont le vibrato est mis à profit pour souligner des effets localisés.

Grâce à la précision des comptes de l'ancien hôpital de Lille, l'hospice Comtesse, on connaît le montant des dépenses et les noms des artisans qui y ont œuvré. Ainsi, en 1653, Jacques Coch (sic), marchand de pierre de jaspe et de marbre résidant à Gand est *païé pour avoir vendu et livré quatre colommes de jaspre et deux niches avecq les imaignes scises aud[it] cœur*. En 1723, le peintre Lohier est rétribué *pour avoir marbré et jaspré deux portalz avecq les imaignes de S. Joseph et S. Anne au cœur de cet hospital*²³. Les statues, grandeur nature, sont recouvertes de plusieurs couches d'un badigeon blanc qui atténue malheureusement l'expression de la plastique (fig. 20). L'édifice est en cours de restauration, les statues ont été dépoussiérées mais pas restaurées²⁴. De grandes différences stylistiques séparent ces deux groupes sculptés des statues de Cocx vues jusqu'ici. Les proportions se sont allongées, les membres sont plus fins, les drapés plus souples et animés, etc. Faut-il y voir une évolution du style de l'artiste ? Cocx aurait-il sous-traité la réalisation de ces œuvres ?

22. Cet effet particulier est amoindri à Foy car l'extrémité des longues mèches ont été brisées, surtout pour la statue de saint Paul.

23. C. D.-V., *Saint-Joseph et sainte Anne*, in *Lille au XVII^e siècle*, Paris, 2000, p. 216-217.

24. Aimable communication de Frédéric Legoy du Service Documentation du Musée de l'Hospice Comtesse, 26 mai 2009.



Fig. 20. JACQUES COCX, *Statue de saint Joseph et l'Enfant*
Pierre blanche polychromée.
Lille, Hospice Comtesse.
Cliché Hospice Comtesse.



Fig. 21. *Statue de sainte Barbe*
Chêne. H. : ca 70 cm.
Foy Notre-Dame.
Cliché M. Lefftz.



Fig. 22. *Statue de saint Jean*
Chêne. H. : 85 cm.
Gedinne, église Notre-Dame.
Cliché M. Lefftz.

Il est impossible de répondre à ces questions tant qu'une analyse minutieuse du style de cet artiste ne sera pas réalisée.

Outre les autels et leurs retables, l'église de pèlerinage de Foy conserve d'autres éléments mobiliers remarquables. On notera : la tribune, le tambour d'entrée ou le lambris de style Renaissance tardive qui couvre le bas des murs de la nef, s'interrompant pour les belles portes latérales, les confessionnaux et la chaire de Vérité²⁵. Cinq sculptures de provenance inconnue, du dernier

25. Pour l'analyse de ce mobilier, nous renvoyons à la très récente étude de Christian Pacco : *Foy Notre-Dame. Art & histoire*, s.l., 2009, p. 30-35.

tiers du XVI^e siècle voire du début du siècle suivant, sont disposées sur les murs latéraux de l'église. Au nord, un calvaire en bois décapé est formé d'un grand Christ et de plus petites figures de la Vierge et de saint Jean. Toutes trois semblent être de facture mosane, mais la différence d'échelle entre les pièces et la similitude de facture entre la Vierge et l'évangéliste prouve qu'elles proviennent de deux ensembles distincts. Une petite statue de saint Roch découvrant son bubon est probablement elle aussi de facture régionale. Enfin, une intéressante statue de sainte Barbe accrochée au mur sud mérite que l'on s'y attarde car elle appartient à un vaste groupe de sculptures de qualité, probablement mosanes et qui a jusqu'ici fort peu retenu l'attention des chercheurs (fig. 21). Leur style est clairement maniériste et les modèles de références sont à rechercher en Italie, notamment du côté d'Andrea et de Jacopo Sansovino. Les silhouettes compactes, la mollesse des formes anatomiques, les membres épais, les visages et les chevelures typés et le traitement raidi de la draperie à l'antique constituent autant de caractéristiques communes à ce groupe. Cette sainte Barbe peut être rapprochée des saints Jean de Rochehaut et de Gedinne (fig. 22), du saint Antoine de Fosse et de celui de Bouvignes.

Outre les quelques éléments nouveaux apportés au dossier, cette brève étude des sculptures et du mobilier de l'église de Foy Notre-Dame ouvre d'intéressantes et prometteuses perspectives de recherche.