

Un tableau inconnu du Maître de Paul et Barnabé à la cathédrale de Bordeaux: le *Martyre de saint André*

Una pintura desconocida del Maestro de Pablo y Barnabás en la catedral de Bordeaux: el *Martirio de san Andrés*

Véronique Bücken*

Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique

Résumé: L'article étudie une *Crucifixion de saint André*, inédite, qui se trouve à la cathédrale de Bordeaux. Erronément attribuée à Jan Sanders van Hemessen, il s'agit en réalité de l'œuvre de l'un de ses plus talentueux élèves, un peintre anonyme nommé Maître de Paul et Barnabé d'après un tableau de sa main conservé au Musée des Beaux-Arts de Budapest. Actif à Anvers entre 1530 et 1560, ce maître a sans doute travaillé pour l'exportation, plusieurs de ses tableaux se trouvant aujourd'hui en Espagne, entre autres le *Triptyque de la Nativité* de Ténériffe.

Mots clés: Peinture flamande; Maître de Paul et Barnabé; Jan van Hemessen; XVIème siècle; saint André.

Resumen: El artículo estudia una *Crucifixión de san Andrés* inédita, conservada en la catedral de Bordeaux. Erróneamente atribuida a Jan Sanders van Hemessen, el estudio demuestra que, en realidad, es obra de uno de sus seguidores más talentosos, un pintor anónimo conocido como Maestro de Pablo y Barnabás, según un cuadro de su mano conservado en el museo de Bellas Artes de Budapest. El pintor, activo en Amberes entre 1530 y 1560, trabajó para la exportación. Muchos de sus cuadros se conservan en España, entre otros, el *Tríptico de la Natividad* de Tenerife.

Palabras clave: Pintura flamenca; Maestro de Pablo y Barnabás; Jan van Hemessen; siglo XVI; san Andrés.

Abstract: This contribution studies a *Crucifixion of Saint Andrew*, unpublished, preserved at the Cathedral of Bordeaux. Erroneously attributed to Jan Sanders van Hemessen, this is actually the work of one of his most talented students, an anonymous painter named Master of Paul and Barnabas, after a painting kept in the Museum of Fine Arts in Budapest. Active in Antwerp between 1530 and 1560, this

master probably worked for export, several of his paintings being preserved in Spain, among others the *Nativity Triptych* of Tenerife.

Keywords: Flemish Painting; Master of Paul and Barnabas; Jan van Hemessen; 16th century; Saint Andrew.

Depuis la fin de l'année 2015, la sacristie de la cathédrale Saint-André à Bordeaux expose dans une présentation renouvelée la riche collection léguée par le chanoine Marcadé (1866-1951)¹. Quelques tableaux de provenances diverses viennent étoffer ce bel ensemble. Parmi ces derniers, on remarque un *Martyre de saint André* manifestement réalisé par un artiste flamand dans la première moitié du XVI^e siècle. Il est attribué au peintre anversois Jan Sanders van Hemessen mais nous verrons qu'il faut y reconnaître le travail de l'un de ses proches collaborateurs, le Maître de Paul et Barnabé (Fig. 1). Le supplice d'André occupe le centre de la composition. On y voit le martyr sur une croix en forme de X, légèrement en diagonal par rapport au plan du tableau. Comme le veut la tradition, ses jambes et ses bras sont liés par des cordes et non pas cloués sur les branches de la croix. La scène se déroule devant un ample paysage vallonné agrémenté de divers bâtiments, où évoluent deux groupes de cavaliers. La peinture est exécutée sur un panneau, probablement du chêne balte², mesurant 115 cm de haut et 87 cm de large. Sa provenance ne semble pas clairement établie. Elle n'appartient pas à la collection Marcadé et il est certain qu'il ne s'agit pas davantage d'un envoi de l'Etat. On sait tout au plus que l'œuvre figure dans l'inventaire dressé en 1905 et 1906 lors de la séparation des églises et de l'état³. Le tableau a été classé au titre d'objet en 1999⁴. Il a peu retenu l'attention des chercheurs et ne semble pas avoir fait l'objet d'une publication.

*C'est un agréable devoir que de remercier ici les collègues qui m'ont aidée dans mes recherches. Ma reconnaissance va particulièrement à Philippe Maffre, conservateur des antiquités et objets de la Gironde, qui a fait réaliser un cliché de qualité du tableau et qui m'a généreusement transmis les données disponibles sur sa provenance. Les informations communiquées par Camille Duclert, directrice adjointe et Anne-Violaine Bouilloud, chargée de documentation à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine à Charenton-au-Pont, m'ont été précieuses.

¹ Sur la collection Marcadé: Elsa Vernier Lopin, *La collection du chanoine Marcadé du trésor de la cathédrale de Bordeaux: le gardien des sémiophores*, Mémoire de recherche, Ecole du Louvre (Paris: 2012).

² Il n'a pas été possible de consulter le rapport de restauration ni d'obtenir davantage de données techniques. Selon un ordre de service conservé dans le dossier d'objet à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine à Charenton-au-Pont, il apparaît que le tableau a été restauré en 1996 dans les ateliers Rougier à Bordeaux.

³ Selon Philippe Maffre, le tableau pourrait avoir été donné à la cathédrale par un paroissien, ou acquis par le cardinal Donnet, archevêque de Bordeaux entre 1837 et 1882. (Correspondance personnelle avec l'auteur, mail du 17 juin 2022).

⁴ Fiche du tableau dans la base Palissy (sur le web: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM33001078>, consulté le 10 juillet 2022).

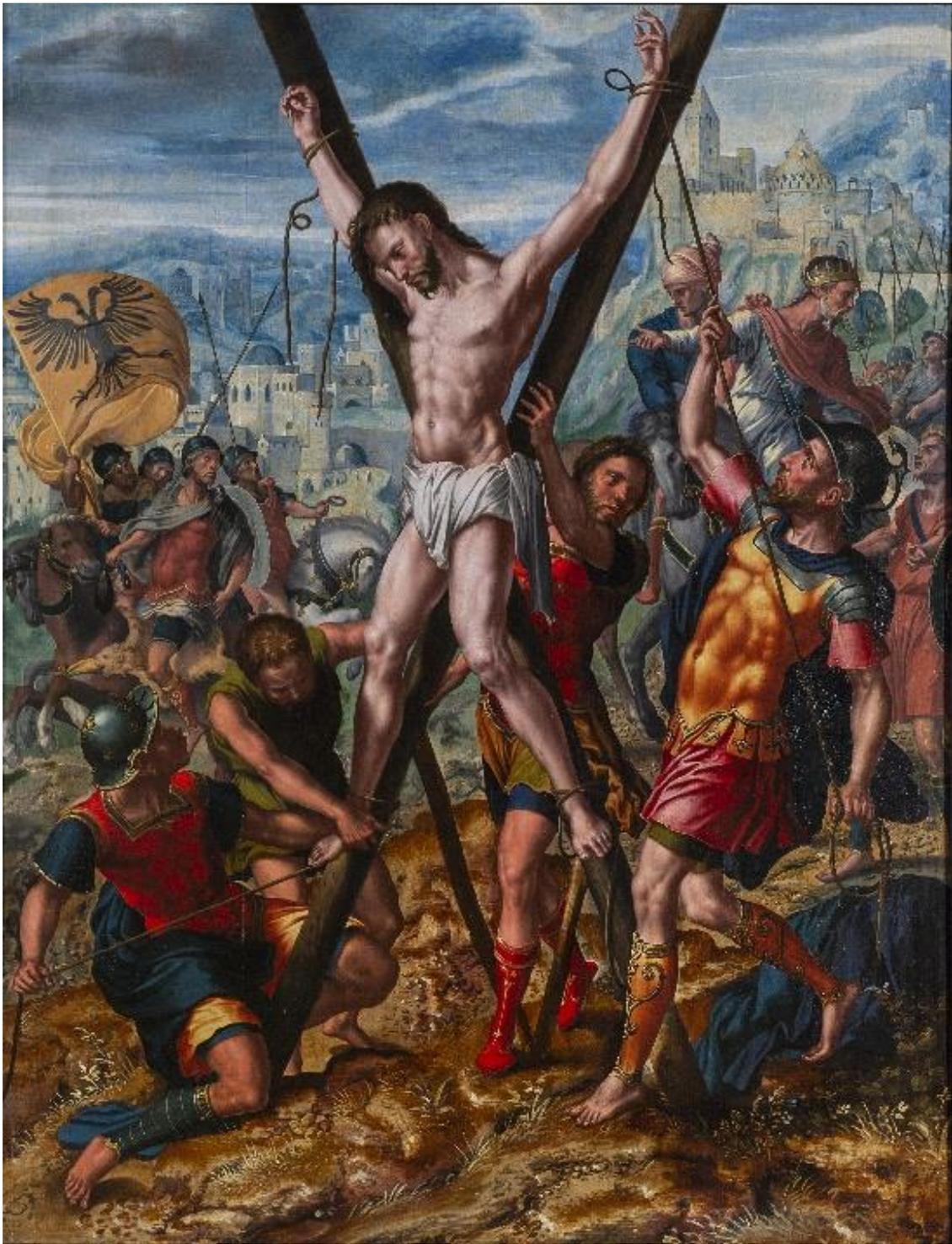


Fig.1. Maître de Paul et Barnabé, *Le Martyre de saint André*. Cathédrale Saint-André Bordeaux. © cliché A. Guilhem-Ducléon.

1. Iconographie

Frère aîné de saint Pierre et comme lui, simple pêcheur, André n'est que peu mentionné dans les Evangiles. Sa légende a été nourrie par les récits apocryphes de sa vie et de son martyre et formalisée dans les *Actes d'André*,



Fig. 2. Maître de Paul et Barnabé, *Paul et Barnabé à Lystra*. Musée des Beaux-Arts, Budapest. © Szépművészeti Múzeum, Budapest.

rédigés en grec entre 150 et 200⁵. On trouve en outre le récit de la Passion d'André dans deux textes du VI^e siècle qui ont connu une vaste diffusion au Moyen Age: *L'Épître des prêtres et diacres d'Achaïe* et la passion *Conversante et docente*. Le premier surtout a été largement répandu. Il était lu le jour de la fête de saint André, le 30 novembre, date supposée de son martyre et donc de son entrée dans la gloire éternelle. Enfin, les légendiers abrégés, qui fleurissent dès le XIII^e siècle, s'ouvrent souvent sur la légende de saint André. Jean de Mailly, Barthélémy de Trente, Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine, le plus célèbre d'entre eux, rapportent les hauts faits de la vie légendaire d'André, depuis sa vocation jusqu'à ses miracles posthumes. Barthélémy de Trente et Jacques de Voragine en particulier, mettent l'accent sur le récit de sa mort glorieuse sur la croix. Ce dernier ajoute la tradition de la translation du corps de l'apôtre à Constantinople. La richesse et la diversité des sources écrites soulignent l'intérêt que le Moyen Age portait au saint. L'ajout d'un nouveau miracle au XV^e siècle et la création de mystères sur la vie de saint André à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, en témoignent.

Le martyre d'André est l'épisode de sa vie légendaire qui a le plus inspiré les artistes⁶. Les récits apocryphes nous apprennent qu'après avoir propagé la parole divine en Scythie, et avoir accompli une série de miracles en Grèce

⁵ Ce bref résumé des sources textuelles relatives à saint André est tiré de l'étude très détaillée de Charlotte Denoël, *Saint André: culte et iconographie en France, Ve-XVe siècles* (Paris: École des Chartes, 2004), p. 23-41.

⁶ Denoël, *Saint André*, pp. 163-164 et 169-176.



Fig. 3. Maître de Paul et Barnabé, *La Parabole de la fête du mariage*. The Cummer Museum of Art & Gardens, Jacksonville. © The Cummer Museum of Art & Gardens.

et en Asie Mineure, André s'était rendu dans le Péloponnèse à Patras. Il y avait converti de nombreux païens, parmi lesquels se trouvait Maximilla, l'épouse du proconsul Egée. Lui reprochant de prêcher la désobéissance à l'empereur, Egée accusa André d'hérésie, le fit emprisonner et ordonna de le crucifier. Pour faire durer le supplice, il le fit attacher à la croix avec des cordes. André y resta deux jours, exhortant la foule qui finit par s'indigner des souffrances infligées à ce vieil homme plein de sagesse. Sous la pression menaçante, Egée prit peur et ordonna de détacher l'apôtre. C'est alors que survint le miracle. Les soldats furent dans l'impossibilité de défaire les liens. Une lumière éblouissante, venue du ciel, entoura le martyr qui à ce moment seulement, rendit l'âme. Maximilla veilla à ce que son corps soit honorablement enseveli tandis qu'Egée, saisi par un démon, expira dans la rue en présence de tous. On situe ces faits vers l'an 60. Selon plusieurs sources, le corps de saint André aurait été transféré de Patras à Constantinople sous l'empereur Constance II, pour être exposé dans l'église des Saints-Apôtres avec les corps des saints Luc et Timothée.

Sur le tableau de la cathédrale de Bordeaux, l'apôtre est représenté non pas au moment où on l'attache à la croix, mais lorsqu'il rend l'âme, sa tête s'affaissant sur son épaule après deux jours de supplice. Il est vêtu uniquement d'un périzonium, qui dévoile un corps étonnamment athlétique, très éloigné de celui d'un homme âgé, ce qui accroît le mimétisme avec la



Fig. 4. Maître de Paul et Barnabé, *Triptyque de la Crucifixion*. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. © Musée de l'Ermitage/photo Svetlana Suetova.

Passion du Christ⁷. Le peintre restitue le moment précis du miracle, quand le martyr est submergé par une lumière divine qui détaille tous les muscles de son anatomie, avant de mourir et d'accéder à la vie éternelle.

Autour de l'apôtre, deux soldats casqués, aidés d'un troisième homme, tentent sans succès de dénouer les cordes tandis qu'un quatrième soutient la croix. Leurs tenues fortement colorées où des tons bleus et rouges saturés côtoient des verts et des orange vifs, s'opposent à la nudité de l'apôtre et accentuent le caractère pathétique et poignant du martyr. La croix occupe toute la hauteur du panneau, ce qui confère un côté spectaculaire à la mise en scène. La croix en X ou *crux decussata* est traditionnellement associée au martyr de saint André bien qu'elle n'apparaisse pas dans les *Actes* apocryphes. Les représentations les plus anciennes montrent le saint crucifié sur une croix ordinaire⁸. La croix en X s'est imposée peu à peu face à la croix latine, sans doute pour différencier le supplice d'André de celui de son frère, l'apôtre Pierre, qui fut crucifié sur une croix latine, la tête en bas. Elle apparaît dès le Xe siècle dans l'iconographie chrétienne mais ce n'est qu'au XVe siècle qu'elle se généralise et devient partie intégrante de l'iconographie de saint André⁹. Sans doute faut-il y voir l'influence des ducs de Bourgogne qui avaient

⁷ Les représentations les plus anciennes du martyr de saint André le montre vêtu d'une tunique. Sur le parallélisme entre le Martyre de saint André et la Passion du Christ. Denoël, *Saint André*, pp. 174-176.

⁸ Emile Mâle, "Histoire et légende de l'apôtre saint André dans l'art", *Revue des Deux Mondes*, (1^{er} octobre 1951), pp. 412-420. L'auteur cite plusieurs exemples de crucifixion sur une croix ordinaire mais aussi sur une croix *per transversum*, c'est-à-dire horizontale. Denoël, *Saint André*, fig. 8, 16, 19, 25, 27, 36, 41, 59, 60 et 62.

⁹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints I A-F* (Paris: Presses Universitaires de France, 1958), p. 79.

choisi André comme protecteur de la maison ducale et avaient érigé la *crux decussata* au rang d'emblème dynastique. Ce choix était motivé d'une part par le prestige dont l'apôtre était auréolé grâce à ses apparitions répétées à des croisés en route vers Jérusalem et au rôle décisif qu'il a joué dans la découverte de la Sainte Lance à Antioche par Pierre Barthélémy. Son statut de protecteur des soldats du Christ dans le contexte des croisades rencontrait les aspirations de la maison de Bourgogne où un fort idéal de chevalerie a longtemps persisté¹⁰. D'autre part, une ancienne légende permettait de justifier ce choix tout en rattachant le duché de Bourgogne à un passé prestigieux. En effet, une fable apocryphe raconte que les Burgondes, ayant été convertis au christianisme par André lorsqu'il évangélisait la Scythie, se seraient placés sous son patronage lorsqu'ils entrèrent en Gaule. A Marseille en 401, leur roi légendaire Etienne aurait confié aux moines de Saint-Victor la croix de saint André, que les Burgondes avaient rapportée de Constantinople. Depuis la campagne menée par Jean sans Peur contre les Liégeois en septembre 1408, la croix de saint André avait été choisie comme signe distinctif par les partisans des ducs de Bourgogne. Philippe le Bon ayant placé l'Ordre de la Toison d'Or sous le double patronage prestigieux de la Vierge et de saint André, la croix en X devint un des emblèmes de l'ordre. Elle fut transmise aux Habsbourg en 1477, devenant à la fois un signe d'opposition à la France et un rappel de l'héritage des Bourguignons¹¹.

Le peintre a situé le supplice d'André devant un ample paysage. Dans la vallée, derrière la croix, la cité à laquelle on accède par un chemin qui passe sous un porche, regroupe une série de constructions fantaisistes. Il faut y voir une représentation imaginaire de Patras, la ville où André fut martyrisé. Cette impression est renforcée par la présence sur la droite, d'un château défendu par des murailles ponctuées de tours qui partent à l'assaut de la colline. Dans ce cas précis, il s'agit sans doute d'une évocation de la forteresse de Patras qui, bâtie sur une petite élévation du mont Panachaïkos, dominait la ville de ses murs renforcés de tours et de bastions¹². En choisissant de représenter le martyre de saint André devant Patras, l'artiste convoque d'emblée le modèle traditionnel de la Crucifixion du Christ devant Jérusalem. L'adjonction de ces éléments naturels et architecturaux ne traduit en revanche aucune volonté d'exactitude topographique, qui n'est certainement pas une préoccupation du peintre. Dans le fond bleuté derrière la ville, on

¹⁰ Sur le rôle joué par saint André dans les croisades. Denoël, *Saint André*, pp. 85-86. Sur son rôle pour la découverte de la Sainte Lance à Antioche: Jean Flori, *Pierre l'Ermite et la première croisade* (Paris: Fayard, 1999), pp. 367-368.

¹¹ Bertrand Schnerb, "La Croix de Saint-André enseigne congnoissable des Bourguignons", in *Signes et couleurs des identités politiques: Du Moyen Âge à nos jours*, dir. Denise Turrel, Martin Aurell, Christine Manigand, Jérôme Grévy, Laurent Hablot et Catalina Girbea, (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008), pp. 45-55; Nicolas Vernot, "La croix de saint André, facteur d'unité entre les Pays-Bas et le comté de Bourgogne, de Maximilien aux Archiducs (1493-1633)", in *La Franche-Comté et les anciens Pays-Bas XIIIe-XVIIIe siècles*, dir. Laurence Delobette et Paul Delsalle, (Actes du colloque international à Vesoul (Haute-Saône) et Tournai (Belgique), les 25, 26 et 27 octobre 2006), (Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009), pp. 95-128.

¹² Aujourd'hui encore, la forteresse domine la ville. Sur la topographie de Patras, voir Hélène Saranti-Mendelovici, "A propos de la ville de Patras aux 13^e-15^e siècles", *Revue des études byzantines*, 38, (1980), pp. 219-232. Sur la forteresse de Patras: Kevin Andrews, *Castles of the Morea: Revised Edition* (Princeton N.J.: The American School of Classical Studies at Athens, 2006), pp. 116-129.



Fig. 5. Maître de Paul et Barnabé, La *Lignée de sainte Anne*. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Schloss Wilhelmshöhe. Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister.

peine à discerner le bras de mer et les rivages du golfe de Patras, éléments pourtant essentiels de la topographie des lieux¹³.

A droite de la Crucifixion, le proconsul Egée drapé d'un manteau rouge a pris la tête de ses soldats, dont certains brandissent des lances. Sa position dominante sur son cheval, la couronne qui ceint son front et son index levé en signe d'autorité, le distinguent d'emblée en affirmant son pouvoir mais aussi sa surprise face au prodige des cordes qui refusent de se dénouer.

¹³ Une belle évocation du golfe de Patras s'observe dans le fond du *Martyre de saint André*, panneau central du *Triptyque Costa*, peint à Bruges en 1499. Santa Margherita Ligure (Ge), église San Lorenzo della Costa, (huile sur chêne, 150 x 92 cm), (chaque panneau). Carla Cavelli Traverso (dir), *Primitivi fiamminghi in Liguria*, (Genova: Le Mani-Microart's, 2003), pp. 113-118.

Contrairement à la légende et à la tradition iconographique qui se développe à partir du XVe siècle, la foule qui écoute le prêche d'André pendant deux jours n'est pas présente¹⁴. Elle est remplacée sur la gauche par un groupe de cavaliers rassemblés sous un étendard «d'or, à l'aigle bicéphale de sable». Dans la première moitié du XVIe siècle, moment où le tableau fut réalisé, cet emblème du Saint-Empire romain germanique indique qu'il s'agit d'une troupe impériale. La présence d'une armée impériale peut se comprendre comme un simple rappel de l'usage politique que les ducs de Bourgogne et les Habsbourg à leur suite, avaient fait du patronage de saint André¹⁵. D'autre part, son irruption dans le récit du martyr pourrait aussi marquer une volonté d'associer la scène à un événement contemporain lié aux Habsbourg et à la situation politique de Patras durant la première moitié du XVIe siècle.

Le duché d'Athènes et de Patras avait été rattaché à la couronne d'Aragon en 1377, conférant aux rois d'Espagne le titre de duc d'Athènes et de Patras, un titre dont Charles Quint héritera encore, bien que vidé de toute substance. En 1458, le sultan Mehmed II avait repris Corinthe après un siège de trois mois. Les châteaux de Patras, Kalavryta et Vostitza étaient tombés et des garnisons turques s'y étaient installées. En 1461, sous les derniers assauts des armées de Mehmed II, toute la Morée était passée sous domination ottomane. Patras devint un des principaux lieux de pouvoir des ottomans dans le Péloponnèse¹⁶. Succédant à Mehmed II, Soliman le Magnifique sera l'ennemi implacable de Charles Quint. Dans la recherche de la suprématie en Méditerranée, les flottes des deux empires s'affronteront à maintes reprises, jusqu'en 1571, lors de la bataille navale de Lépante où la victoire impériale porta un coup d'arrêt aux visées expansionnistes des Ottomans. Quelques années auparavant, en 1532, la flotte impériale, placée sous le commandement de l'amiral génois Andréa Doria, s'était emparée de Corinthe et de Patras. La forteresse à l'entrée du golfe était tombée après un siège de deux jours et un assaut brutal. Andréa Doria put alors poursuivre son avance dans le golfe de Patras et investir les autres citadelles qui le défendaient, offrant aux alliés de Charles Quint le contrôle de ce bras de mer stratégique. Sur le moment, cette victoire fut importante. Elle augmenta encore le prestige de l'amiral génois et permit aux deux empereurs de conclure un armistice en 1533. La trêve sera cependant de courte durée: dès le mois d'avril 1534, la flotte de Soliman placée sous le commandement de Barberousse reprendra Coron, Patras et les autres places fortes du golfe¹⁷. La présence d'une armée impériale sur le tableau pourrait commémorer la victoire de 1532 à Patras.

¹⁴ Denoël, *Saint André*, p. 173. Voir par exemple les compositions de Jean Fouquet, *Heures d'Etienne Chevalier*, Chantilly, Musée Condé, Ms. 71, f° 34r; Simon Marmion, Jean Mansel, *Fleur des Histoires*, vol. 2, Bruxelles, KBR, Ms. 9232, f°9; Otto van Veen, *Martyre de saint André*, (huile sur panneau, 74 x 57 cm) Anvers, église Saint-André.

¹⁵ L'aigle bicéphale devrait être "membrée, becquée et armée de gueule". Cependant, les artistes n'étant pas des spécialistes de l'héraldique, ils le représentent souvent totalement noir. Je remercie le Dr Theodoor Goddeeris pour ces informations.

¹⁶ Andrews, *Castles*.

¹⁷ Jean Bérenger, "La monarchie universelle de Charles Quint", in *Histoire générale de l'Europe*, dir. Georges Livet et Roland Mousnier, (Paris: Presses Universitaires de France, 1980), p. 291; Antoine-Marie Graziani, *Andrea Doria: un prince de la Renaissance* (Paris: Tallandier, 2008), pp. 161-163.



Fig. 6. Maître de Paul et Barnabé, *La Guérison du paralytique de Capharnaïm*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. © Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

En l'absence de toute information sur l'histoire du tableau, on ne peut qu'avancer quelques hypothèses prudentes. Il n'est pas impossible que le tableau ait été commandé ou offert à Andréa Doria pour célébrer la prise de Patras. Il pourrait aussi avoir été donné à un membre de la famille Habsbourg afin de mettre cette victoire en valeur.

2. Attribution

Suivant une suggestion de Jacques Foucard, le tableau est actuellement attribué à Jan Sanders van Hemessen¹⁸. Pour sa part, Nicole Dacos aurait avancé avec prudence le nom de Pieter Coecke¹⁹. C'est effectivement à Anvers dans les années 1535/40 qu'il faut situer l'exécution de ce panneau. Son auteur n'est ni Pieter Coecke, ni Jan Sanders van Hemessen. Il faut y reconnaître un de leur plus talentueux élèves et collaborateurs, un artiste anonyme nommé par convention le Maître de Paul et Barnabé, d'après un tableau de sa main représentant *Paul et Barnabé à Lystra*, conservé à Budapest (inv. 4315)²⁰ (Fig. 2). Identifiée dès 1975 par Mary Braman Buchan, cette personnalité artistique originale fut active à Anvers entre 1530 et

¹⁸ Il s'agit du nom indiqué sur le cartel apposé à côté du tableau.

¹⁹ Selon la fiche du tableau répertorié dans la base Palissy, l'attribution aurait été avancée par Jacques Foucard. La fiche mentionne aussi une communication écrite (1996) de Nicole Dacos qui aurait suggéré le nom de Pieter Coecke. Pour la fiche de la base Palissy, voir note 4.

²⁰ (Huile sur chêne, 59,5 x 95,7 cm).



Fig. 7. Maître de Paul et Barnabé, *Le Festin d'Assuérus*. Collection privée. © Dorotheum.

1560²¹. L'artiste fut sans doute le maître de Pieter Aertsen et collabora avec plusieurs peintres de la cité scaldienne. A plusieurs reprises, Jan Sanders van Hemessen lui a confié la réalisation des fonds de ses tableaux à grands personnages²², Henri Bles a fait appel à son talent pour étoffer ses paysages de petites figurines dynamiques²³ et il fut associé à Pieter Coecke pour la réalisation d'un grand *Triptyque de la Nativité*²⁴. Il a également été proche du Monogrammiste de Brunswick avec qui on l'a souvent confondu²⁵. Autour

²¹ Mary Braman Buchan, *The Paintings of Pieter Aertsen* (Ann Arbor: UMI, 1975), pp. 42-52.

²² Buchan a reconnu sa main dans le fond de *l'Enfant prodigue* de Bruxelles, MRBAB, (huile sur chêne, 140 x 198 cm; inv. 2838); la *Joyeuse compagnie*, Staatliche Kunsthalle (huile sur chêne, 103,5 x 132,5 cm), Musée de Karlsruhe, (inv. 152); la *Vocation de saint Matthieu* de Vienne, (huile sur chêne, 85 x 107 cm), Kunsthistorisches Museum (inv. 985); *l'Extraction de la pierre de folie* conservée à Madrid, (huile sur chêne, 100 x 141 cm), Museo del Prado (inv. P-1541) et dans le registre supérieur du *Triptyque du Jugement dernier* de l'église Saint-Jacques à Anvers (huile sur chêne, 98,5 x 97,5 cm, panneau central).

²³ La collaboration entre les deux artistes s'observe dans *David et Bethsabée* conservé à Boston. Chacun des peintres y exécute la partie dans laquelle il excelle: le paysage pour Bles et les personnages pour notre anonyme. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, (huile sur bois, 45,1 x 69,2 cm), (inv. P25W40-10). Véronique Bücken, "La *Guérison du paralytique de Capharnaüm* attribuée au Maître de Paul et Barnabé. Une acquisition récente des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique", in *Autour de Henri Bles. Actes du colloque qui s'est tenu à la Maison de la Culture de la Province de Namur les 9 et 10 octobre 2000*, dir. Jacques Toussaint, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), pp. 249-264, spécialement pp. 261-262.

²⁴ (Bois, 110 x 194 cm [centre] et 110 x 94 cm [volets]). Aída Padrón Mérida, "El Tríptico de la Natividad de Pierre Coeck y el Maestro de San Pablo y Barnabas: addenda y corrigenda", *Anuario de estudios atlánticos*, 35, (1989), pp. 397-403. Maître de Paul et Barnabé (volets) et Pieter Coecke (panneau central). Matías Díaz Padrón, "Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las islas: el Tríptico de Nava-Grimón, la Piedad de los Llanos de Aridane y Las Palmas de Gran Canaria", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 62, (2016), pp. 1-14 (Maître de Paul et Barnabé).

²⁵ La question des rapports entre le Maître de Paul et Barnabé et le Monogrammiste de Brunswick a été réévaluée par Matthias Ubl, *Der Braunschweiger Monogrammist: Wegbereiter der niederländischen Genremalerei vor Bruegel*, (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014), pp. 52-57, 295, 389-394. L'auteur



Fig. 8. Maître de Paul et Barnabé, *Parabole du bon Samaritain*. Collection privée. © Dorotheum.

du tableau éponyme de Budapest, Buchan a regroupé des œuvres qui lui sont proches par leurs compositions complexes peuplées de nombreuses petites figures, telles *La parabole du festin* conservée au Musée de Jacksonville (inv. AP 1965.12.1)²⁶ (Fig. 3), le *Triptyque de la Crucifixion* du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (inv. 5577)²⁷ (Fig. 4), ainsi que *l'Adoration des mages* d'une collection privée qui serait une œuvre de jeunesse²⁸. La chercheuse a aussi reconnu sa main dans des compositions plus monumentales comme la

place dans l'entourage du Maître de Paul et Barnabé deux *Scène de bordel*, Anvers, KMSKA (inv. 875; huile sur chêne, 30 x 38 cm), et Frankfurt am Main, Historisches Museum (inv. B 628; huile sur chêne, 33 x 41 cm), et un *Ecce Homo*, Greenville, Bob Jones University (inv. 158; huile sur chêne, 23 x 28,4 cm). Wouter Kloek, "Pieter Aertsen en het probleem van het samenstellen van zijn oeuvre", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 40, (1989), pp. 1-28, fig. 12.

²⁶ The Cummer Museum of Art & Gardens, (huile sur bois, 123 x 170 cm). Bücken, "La Guérison", p. 262, note 35. Une copie de ce tableau se trouve au Musée d'Art Roger Quilliot à Clermont Ferrand (inv. 980-8-1; huile sur bois, 119 x 168 cm). Marie-Laure de Contenson-Hallopeau, "La Parabole du Festin par le Maître du fils prodigue", *Revue du Louvre*, (1982), pp. 273-277.

²⁷ (Huile sur bois, 77 x 44,5 cm [centre] et 75 x 28 cm [volets]). Le triptyque était attribué au Monogrammiste de Brunswick. Nikolai Nikulin, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting: Netherlandish Painting Fifteenth and Sixteenth Centuries*, (Firenze: Giunti, 1989), n° 87.

²⁸ Liège, collection privée (huile sur bois, 85 x 115 cm). Une autre version, traitée dans un format vertical, est conservée à Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 062101-000; huile sur bois, 91,5 x 73 cm). Nicole Dacos, "Cartons et dessins raphaéliques à Bruxelles: l'action de Rome aux Pays-Bas", in *Fiamminghi a Roma 1508-1608: Atti del convegno internazionale*, dir. Nicole Dacos, (Roma: Istituto Poligrafico e zecca dello Stato, 1997), p. 5; Nicole Dacos, *Voyage à Rome: Les artistes européens au XVIe siècle*, (Bruxelles: Fonds Mercator, 2012), pp. 20-21. L'auteur attribue au Maître de Paul et Barnabé le dessin préparatoire de cette composition: Paris Musée du Louvre, Cabinet des dessins (inv. 3934).



Fig. 9. Maître de Paul et Barnabé, *Crucifixion*. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. © Patrimonio Nacional.

Lignée de sainte Anne du château de Wilhemshöhe à Kassel²⁹ (Fig. 5) ou les revers des volets du *Triptyque du Martyre de saint Sébastien* au Petit Palais à Paris (inv. 2568)³⁰. En supposant que le Maître de Paul et Barnabé avait eu Pieter Aertsen comme disciple, Josua Bruyn a proposé de l'identifier à Jan Mandyn chez qui Aertsen aurait étudié si l'on en croit Van Mander³¹. Cette identification reste cependant très hypothétique et n'a pas toujours rencontré l'adhésion des spécialistes. Suite aux publications fondatrices de ces deux historiens de l'art, le catalogue de l'artiste s'est étoffé. En 2000, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ont pu acquérir un panneau illustrant la *Guérison du paralytique de Capharnaüm*³² (Fig. 6), très proche de celui de Budapest tant par son écriture picturale que par sa composition. En 2015, Peter van den Brink a reconnu le peintre dans un panneau imposant montrant

²⁹ Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Schloss Wilhelmshöhe. Gemäldegalerie Alte Meister (inv. GK 1061; huile sur chêne, 105 x 89,8 cm). Bernhard Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister Gesamtkatalog. Staatliche Museen Kassel* (Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1996), p. 181.

³⁰ (Huile sur bois, 136 x 93,5 [centre] et 106 x 43 cm [volets]). Juliette Laffon, *Catalogue sommaire illustré des peintures. Musée du Petit Palais* (Paris: Les Musées de la ville de Paris, 1981), n° 436.

³¹ Josua Bruyn, "De Meester van Paulus en Barnabas (Jan Mandijn?) en een vroeg werk van Pieter Aertsen", in *Rubens and his World: Bijdragen, Etudes, Studies, Beiträge*, dir. Roger d'Hulst, (Antwerpen: Het Gulden Cabinet, 1985), pp. 17-28. L'idée selon laquelle ce collaborateur de Jan van Hemessen pourrait être Jan Swart, avancée par Burr Wallen, n'a pas convaincu et n'est plus retenue aujourd'hui. Burr Wallen, *Jan van Hemessen: an Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform* (Ann Arbor: UMI, 1983), pp. 89-95.

³² (inv. 12065; huile sur chêne, 99 x 149 cm). Bücken, "La Guérison".



Fig. 10a. Maître de Paul et Barnabé, *Martyre de saint André*, détail de l'entrée de la ville. Cathédrale Saint-André Bordeaux. © cliché A. Guilhem-Ducléon (Bordeaux).



Fig. 10b. Maître de Paul et Barnabé, *Triptyque de la Crucifixion*, détail de l'entrée de la ville. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg. © Musée de l'Ermitage/photo Svetlana Suetova.

le *Pécher originel*, Adam et Eve étant représentés presque grandeur nature dans le jardin d'Eden³³. En 2019, la maison Dorotheum a mis en vente le *Festin d'Assuérus*³⁴ (Fig. 7), une composition très élaborée qui se rattache manifestement aux oeuvres à petits personnages de Budapest, Bruxelles et Jacksonville. Enfin, plusieurs tableaux ont été découverts en Espagne. La *Parabole du bon Samaritain* (Fig. 8) et une *Crucifixion*, se trouvaient encore récemment dans des collections privées espagnoles³⁵. Une autre *Crucifixion* conservée à Madrid, au Monasterio de las Descalzas Reales³⁶ (Fig. 9) et le grand *Triptyque de la Nativité* du Musée des Beaux-Arts de Ténériffe³⁷ sont venus compléter un *corpus* aussi riche que cohérent, dans lequel *La crucifixion de saint André* de Bordeaux trouve aisément sa place.

3. Style

Le tableau de la cathédrale de Bordeaux présente toutes les spécificités du style du Maître de Paul et Barnabé. L'espace est organisé en trois plans su-

³³ Maastricht, Bonnefantenmuseum (inv. 10-05427; huile sur bois, 200 x 168 cm). Peter te Poel et Peter van den Brink, "De Zondeval. Meester van Paulus en Barnabas (werkzaam in Antwerpen ca. 1530-1560)", *Vereniging-Rembrandt-Nationaal-Fonds-Kunstbehoud*, 15, (2005), pp. 13-15. L'attribution n'est plus unanimement acceptée. Lars Hendrikman, *Dutch Art in Detail. Works of Art from seven Centuries*, (Eindhoven: 2014), pp. 64-72 (Cercle de Van Hemessen).

³⁴ (Huile sur bois, 117 x 162,5 cm). Vienne, Dorotheum, (22 octobre 2019, n° 150).

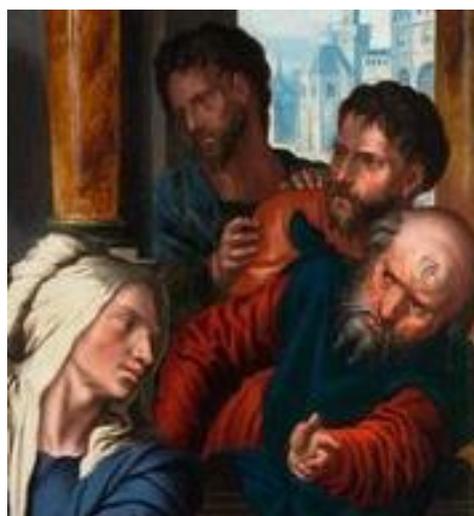
³⁵ Ana Diéguez-Rodríguez, "Dos nuevas pinturas del Maestro de Pablo y Barnabás en España", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 107, (2011), pp. 62-66 et 69-70. Les deux tableaux ont été vendus récemment: Vienne, Dorotheum, 10 octobre 2021, n° 10 (Sur le web: [Lot-Art | MAESTRO DE PABLO Y BARNABÁS \(Escuela flamenca, siglo XVI\) Crucifixión](#); consulté le 27 juillet du 2022).

³⁶ (Bois, 44 x 32,5 cm). L'attribution au Maître de Paul et Barnabé a été proposée par Peter Van den Brinck (dossier de l'oeuvre) et confirmée par Ana Diéguez-Rodríguez, "Una Crucifixión del Maestro de Pablo y Barnabás en las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, 199, (2014), pp. 76-80.

³⁷ Voir note 24.



11a. Maître de Paul et Barnabé, *Martyre de saint André*, détail des typologies masculines. Cathédrale Saint-André Bordeaux. © cliché A. Guilhem-Ducléon (Bordeaux).



11b. Maître de Paul et Barnabé, *Lignée de sainte Anne*, détails des visages masculins. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Schloss Wilhelmshöhe. Gemäldegalerie Alte Meister. © Gemäldegalerie Alte Meister.

ccessifs. A l'avant, les protagonistes prennent place sur une sorte de promontoire constitué d'une bande de terre brune ponctuée de touffes d'herbes et de cailloux. Un large paysage verdoyant sert de fond aux deux groupes de soldats placés de part et d'autre de la croix. Enfin, le regard se perd dans des lointains bleutés où les montagnes et peut-être un bras de mer se confondent avec le ciel. Le peintre est coutumier de cette palpitation atmosphérique construite par la progression des plans brun, vert et bleu, qui doit beaucoup aux paysages de Patenier et surtout de Henri Bles avec qui l'artiste a collaboré. On l'observe entre autres dans la *Parabole du bon Samaritain* (Fig. 8) ou le *Triptyque de la Crucifixion* de l'Ermitage (Fig. 4). Les édifices disséminés dans le paysage, bordés d'un fin trait gris et minutieusement peints à l'aide de légers glacis beiges qui laissent parfois transparaître le dessin sous-jacent, sont récurrents chez l'artiste. Il partage certains modèles avec Henri Bles³⁸ et n'hésite pas, comme ce dernier, à réutiliser des éléments de bâtiments d'un tableau à l'autre en les recombinaut. A cet égard, l'entrée de Patras, à droite de la croix, à laquelle on accède par un chemin qui serpente vers la porte fortifiée dont un battant est fermé et qui est flanquée d'une tour et d'un bâtiment circulaire coiffé d'un dôme est identique à l'entrée de Jérusalem dans le *Triptyque de la Crucifixion* (Fig. 10a et 10b). Dans les deux cas, ces constructions dérivent d'un modèle dessiné sur une des pages d'un carnet de croquis conservé à Berlin, dont l'exécution est généralement située dans l'entourage de Henri Bles³⁹.

³⁸ Bücken, "La Guérison", pp. 252-253.

³⁹ *Recueil d'esquisses*, Kupferstichkabinett des Staatlichen Museen zu Berlin, (inv. 79 C 2), f° 33r. Luc Serck, "L'album Errera et le Recueil d'esquisses de Berlin dans leurs relations réciproques et leurs rapports avec Henri Bles", in *Autour de Henri Bles. Actes du colloque qui s'est tenu à la Maison de la Culture de la Province de Namur les 9 et 10 octobre 2000*, dir. Jacques Toussaint, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), p. 111.

Pour les personnages, l'artiste utilise une palette de couleurs vives, souvent saturées, où les rouges et les jaunes orangés ponctuent la composition d'accents dynamiques, selon un procédé qui lui est habituel. La touche fluide et vigoureuse, caractéristique de l'artiste, s'attache rarement au rendu des textures. Les tuniques et les manteaux tombent en plis souples, mettant en valeur les torsos et les membres musclés, puissamment modelés par la lumière. A l'exception de saint André, tous les personnages sont animés de gestes amples et semblent traversés par une énergie qui les charge d'une intensité dramatique peu commune. Les chevaux piaffent, l'étendard à l'aigle bicéphale est gonflé par le vent. Les postures déséquilibrées et les raccourcis expressifs des différents protagonistes contrastent violemment avec la figure claire et immobile du martyr qui confère à la composition une grandeur tragique et une monumentalité propres à exalter la compassion des croyants.

Les physionomies des personnages sont typiques du peintre. Les visages masculins au profil acéré, au nez aquilin, au menton aigu encore accentué par une barbichette effilée, se répètent de tableaux en tableaux⁴⁰. Les similitudes sont nombreuses entre le profil du soldat debout à droite de la croix et celui du personnage agenouillé au premier plan à droite du *Triptyque de la Crucifixion* de l'Ermitage. De même, l'homme en rouge juste derrière lui, vu de profil la tête rejetée vers l'arrière et les bras écartés est une figure souvent utilisée par l'artiste. On la retrouve par exemple à l'avant de la *Guérison du paralytique de Capharnaüm* de Bruxelles, dans les figures de Paul et Barnabé du panneau éponyme de Budapest et dans le fond de *l'Enfant prodigue* réalisé en collaboration avec Jan Sanders van Hemessen (Fig. 11a et 11b). Enfin, la comparaison du visage de saint André avec celui du personnage à l'extrême droite de la *Parabole du bon Samaritain* ou ceux des hommes à droite de la *Lignée de sainte Anne* est éloquente.

Le *Martyre de saint André* trouve parfaitement sa place au sein de la production du Maître de Paul et Barnabé et vient enrichir le nombre de tableaux à grands personnages réalisés par le peintre. Tant l'organisation spatiale que la palette chromatique, le dynamisme des postures déséquilibrées et les physionomies caractéristiques renvoient sans équivoque possible aux œuvres déjà rassemblées autour du panneau de *Paul et Barnabé à Lystra* du Musée de Budapest. Par sa composition monumentale, ses coloris éclatants, la richesse de son contenu iconographique, cette oeuvre pleine d'un dynamisme poignant témoigne de l'originalité dont l'artiste était capable sans pour autant se départir de la tradition anversoise dont il reste proche. L'identification du peintre avec Jan Mandyn, très problématique, n'a pas convaincu et l'artiste reste pour le moment anonyme. Il faut espérer cependant que ce talentueux collaborateur de Jan Sanders van Hemessen sortira un jour de l'anonymat. La cathédrale Saint-André de Bordeaux est réputée pour avoir été la première église de la chrétienté fondée sous le vocable de saint André, le jour même de la mort de l'apôtre, à la suite d'une révélation de saint Martial; une légende qui fut confirmée en 1488 par une

⁴⁰ Diéguez-Rodríguez, "Una Crucifixión", p. 76; Díaz Padrón, "El Tríptico de la Natividad", p. 5, fig. 4.

bulle du Pape Innocent VIII⁴¹. S'il est certain que le tableau n'a pas été conçu pour la cathédrale de Bordeaux, il est plaisant de constater que, par son sujet, il y trouve parfaitement sa place.

⁴¹ Réau, *Iconographie*, p. 78.



Bibliographie:

Andrews 2006: Kevin Andrews, *Castles of the Morea: Revised Edition* (Princeton N.J.: The American School of Classical Studies at Athens, 2006).

Bérenger 1980: Jean Bérenger, "La monarchie universelle de Charles Quint", in *Histoire générale de l'Europe*, dir. Georges Livet et Roland Mousnier, (Paris: Presses Universitaires de France, 1980).

Bruyn 1985: Josua Bruyn, "De Meester van Paulus en Barnabas (Jan Mandijn?) en een vroeg werk van Pieter Aertsen", in *Rubens and his World: Bijdragen, Etudes, Studies, Beiträge*, dir. Roger d'Hulst, (Antwerpen: Het Gulden Cabinet, 1985), pp. 17-28.

Buchan 1975: Mary Braman Buchan, *The Paintings of Pieter Aertsen* (Ann Arbor: UMI, 1975).

Bücken 2002: Véronique Bücken, "La Guérison du paralytique de Capharnaüm attribuée au Maître de Paul et Barnabé. Une acquisition récente des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique", in *Autour de Henri Bles. Actes du colloque qui s'est tenu à la Maison de la Culture de la Province de Namur les 9 et 10 octobre 2000*, dir. Jacques Toussaint, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), pp. 249-264.

Cavelli Traverso 2003: Carla Cavelli Traverso (dir), *Primitivi fiamminghi in Liguria* (Genova: Le Mani-Microart's, 2003).

Contenson-Hallopeau 1982: Marie-Laure de Contenson-Hallopeau, "La Parole du Festin par le Maître du fils prodigue", *Revue du Louvre*, (1982), pp. 273-277.

Dacos 1997: Nicole Dacos, "Cartons et dessins raphaéliques à Bruxelles: l'action de Rome aux Pays-Bas", in *Fiamminghi a Roma 1508-1608: Atti del convegno internazionale*, dir. Nicole Dacos, (Roma: Istituto Poligrafico e zecca dello Stato, 1997).

Dacos 2012: Nicole Dacos, *Voyage à Rome: Les artistes européens au XVIe siècle* (Bruxelles: Fonds Mercator, 2012).

Denoël 2004: Charlotte Denoël, *Saint André: culte et iconographie en France, Ve-XVe siècles* (Paris: Ecole des Chartes, 2004).

Díaz Padrón 2016: Matías Díaz Padrón, "Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las islas: el Tríptico de Nava-Grimón, la Piedad de los Llanos de Aridane y Las Palmas de Gran Canaria", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 62, (2016), pp. 1-14.

Diéguez-Rodríguez 2011: Ana Diéguez-Rodríguez, "Dos nuevas pinturas del Maestro de Pablo y Barnabás en España", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 107, (2011), pp. 62-66 et 69-70.

Diéguez-Rodríguez 2014: Ana Diéguez-Rodríguez, "Una Crucifixión del Maestro de Pablo y Barnabás en las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, 199, (2014), pp. 76-80.

Flori 1999: Jean Flori, *Pierre l'Ermite et la première croisade*, (Paris: Fayard, 1999).

Graziani 2008: Antoine-Marie Graziani, *Andrea Doria: un prince de la Renaissance*, (Paris: Tallandier, 2008).

Hendrikman 2014: Lars Hendrikman, *Dutch Art in Detail. Works of Art from seven Centuries*, (Eindhoven: 2014).

Kloek 1989: Wouter Kloek, "Pieter Aertsen en het probleem van het samenstellen van zijn oeuvre", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 40, (1989), pp. 1-28.

Laffon 1981: Juliette Laffon, *Catalogue sommaire illustré des peintures. Musée du Petit Palais*, (Paris: Les Musées de la ville de Paris, 1981).

Mâle 1951: Emile Mâle, "Histoire et légende de l'apôtre saint André dans l'art", *Revue des Deux Mondes*, (1^{er} octobre 1951), pp. 412-420.

Nikulin 1989: Nikolai Nikulin, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting: Netherlandish Painting Fifteenth and Sixteenth Centuries*, (Firenze: Giunti, 1989).

Padrón Merida 1989: Aída Padrón Mérida, "El Tríptico de la Natividad de Pierre Coeck y el Maestro de San Pablo y Barnabas: addenda y corrigenda", *Anuario de estudios atlánticos*, 35, (1989), pp. 397-403.

Te Poel et Van den Brink 2005: Peter te Poel et Peter van den Brink, "De Zondeval. Meester van Paulus en Barnabas (werkzaam in Antwerpen ca. 1530-1560)", *Vereniging-Rembrandt-Nationaal-Fonds-Kunstbehoud*, 15, (2005), pp. 13-15.

Réau 1958: Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints I A-F* (Paris: Presses Universitaires de France, 1958).

Saranti-Mendelovici 1980: Hélène Saranti-Mendelovici, "A propos de la ville de Patras aux 13^e-15^e siècles", *Revue des études byzantines*, 38, (1980), pp. 219-232.

Schnackenburg 1996: Bernhard Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister Gesamtkatalog. Staatliche Museen Kassel*, (Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1996).

Schnerb 2008: Bertrand Schnerb, "La Croix de Saint-André enseignable des Bourguignons", in *Signes et couleurs des identités politiques: Du Moyen Âge à nos jours*, dir. Denise Turrel, Martin Aurell, Christine Manigand, Jérôme Grévy, Laurent Hablot et Catalina Girbea, (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008), pp. 45-55.

Serck 2002: Luc Serck, "L'album Errera et le Recueil d'esquisses de Berlin dans leurs relations réciproques et leurs rapports avec Henri Bles", in *Autour*

de Henri Bles. *Actes du colloque qui s'est tenu à la Maison de la Culture de la Province de Namur les 9 et 10 octobre 2000*, dir. Jacques Toussaint, (Namur: Société archéologique de Namur, 2002), pp. 95-118.

Ubl 2014: Matthias Ubl, *Der Braunschweiger Monogrammist: Wegbereiter der niederländischen Genremalerei vor Bruegel*, (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014).

Vernier Lopin 2012: Elsa Vernier Lopin, *La collection du chanoine Marcadé du trésor de la cathédrale de Bordeaux: le gardien des sémiophores*, Mémoire de recherche, Ecole du Louvre, (Paris: 2012).

Vernot 2009: Nicolas Vernot, "La croix de saint André, facteur d'unité entre les Pays-Bas et le comté de Bourgogne, de Maximilien aux Archiducs (1493-1633)", in *La Franche-Comté et les anciens Pays-Bas XIIIe-XVIIIe siècles*, dir. Laurence Delobette et Paul Delsalle, (Actes du colloque international à Vesoul (Haute-Saône) et Tournai (Belgique), les 25, 26 et 27 octobre 2006), (Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009), pp. 95- 128.

Wallen 1983: Burr Wallen, *Jan van Hemessen: an Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform* (Ann Arbor: UMI, 1983).

Reçu: 26/06/2023

Acceptée: 07/11/2023