



# LES PRIMITIFS FLAMANDS

I. CORPUS DE LA PEINTURE DES  
ANCIENS PAYS-BAS MERIDIONAUX  
AU XV<sup>E</sup> SIECLE

2. LA GALERIE SABAUDA DE TURIN

DE SIKKEL - ANVERS

REVUE GÉNÉRALE DES ARTS

REVUE GÉNÉRALE DES ARTS  
DE LA SOCIÉTÉ DES ARTS ET MÉTIERS  
DE LA MANUFACTURE DE LA SERRURE  
DE LA MANUFACTURE DE LA MONNAIE  
DE LA MANUFACTURE DE LA MONNAIE

LA GALERIE SABAUDA  
DE TURIN



1854

# LES PRIMITIFS FLAMANDS

PUBLICATIONS DU CENTRE NATIONAL DE RECHERCHES „PRIMITIFS FLAMANDS”

## I. CORPUS DE LA PEINTURE DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIIONAUX AU QUINZIÈME SIÈCLE

DIRECTEUR DU CENTRE : *P. Coremans*, Directeur des Archives Centrales Iconographiques d'Art National et du Laboratoire Central des Musées de Belgique (A.C.L.), Bruxelles; Professeur à l'Université de Gand.

MEMBRES DU CENTRE : *P. Bonenfant*, Professeur à l'Université de Bruxelles; *H. Bouchery*, Professeur à l'Université de Gand; *P. Fierens*, Professeur à l'Université de Liège; *J. Lavalleye*, Professeur à l'Université de Louvain.

PRÉSIDENT DU COMITÉ DU CORPUS : *J. Lavalleye*, Professeur à l'Université de Louvain.

SECRÉTAIRE : *N. Verhaegon*.



MCMLII  
DE SIKKEL, ANVERS

# LES PRIMITIFS FLAMANDS



I. CORPUS DE LA PEINTURE DES ANCIENS PAYS-BAS  
MÉRIDIIONAUX AU QUINZIÈME SIÈCLE

*Fascicule 1*

## LA GALERIE SABAUDA DE TURIN

par

C. ARU

Surintendant honoraire des Galeries du Piémont  
Président de l'Académie Albertine des Beaux-Arts de Turin

et

ET. de GERADON

Collaborateur scientifique aux Archives Centrales Iconographiques d'Art National



MCMLII  
DE SIKKEL, ANVERS

COMITE DE PATRONAGE

*Prof. Giulio Carlo Argan*, Inspecteur Central du Ministère de l'Instruction Publique, Rome.

*M<sup>lle</sup> le Dr Noemi Gabrielli*, Surintendante des Galeries du Piémont, Directrice de la Galerie Sabauda, Turin.

*M<sup>lle</sup> Anna Maria Brizio*, Professeur à l'Université, Turin.

*Prof. Aldo Bertini*, de l'Académie Albertine des Beaux-Arts, Turin.

*Dr Vittorio Viale*, Directeur des Musées de la Ville, Turin.

## AVIS AU LECTEUR

*Les auteurs du présent volume n'ont pu étoffer les notices relatives aux tableaux de renseignements extraits soit des archives du musée, soit des archives de Savoie, celles-ci ayant été détruites par des incendies ou des faits de guerre.*

*Dans la liste des planches qui suit chaque notice, le lecteur trouvera l'indication des numéros des négatifs photographiques A.C.L.*

*Les planches du volume ont reçu une numérotation continue ; elles portent en outre la mention des pages du texte relatif à l'illustration.*

*Une table des noms de personnes, une table des noms de lieux et une table iconographique ont été ajoutées en fin de volume. Ces tables relèvent les artistes cités au cours du texte, les donateurs et propriétaires ainsi que les lieux de passage des „Primitifs flamands” de la Galerie Subauda, les thèmes, personnages, sites et armoiries figurant sur ces tableaux.*

*Le Comité.*

*Pour toute correspondance d'ordre scientifique, on est prié de s'adresser au Secrétariat du Corpus, Centre National de Recherches „Primitifs Flamands”, 10, Parc du Cinquantenaire, Bruxelles.*

## TABLE DES MATIERES

Avis au lecteur	V
Avertissement	VII
Tableaux étudiés :	
N° 16. Groupe Christus : 1, <i>La Vierge et l'Enfant</i>	1
N° 17. Groupe Eyck : 4, <i>La Stigmatisation de Saint François d'Assise</i>	5
N° 18. Groupe Memling : 2, <i>La Passion du Christ</i>	14
N° 19. Groupe Weyden : 3, <i>La Visitation (volet droit) et Le Donateur (volet gauche)</i>	21
N° 20. Maître de l'Adoration de Turin : 1, <i>L'Adoration des Mages</i>	28
Tables	33
Planches	

## AVERTISSEMENT

### CLASSEMENT DES ŒUVRES DANS LE CORPUS

Les œuvres étudiées sont classées dans une des trois catégories suivantes, selon que l'auteur est anonyme, porte un nom propre ou est connu sous une *dénomination conventionnelle* :

#### ANONYME

GROUPE + nom abrégé du peintre (p. ex. GROUPE EYCK, GROUPE MEMLING...)  
MAITRE de... (p. ex. de L'ADORATION DE TURIN).

Dans chaque catégorie, l'ordre alphabétique des noms de peintres et des sujets iconographiques est suivi normalement.

Une fois classés selon cette méthode, les tableaux portent un numéro d'ordre.

Ex. : N° 17, GROUPE EYCK : 4, SAINT FRANÇOIS D'ASSISE RECEVANT LES STIGMATES, ce qui signifie : Œuvre n° 17 du Corpus : GROUPE d'œuvres attribuées à VAN EYCK : 4<sup>e</sup> œuvre étudiée dans ce groupe.

Ce classement répond à une nécessité pratique. Il n'implique aucune prise de position en ce qui concerne l'attribution de l'œuvre.

#### CONVENTION

Dans l'emploi des termes *gauche* et *droite*, on se place au point de vue du spectateur.

#### ANNOTATION DES MESURES

Les dimensions de peintures sont toujours notées en centimètres, dans l'ordre : hauteur x largeur x épaisseur. Comme ces valeurs représentent la moyenne de plusieurs mesures, on indique entre parenthèses l'écart maximum entre ces mesures. Ainsi 133,3 ( $\pm 0,1$ ) signifie que la plus petite mesure est 133,2 cm et la plus grande 133,4 cm.

La mesure de l'épaisseur des panneaux est généralement approximative.

#### ABBREVIATIONS

dét. : détail.  
M2 X : macrophotographie, double grandeur réelle de l'original.  
1 : 1 : photographie grandeur réelle de l'original.  
dr. : droit(e).  
g. : gauche.





## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 16. GROUPE CHRISTUS : 1. LA VIERGE ET L'ENFANT  
DANS UNE CHAMBRE

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Petrus Christus (?).

La Vierge et l'Enfant dans une chambre.

1450-60.

N° 188 du catalogue de la Regia Pinacoteca de Turin (1909).

Inventaire n° 359.

## C. DESCRIPTION MATERIELLE

(Note du Laboratoire central des Musées de Belgique en date du 19.IX.1949).

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : panneau : 34,0 ( $\pm$  0,1)  $\times$  27,7 ( $\pm$  0,1)  $\times$  1,3.

surface peinte : 33,8  $\times$  25,3.

*Couche protectrice* : Epaisse. En bon état.

*Couche picturale* : Craquelures largement ouvertes avec début de soulèvement et d'écaillage (cf planche VI). Usure ayant nécessité l'apposition de surpeints. Certaines craquelures, entre autres dans les chairs, ont été bouchées au blanc de plomb (cf planche VII). Nombreuses restaurations locales, entre autres sur une large griffe dans la robe et le manteau de la Vierge. Surpeints importants notamment à la partie droite du lit et le long des bords du panneau. Légers changements de composition, notamment sous la crédence à gauche du visage de la Vierge (la radiographie et la photographie infra-rouge esquissent la forme d'une fenêtre, cf planche VII).

Ces divers remaniements ont modifié la structure de la couche picturale au point de rendre malaisée la lecture du document radiographique.

*Préparation* : Blanche.

*Support* : Chêne à un élément vertical, légèrement convexe. En bon état. Le revers n'est pas peint.

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ICONOGRAPHIQUE

*Sujet* : La Vierge est assise sur une banquette au premier plan d'une salle meublée d'un lit à courtines, d'une crédence en chêne, d'un coffre à dossier décoré de fenestrages, d'un autre coffre muni d'un dossier à panneaux décorés. Jésus, qu'elle tient sur les genoux, joue avec un bouvreuil (M. Verheyen, Conservateur-adjoint à l'Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique). A gauche, au premier plan, un oiseau dans une cage. A droite, un panier à linge, un siège et une pelote de fil. Des objets sont posés sur le banc sous la fenêtre : un volume avec la bourse qui lui sert d'étui, un rouleau de parchemin, un gobelet. Pendu dans le coin du dossier, un écritoire. Sur la crédence, un chandelier à deux branches avec cierge au centre et des cannelles d'étain. Au fond de la pièce, surmontant la porte entrouverte vers une autre chambre, un disque-réfecteur en laiton avec chandelle. Des bûches se consumment sous la hotte de la cheminée de pierre, aux piédroits sculptés de têtes d'homme et de femme. Un chat s'y réchauffe le dos. Devant la cheminée, un lustre à quatre branches. A droite, au fond, une petite étagère avec chandeliers, livre, cruches. A côté, un seau en laiton pour l'eau bénite.

Cloué à la muraille à la façon d'un calendrier, un feuillet, page de manuscrit, montre l'image du roi David et des mots indéchiffrables. Ce feuillet enluminé peut provenir d'un psautier ou d'un bréviaire, comme en-tête du premier psaume de David „Beatus vir...” ou bien d'un missel, comme lettrine du premier dimanche de l'Avent „Ad te levavi” (Introït). Les poutres du plafond sont portées sur des semelles en pierre. La partie haute des fenêtres est à carreaux losangés avec encadrement de carreaux bleus, rouges et jaunes. Par les baies sans vitres apparentes, on aperçoit les pignons, les toitures roses et bleues, les églises gothiques d'une ville du Nord, ensoleillée. On voit un escalier monumental avec, de part et d'autre, au départ, deux statues dont l'une, un évêque, porte mitre et crosse. Dans la rue, trois groupes de deux hommes et deux femmes. Un homme est étendu par terre et d'autres s'affairent autour de lui.

Quoique la représentation de la Vierge avec l'Enfant, assise, vue de face, soit bien dans la tradition iconographique de van Eyck, aucun tableau connu du Maître ne la situe dans une chambre à coucher. Le lit, meuble principal de la chambre, n'est visible nulle part. Chez van der Weyden, la chambre à coucher ne sert de cadre qu'à l'Annonciation et le feu dans l'âtre ne se trouve dans aucune de ses œuvres. Par contre le Maître de Flémalle (Campin ?) a aimé représenter la Vierge et l'Enfant dans une chambre où brûle un bon feu dans la cheminée (voir Documents de comparaison).

*Couleur* : Marie a la carnation pâle, les cheveux dénoués, ondulés et châtains. Elle est coiffée d'un serre-tête d'étoffe avec pierre, porte un manteau rouge, une robe bleue et feuillette un livre d'heures. Jésus qu'elle tient sur les genoux, est entouré d'un linge blanc transparent. Le carrelage de la chambre est jaunâtre, à dessins géométriques bleu pâle et mauves ; les murs rappellent, en moins foncé, le ton des meubles de chêne bruni. Les rideaux du lit, le tapis du banc sont verts.

## E. HISTORIQUE

*Origine* : Indéterminée. L'œuvre fut attribuée à Dürer selon l'inscription qu'on lit au revers du panneau et à Lucas de Leyde dans les anciens inventaires des collections royales de Turin (*Archives de la Surintendance des Galeries* <sup>1</sup> n° 359). En 1859 Callery (<sup>2</sup> 241) le croyait encore. Cavalcaselle (<sup>1</sup> 116) en 1857 l'attribue sans hésitation à Petrus Christus. En 1863 Wauters (<sup>1</sup> 67) lui reconnaît les caractères de l'authenticité en l'attribuant à Christus, tout

comme *Dehaisnes* (° 799) en 1888, qui l'appelle encore *Pierre Cristophsen*. Plus proches de nous, *Voll* en 1923, cité par *Ragghianti* (° II, 5) et *Jules Destrée* (° 119) en 1930 la mettent en relation avec le Maître de Flémalle.

*Salomon Reinach* (° II, 15) en 1923 et *Friedländer* (° I, 142) en 1934 la croient originale de Christus, mais *Schöne* (° 55) en 1938 ne la fait pas figurer dans la nomenclature des œuvres connues du maître. Enfin, *Ragghianti-Collobi* (° II, 5) en 1948 rappelle ces divergences d'opinions, cite *Valentiner* qui la donne à Juste de Gand et note aussi la possibilité d'une copie d'un tableau perdu de Jacques Daret.

La peinture fine, claire de ton, rappelle le procédé de Christus devenu indépendant dès 1446 et ne copiant plus van Eyck (*Dehaisnes* ° 799) (*Lavalleye* ° I, 183). Le sentiment est moins pénétrant, l'exécution moins habile que chez ce dernier. Le style est réaliste, avec une ingénieuse minutie des détails, un coloris aux notes puissantes et franches, un arrangement plein de goût des draperies et de l'intérieur (*Pächt* ° 155). Certains contours sont soulignés, manquent de moelleux. On a l'impression d'un pinceau soigneux, modérément doué, mais habile à reproduire les objets mobiliers et d'ornement, rendus avec minutie et délicatesse (*Reinach* ° II, 15).

x ajout : Mackintosh, Gaz. B. A., 1913, p. 58 = M de Flémalle

*Date* : Les avis ne sont pas plus concordants quant à la date du tableau : celle de 1433 proposée par *Reinach* (° II, 15) pour la *Madone* conservée dans la sacristie de la Collégiale de Covarrubias près de Burgos et pour la *Madone* de Turin est prématurée, puisque Christus ne reçut la maîtrise qu'en 1444.

*Friedländer* (° I) a étudié ces deux tableaux. Il a trouvé sur celui de Covarrubias la signature de Christus et la date de 1452. Il admet que le tableau de Turin soit contemporain de celui-ci, par le style et la composition. Il rappelle aussi, selon *E. Muntz* (*Les collections des Médicis au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1888, p. 79) que Laurent de Médicis possédait un *Portrait de dame française*, d'après un inventaire de 1492, œuvre de Pietro Cresti da Bruggia et rapproche ce nom italianisé de la signature de Covarrubias (° I).

*Wauters* (° 67) en 1863 avait comparé la *Madone* de Turin à *La Vierge et l'Enfant* de l'Institut Städel de Francfort, datée de 1457 et *Dehaisnes* (° 799) en 1888 y avait reconnu la seconde manière de Christus, dans laquelle il aurait tendu à abandonner les traditions de l'école de Bruges pour se rapprocher de celles de l'école de Cologne.

*Jules Destrée* (° I, 120) a remarqué qu'un siècle après sa création par le Maître de Flémalle, on imitait encore ce type de *Madone* ; le tableau de Turin peut donc être assez tardif.

*Histoire ultérieure* : Le tableau, qui n'est signalé nulle part avant le dix-huitième siècle, fit partie de la collection réunie à Vienne par le Prince Eugène de Savoie, feldmaréchal de l'Empire, dont hérita la Princesse de Carignan en 1741 (*Pacchioni* ° 6 et 10), et entra ainsi dans le patrimoine de la famille régnante de Savoie pour être incorporé en 1832 dans la donation du roi Charles-Albert lors de la fondation de la Galerie Royale (*Archives de la Surintendance des Galeries* ° n° 359).

1741

1832

*Azeglio* ne cite pas le tableau dans ses travaux sur les propriétés des Savoie ; les Inventaires des Collections Royales n'existent plus à Turin depuis l'époque napoléonienne (*N. Gabrielli*, *Surintendante des Galeries du Piémont*).

1948

Le tableau fut exposé à Florence en 1948 (° II, 5).

#### F. DOCUMENTS DE COMPARAISON

Aucune autre version de cette composition ne semble connue.

On a rapproché le tableau des œuvres suivantes :

- P. Christus : *La Madone assise sous un dais dans une chambre* (H : 65 cm), signée, datée 1452. Sacristie de la Collégiale de Covarrubias, province de Burgos, Espagne (Reinach<sup>1</sup> II, 15) (Friedländer<sup>11</sup> I). *faux*
- P. Christus : *La Vierge et l'Enfant*, signée, datée 1457. Institut Städel, Francfort, n° 99 (Reinach<sup>1</sup> II, 15).
- Aldegrever (attribué) : *La Vierge et l'Enfant*. Vente à Munich, Galerie Helbing, le 20 octobre 1910 (Burckhardt<sup>2</sup> II, 664).
- Par contre aucun rapprochement n'a été fait avec *La Vierge et l'Enfant trônant* (bois, 49 × 31 cm), trouvée en 1856 au couvent de Piedrahita (Avila) et conservée au Musée du Prado, n° 1921 du Catalogue de 1949. Considérée comme originale de Christus par Friedländer<sup>11</sup> I) et Schöne<sup>13</sup> 55), de dimensions assez semblables, elle est représentée également assise et de face et constitue un document de comparaison important.
- Certains meubles et objets identiques se retrouvent peints avec la même précision dans *La Naissance de Marie*, attribuée à Jean Provost, datée de 1515, collection van Beuningen à Vierhouten (Jules Destrée<sup>1</sup> I, 120).
- On trouve chez P. Christus un autre exemple de feuillet peint, fixé au mur : *Portrait de jeune homme*, à la National Gallery de Londres (n° 2593, ancienne collection Salting), avec la figure du Christ (Friedländer<sup>11</sup> I, 155).
- Dans l'*Annonciation* du Maître de Flémalle du Musée de Bruxelles (n° 785) le feuillet représente St Christophe.
- On peut comparer la chambre à coucher du panneau de Turin à celle de l'*Annonciation* de P. Christus au Kaiser Friedrich Museum de Berlin (n° 529 B), du volet de l'*Annonciation* du *Retable de St Colomban* par R. van de Weyden à la Pinacothèque de Munich (n° 101-103) et de l'*Annonciation de Clugny*, attribuée au même peintre, New-York, Metropolitan Museum (n° 17.190.7).
- Le feu dans l'âtre, presque identique, se voit également dans le panneau du Maître de Flémalle, *La Vierge devant la cheminée*, au Musée de Leningrad (n° 448) (de Tolnay<sup>14</sup> 57) et la *Ste Barbe* d'un des volets Werl du Maître de Flémalle, au Musée du Prado (n° 1514).

#### G. OPINION DES AUTEURS

L'attribution à Petrus Christus est acceptable par les comparaisons avec l'une ou l'autre de ses œuvres signées. Le style est conforme à celui de ses tableaux à partir de 1450, époque où il cesse de s'inspirer de ses grands devanciers et contemporains. Toutefois, aucune certitude n'existe à cet égard.

#### II. BIBLIOGRAPHIE

- 1857<sup>1</sup> : CROWE et CAVALCASELLE. *The early flemish painters*, 116 et 163. Londres-Bruxelles, 1857.
- 1859<sup>2</sup> : J. M. CALLERY. *La Galerie Royale de Peinture de Turin*, 241. Turin, 1859.
- 1863<sup>3</sup> : A. J. WAUTERS. *La Peinture flamande*, 67. Bruxelles, 1863.
- 1888<sup>4</sup> : Mgr DEHAISNES. *Notes sur quelques peintures des maîtres de l'École flamande primitive conservées en Italie : Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 799. Paris, 1888.
- 1910<sup>5</sup> : M. BURCKHARDT. *Bevorstehende Auktionen : Der Cicerone* II, 664. Berlin-Leipzig, 1910.
- 1923<sup>6</sup> : S. REINACH. *A copy from a lost van Eyck : The Burlington Magazine* II, 15 et 16. Londres, 1923.

SCHUBERT  
on Turin  
19,  
108

- 1923 <sup>7</sup> : K. VOLL. *Die Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, 133. Leipzig, 1923.
- 1926 <sup>8</sup> : O. PARCIT. *Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus: Belvédère* 155. Vienne, juillet 1926.
- 1930 <sup>9</sup> : JULES DESTREE. *Roger de la Pasture — van der Weyden*, I, 119-120. Paris-Bruxelles, 1930.
- 1932 <sup>10</sup> : G. PACCHIONI. *La Regia Pinacoteca di Torino*, 6 et 10. Turin, 1932.
- 1934 <sup>11</sup> : M. J. FRIEDLAENDER. *Die Altniederländische Malerei*, I, Die van Eyck, Petrus Christus, 142 et 155. Leide, 1934. *2e éd.*
- 1936 <sup>12</sup> : J. LAVALLEYE. *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst : De Vlaamsche Schilderkunst tot ongeveer 1480*, I, 183. Anvers (s. d.). *faux*
- 1938 <sup>13</sup> : W. SCHOENE. *Dieric Bouts und seine Schule*, 55-58. Berlin-Leipzig, 1938.
- 1939 <sup>14</sup> : C. DE TOLNAY. *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, 57. Bruxelles, 1939.
- 1948 <sup>15</sup> : RAGGIANTI-COLLOBI. *Mostra d'Arte fiammingha e olandese dei secoli XV e XVI*. Catalogo, II, 5. Florence, 1948.
- 1949 <sup>16</sup> : Turin, *Surintendance des Galeries. Nouveau catalogue de la Galleria Sabauda*, manuscrit. Inv. n° 359.

J. LISTE DES PLANCHES

N° 16. GROUPE CHRISTUS : 1.

I. La Vierge et l'Enfant dans une chambre	B 117543	1949
II. Partie supérieure gauche du tableau : les fenêtres, l'Enfant Jésus, la Vierge à mi-corps (1 : 1)	B 117545	1949
III. Première fenêtre, paysage urbain (M 2 X)	B 117549	1949
IV. Partie supérieure droite du tableau : la cheminée, le lit, l'Enfant Jésus, la Vierge à mi-corps (1 : 1)	B 117546	1949
V. Le coin supérieur droit du tableau (M 2 X)	B 117551	1949
VI. Feuillet manuscrit et bénitier (M 5 X)	B 117553	1949
VII. Tête de la Vierge et deuxième fenêtre, infra-rouge (M 2 X)	L 2211 B	1949
VIII. L'Enfant Jésus, main droite de la Vierge (M 2 X)	B 117552	1949

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 17. GROUPE EYCK : 4, LA STIGMATISATION DE ST FRANÇOIS D'ASSISE

B. IDENTIFICATION COURANTE

Jean van Eyck.

St François d'Assise recevant les stigmates.

1438 (?).

N° 187 du Catalogue de la Regia Pinacoteca de Turin (1909).

Inventaire n° 313.

## C. DESCRIPTION MATERIELLE

(Note du Laboratoire central des Musées de Belgique en date du 22.IX.1949).

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : panneau : 29,5 ( $\pm$  0,1)  $\times$  33,7 ( $\pm$  0,1)  $\times$  1,1, la préparation du revers étant comprise dans l'épaisseur.

surface peinte : 29,2  $\times$  33,4

*Couche protectrice* : Assez usée mais encore transparente.

*Couche picturale* : Assez fortement usée. Craquelures orientées surtout dans le sens vertical. Début de soulèvement de la couche picturale. Nombreuses lacunes principalement le long des bords. Début de rupture au joint des deux éléments.

Nombreux bouchages, repeints, surpeints et restaurations localisés et de moindre importance. Il est à remarquer que les deux pieds du frère Léon ont été fortement restaurés. Cette restauration a pu modifier leur forme au point de leur donner l'apparence de deux pieds droits. (cf planche XVII).

*Préparation* : Blanche.

*Support* : Chêne en bon état à deux éléments verticaux. Le revers est protégé par une couche blanchâtre, à base de blanc de plomb, recouverte d'une marbrure brun-rouge.

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ICONOGRAPHIQUE

*Explication du sujet* : „L'évènement qu'on appela ‚le grand miracle' survint à l'aube du 14 septembre 1224... Ayant reçu en donation le mont Alverne dans le Casentin, François s'y était rendu avec le frère Léon et quelques autres pour y vivre en cénobites et s'abandonner à la volonté de Dieu... Parvenu au comble de l'amour et de la compassion pour le Christ et ravi en extase, il vit descendre du ciel, vers lui, un séraphin avec six ailes rayonnantes, portant l'image d'un homme crucifié. Deux ailes s'élevaient au-dessus de sa tête, deux autres s'étendaient pour le vol et les deux dernières recouvraient son corps. St François en eut une grande frayeur et se sentit rempli de joie, de chagrin, d'émerveillement. Et il lui fut annoncé par cet esprit même qui se montrait à lui, que Dieu avait voulu que cette apparition eut une telle forme afin qu'il put comprendre que c'était plus par une flamme intérieure que par un martyr corporel qu'il achèverait d'être, lui-même, transformé à l'image du Christ crucifié. Et sur le corps du saint, l'apparition laissa des traces miraculeuses des souffrances du Christ (Joergensen <sup>12</sup> 434, 446, 447).”

Les deux personnages sont représentés tournés vers la droite. St François en manteau de bure, est agenouillé au pied du rocher devant le crucifix aux ailes de séraphin. Le saint, sans regarder l'apparition suspendue dans les airs, la voit, intérieurement, dans son extase. De ses mains ouvertes en un geste d'adoration, de ses pieds, coule le sang des plaies. Son expression est recueillie, son regard méditatif. Frère Léon endormi, est appuyé au rocher. A droite, des roches schisteuses ; à gauche, des pics aigus et rocailleux dominant un bois d'oliviers (Tolnay <sup>39</sup> 34). Une vallée se creuse au milieu, jusqu'au fleuve qui serpente le long des murailles entourant une ville aux édifices imposants, notamment une église à tour carrée sur la croisée du transept, au clocher cantonné de quatre clochetons d'angle.

au revers  
craquelures  
restaurées

On y reconnaît tout au plus une cité eyckienne avec fleuve (*Nouveau catalogue, Turin* 44 n° 313) et non une ville déterminée de la péninsule ibérique (*Mayer* 28 200). L'architecture n'est pas toscane, remarque *Verlant* (17 n° 187). Toutefois, *Hymans* (7 82) estime parfaitement reconnaissable dans cette ville que nous voyons s'étager en amphithéâtre, le château féodal d'Assise. *Voll* (9 110), en 1900, parle des montagnes espagnoles voisines de Montserrat. *Verlant* (17 n° 187), en 1909, a cité la „Puerta del Sol” à Tolède.

Des montagnes arrondies bouchent l'horizon. Une barque vogue sur les eaux, des promeneurs longent l'enceinte crénelée, parsèment le sous-bois. Parmi la flore d'aspect méridional (*Tolnay* 39 68) (*Friedländer* 38 101), on remarque au premier plan le „Camérops” plante à palmettes qu'on découvre aussi dans le tableau des *Trois Marie* de la collection van Beuningen à Vierhouten en Hollande (*Renders* 37 75) et qui est signalée croissant en Italie comme au Portugal dans les ouvrages de botanique (*Lane* 13 4199) (*Renders* 37 83).

Le St François est vraisemblablement un portrait (*Mayer* 28 200) (*Friedländer* 44 101) (*Hoogewerff* 36 23). Il n'est pourtant pas celui du donateur du tableau, Adornes, auquel il ne ressemble pas (*Devigne* 27 121).

**Couleur :** Le tableau est essentiellement monochrome dans toute la gamme du brun surtout et du gris jusqu'au tiers supérieur et s'éclaire progressivement vers le haut. La robe brune du saint est plus foncée que la bure grise de celle de son compagnon. Les roches ensoleillées, les plantes luxuriantes (*Tolnay* 39 33), les frondaisons verdoyantes du bois touffu laissent leur valeur délicate aux tons souvent bleus, parfois roses des toits de la ville au bord des eaux pâles du fleuve, sous l'horizon clair et le ciel serein.

#### E. HISTORIQUE

**Origine et attribution :** Anselme Adornes, seigneur de Cortuy, Ronsele et Ghendbrugge, bourgmestre de Bruges (*Baldass* 46 276), de la famille génoise établie en Flandre dès 1269 (*Gailliard* 1 103) (*Duclos* 29 559) (*Clysters* 23 200), encore représentée de nos jours à Gênes par les comtes Cattaneo-Adorno (information orale en 1949 de L. Rovere, conservateur honoraire du Museo Civico de Turin), naquit à Bruges en 1424, dix-sept ans avant le décès de Jean van Eyck et mourut assassiné en Ecosse, le 23 janvier 1483 (*Pinchart* 2 267). Il laissa un testament daté du 10 février 1470 dont une copie des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle en langue originale est conservée aux Archives de l'Etat à Bruges, que *Pinchart* (2 267) a traduit en ces termes : „...Je donne à chacune de mes filles, Marguerite et Louise, toutes deux religieuses, l'une au couvent des Chartreuses (près de Bruges ?) et l'autre à Saint-Trond, un petit tableau représentant St François, dû au pinceau de Jean van Eyck et j'ordonne que sur les volets soient peints, avec grand soin, mon portrait et celui de ma femme...” (Voir à la rubrique „Textes d'archives” le testament en flamand, et graphie originale, pl. XIX) (*Voll* 9 133) (*De Poorter* 20 225) (*Friedländer* 44 102) (*Tolnay* 39 68).

On a conclu de ce texte que van Eyck a peint les deux panneaux. *Hoogewerff* (36 23) remarque en outre qu'Adornes n'a pu les recevoir du maître lui-même, n'ayant que dix-sept ans quand celui-ci mourut. *J. Gailliard* (1 109) a précisé dès 1859 que Louise Adornes fut religieuse au couvent de St Trudo à Bruges, et Marguerite à celui des Chartreuses, situé à Saint André-lez-Bruges, qui fut saccagé par les Gantois en 1492 et ravagé par les Gueux en 1578 (*Duclos* 29 587).

Les deux tableaux ont été identifiés. Le plus petit (12,7 × 14,6 cm) se trouve depuis 1894 dans la collection Johnson à Philadelphie (cf pl. XX) et l'autre, deux fois plus grand



(29,5 × 33,7 cm) à la Pinacothèque de Turin (Voir documents de comparaison).

*Waagen* en 1863 (<sup>1</sup> 132), *Dehaisnes* en 1888 (<sup>2</sup> 798), *Ricketts* en 1906 (<sup>12</sup> 426), *Fierens-Gevaert* en 1909 (<sup>13</sup> 11), *Hulin de Loo* en 1911 (<sup>18</sup> 3<sup>e</sup> partie), *Friedländer* dès 1915 (<sup>21</sup> 129), tout comme *Dvorak* en 1925 (<sup>23</sup> 124) et *Devigne* depuis 1948 (<sup>41</sup> et <sup>43</sup>) ont considéré le tableau comme original de la main de Jean van Eyck. Les auteurs des catalogues des expositions de 1930 à Anvers (<sup>29</sup> n° 132) et de 1948 à Florence (<sup>40</sup> n° 1) se sont rangés à cette opinion qui a été aussi acceptée dans le nouveau catalogue manuscrit de la Galleria Sabauda (<sup>44</sup> n° 313).

Par contre *Voll* en 1900 (<sup>9</sup> 110), *Weale* en 1908 (<sup>14</sup> 4190), *Verlant* en 1909 (<sup>17</sup> n° 187), *Mayer* en 1926 (<sup>25</sup> 200), *Renders* en 1935 (<sup>37</sup> 75), *Tolnay* en 1939 (<sup>39</sup> 68) et *Baldass* en 1952 (<sup>40</sup> 276) ont cru y reconnaître une copie faite par un peintre d'une génération suivante. *Seeck* affirma en 1889 qu'il s'agit d'une œuvre tardive d'Hubert van Eyck (<sup>8</sup> 13) ; *Hoogewerff* en 1935 proposa le nom de Petrus Christus (<sup>36</sup> 23).

*Dehaisnes* souligne qu'il existait en 1470 deux petits tableaux représentant St François, considérés comme étant de Jean van Eyck, et qu'aujourd'hui nous en trouvons toujours deux. Il étudie les rapports qu'ils ont avec les œuvres certaines du peintre et en tire argument en faveur de leur authenticité, y trouvant de même la puissance et la profondeur de ton de l'auteur de l'Adoration de l'Agneau (<sup>2</sup> 798).

*Voll* discute l'attitude du saint qui ne correspond pas au moment représenté, incompatible selon lui avec le style habituel de Jean. Il juge le coloris affadi comme l'expression religieuse du modèle et fait remarquer l'importance du détail et du paysage, caractéristiques d'un peintre de la suite de van Eyck. La silhouette tassée du frère Léon et ses pieds atrophiés sont à ses yeux des arguments sérieux en faveur d'un continuateur du maître (<sup>9</sup> 110).

Nous avons remarqué dans la description matérielle que les pieds du frère Léon ont été fortement restaurés. Cette observation prend ici toute sa valeur : la faiblesse d'exécution de ce détail ne peut donc entrer en ligne de compte dans la discussion de l'attribution. *Friedländer* base son affirmation d'authenticité des deux tableaux sur l'impossibilité de découvrir des traits qui révéleraient un imitateur et sur les termes formels du testament de 1470, qui témoigne du fait que le maître a peint deux fois le même tableau „nach ein und derselben Vorzeichnung" (<sup>24</sup> 101). Il ne croit pas qu'Anselme l'ait fait copier secrètement et déplore que bien des objecteurs de l'originalité du panneau de Turin n'aient pas vu l'autre, réplique plus petite, passablement exacte et de même valeur (<sup>21</sup> 129).

*Mayer*, prenant le contre-pied des arguments de *Friedländer*, suppose qu'Adornes a pu faire copier secrètement la peinture originale pour éviter une dispute possible entre ses deux filles (<sup>25</sup> 200).

*Van Puyvelde*, dans le Mémorial de l'Exposition de 1930 à Anvers, s'exprime en ces termes (<sup>31</sup> I, pl. 1) : „Le tableau de Turin porte toutes les marques d'une œuvre faite de la main de Jean van Eyck. Il en a le coloris général légèrement brunâtre et doré, la netteté de la présentation et la forme solide des figures et des choses, le rendu de la densité de la matière, et il est plein de cet esprit propre à Jean van Eyck, esprit qui se préoccupe peu des sentiments des personnages, mais qui se réjouit du bel aspect des choses. Jean van Eyck a mis toute sa joie d'observateur consciencieux et d'artiste, qui se plaît à la connaissance parfaite du métier, dans le paysage qui est une merveille de facture. Ce lui semble un jeu de faire fuir le paysage dans la profondeur. C'est là la marque du grand „réalisateur" de la vision nouvelle, qui est celle des temps modernes."

*Hoogewerff* pense à un continuateur appliqué et cite Petrus Christus tout en admettant qu'un copiste servile manque nécessairement de personnalité dans la composition de la

adrien  
Mag  
1926  
4

scène et dans la présentation des personnages, ce qui rend son identification malaisée (° 23). *Lavalleye* ne rejette pas cette opinion en mentionnant quelques insuffisances dans la perspective et les raccourcis du saint et de son compagnon, mais il reconnaît la science du peintre en ce qui concerne la magnificence de la nature (° 178).

*Date* : Les auteurs ne sont pas unanimes quant à la date du tableau : *Waagen* (° 389), le premier qui s'en préoccupe en 1863, se base sur la flore méridionale et la nature des rochers pour dire que van Eyck a dû concevoir son œuvre pendant son séjour au Portugal en 1428-29. *Seeck* (° 5) en 1889, indique 1424-26.

*Voll* (° 110) le croit d'une génération au moins plus tardive, par un continuateur de van Eyck et parle, en 1900, de la vision romantique du paysage révélée par Dürer et Patenir. *Lane*, citant *Weale* (° 4199) en 1908, suppose que le peintre a rapporté à Bruges, de ses voyages, les éléments utiles à son œuvre.

*Fierens-Gevaert* (° 11), en 1909, admet la possibilité d'un voyage en Italie. *Weale* et *Brockivell* (° 484), en 1908, affirment que le tableau fut exécuté en Europe méridionale, en raison de l'habit brun des Franciscains réformés dont le premier couvent ne fut fondé dans les pays du Nord qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Les mêmes auteurs (° 132), en 1912, donnent la date de 1428-29, pendant le séjour au Portugal. *Friedländer* (° 129), en 1915, attire l'attention sur les formes nettes et cristallisées révélant la maîtrise des dernières années et propose 1438. Il admet la probabilité d'un voyage de van Eyck en Italie, estimant qu'il a pu rapporter à Bruges des dessins, des croquis pour s'en servir dans ses tableaux.

*Mayer* (° 200), en 1926, croit qu'il s'agit d'un continuateur du maître. Les rochers ne lui paraissent pas avoir été peints sous une impression visuelle de la nature.

*Van Puyvelde* (° I, pl. 1) en 1932, dit : „La facture bien spéciale des feuilles des arbres, par touches légères, indique un travail propre à Jean van Eyck vers la fin de sa vie : touches identiques dans la *Vierge à la fontaine* du Musée d'Anvers, datée : 1439.” *Renders* (° 75), en 1935, donne la date 1440.

*Tolnay* (° 68), en 1939, admet 1438 avec les arguments de *Friedländer*, sans être aussi formel dans ses conclusions.

Les inventaires et catalogues de la Galleria Sabauda n'ont pas varié quant à l'attribution à Jean van Eyck.

*Histoire ultérieure* : Il parut évident à *H. Hymans* (° 108) que l'origine génoise de la famille Adornes suffit à expliquer la présence en Italie d'une œuvre que nous savons avoir été possédée par ses membres au XV<sup>e</sup> siècle. Le tableau de Turin, signalé au début du XIX<sup>e</sup> siècle à Casale (Piémont) chez un ancien religieux, appartient ensuite au professeur Bonzani, de la même ville, avant de passer dans la collection Luigi Fascio, maire de Feletto-in-Canavese, qui le vendit en 1866 à la Galerie royale de Turin (*Hymans* ° 108) (*Vesme* ° n° 187). La destruction, par fait de guerre, le 13 juillet 1943, des archives des musées et de la Surintendance du Piémont à Turin, a supprimé de ce côté une source importante d'investigations (*N. Gabrielli*, Surintendante des Galeries du Piémont).

Le tableau fut envoyé à l'Exposition d'Art flamand ancien à Anvers en 1930 (n° 132) et à la Mostra d'Arte fiammingha e olandese dei secoli XV e XVI à Florence en 1948 (n° 1).

#### F. DOCUMENTS DE COMPARAISON

1. Il existe une peinture similaire à Philadelphie, dans la collection John G. Johnson, exposée depuis 1933 au Museum of Arts (n° 314 du catalogue autonome de cette collection.

début  
XIX<sup>e</sup> s.

1866

1930

1948

12.7 × 14.6 cm). Elle a été jugée originale par Waagen (<sup>1</sup> 132), Mayer (<sup>23</sup> 200), Pacchioni (<sup>31</sup> 9), Friedländer (<sup>21</sup> 101), Hoogewerff (<sup>24</sup> 23), Renders (<sup>27</sup> 75), Tolnay (<sup>29</sup> 68) et Musper (<sup>42</sup> 95). Cette authenticité a été admise dans le catalogue de l'exposition d'Art flamand à Anvers en 1930 <sup>20</sup> et dans le Mémorial de cette exposition en 1932 (<sup>31</sup> I). Par contre Ricketts (<sup>12</sup> 426) et Dvorak (<sup>23</sup> 124) ont cru qu'il s'agissait de l'œuvre d'un imitateur (cf. pl. XX).

2. Un tableau représentant *St François d'Assise et un autre Franciscain dans le désert*, au Musée du Prado, Madrid (n° 1617, ± 1510, chêne, 47 × 36 cm), attribué par Friedländer au Maître d'Hoogstraten, est inspiré de toute évidence du tableau de van Eyck (Voll <sup>110</sup>) (Weale <sup>19</sup> 166). L. Van Puyvelde le donne à Joachim Patenir (<sup>11</sup> I, pl. 1).

3. Une réplique ancienne et très faible (Van Puyvelde <sup>11</sup> I, pl. 1) du St François de Turin (bois 52 × 40 cm) considérée de la suite de J. van Eyck, provenant de la collection S. A. Toudouze, à Paris, conservée ensuite dans la collection Amédée Prouvost, à Roubaix, fut vendue à Amsterdam (Ant. W. M. Mensing, n° 438 du catalogue) le 27 octobre 1927 (Heyse <sup>26</sup> 222).

#### Rapprochements stylistiques et iconographiques :

De la même main, sans doute, d'après Hoogewerff (<sup>24</sup> 24), les *Saintes Femmes au Tombeau* dans la collection van Beuningen à Vierhouten (*Les Trois Marie*, ancienne collection Cook à Richmond) et une *Madone* au musée Jacquemart-André à Paris (n° 1018 du catalogue).

Mains de St François : Dvorak (<sup>10</sup> 216) note l'analogie des mains du saint et du chancelier Rolin au Musée du Louvre.

Pieds de St François : Comparés par Winkler (<sup>21</sup> 174) aux pieds du *St Jean dans le désert*, par Geertgen tot Sint Jans, au Musée de Berlin.

Robe de St François : Friedländer (<sup>11</sup> 101) fait observer, après Hulin de Loo (<sup>11</sup> 111) que van Eyck introduisit un système tout spécial de plis cassés à arêtes rectilignes, raides et un peu durs, dessinés d'une manière analogue dans les vêtements de la *Ste Barbe* de la *Madone Rothschild* et dans la robe de St François.

Le frère Léon : Comparaison du compagnon du saint et du soldat des *Trois Marie* (collection van Beuningen) où le mouvement et la pose se rejoignent (Renders <sup>27</sup> 75).

Petits personnages : Voll (<sup>110</sup>) admet que les petits personnages peuvent faire penser à ceux de la *Madone Rolin*, mais moins détachés, moins dessinés, moins colorés.

Paysage : Il existe, dit Hoogewerff (<sup>24</sup> 24), une ressemblance du ciel avec celui de la *Madone au Chartreux* de Petrus Christus (Musée de Berlin), ainsi que dans les paysages rocheux, arborés, de certaines de ses œuvres, par exemple le fragment du *Donateur agenouillé avec St Antoine ermite* du musée de Copenhague et la *Piéta* du musée de Bruxelles (n° 139).

Rochers : Les stratifications de la même nature dans les *Trois Marie* : le sol crevassé, les pierres spongieuses, les cailloux parsemant le sol se retrouvent dans le *Calvaire* de New-York, celui de Berlin, les *Trois Marie* et les ermites de l'*Agneau* (Renders <sup>27</sup> 75) (<sup>13</sup> 14). La technique du dessin des rochers est semblable à celle d'un dessin à la plume de van Eyck : *St Christophe*, au Musée du Louvre (Winkler <sup>21</sup> 296) (<sup>13</sup> 14) (cf. pl. XXI).

Flore : Ce fut Sir Thiselton Dyer, directeur des „Kew Gardens“, qui reconnut le „Camérops“ (*Chamoerops humilis*) qui croit en abondance sur le littoral méditerranéen. Cette plante à palmettes figure dans la „Flora Italiana“ de Filippo Parlatore (Florence, 1842 à 1883) (*Mather* <sup>11</sup> 358). *Lane* (<sup>13</sup> 4199) la signale aussi dans le tableau des *Trois Marie*, collection van Beuningen.

Feuilles des arbres : Par touches légères, indiquent un travail propre à Jean van Eyck vers la fin de sa vie : touches identiques dans la *Vierge à la Fontaine* du Musée d'Anvers, datée : 1439 (*Van Puyvelde* <sup>11</sup> I, pl. I).

Oiseaux : *Musper*, étudiant le *St François* de la collection Johnson, signale le vol d'oiseaux en triangle caractéristique de Jean van Eyck. Cette caractéristique se retrouve dans le tableau de Turin comme dans les *Trois Marie au Tombeau* et le polyptyque de l'*Agneau* (<sup>12</sup> 95).

### G. OPINION DES AUTEURS

Les raisons de croire à l'authenticité du tableau de Turin reposent sur les termes formels du testament, sur l'existence actuelle de deux panneaux correspondants et sur leur ressemblance de style et de facture avec d'autres œuvres de van Eyck. Il paraît en outre impossible de découvrir des traits qui révéleraient un imitateur, ni de croire qu'Adornes ait fait copier le tableau (*Friedländer* <sup>34</sup> 101).

La date demeure controversée : 1429, selon les uns, pendant le voyage de van Eyck au Portugal, à cause de certaines plantes d'aspect méridional peintes sur le panneau : 1438, selon d'autres qui ont comparé le *St François* à d'autres tableaux de van Eyck et y ont reconnu la maîtrise de ses dernières années (*Tolnay* <sup>30</sup> 68) (*Van Puyvelde* <sup>11</sup> I, pl. I). Il est impossible que le site représenté soit le mont Subasio qui domine Assise (*Dehaisnes* <sup>6</sup> 798) ni même le mont Alverne sur lequel le saint reçut les stigmates. On y reconnaît tout au plus une cité eyckienne et non une ville déterminée.

### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1859 <sup>1</sup> : J. GAILLIARD. *Bruges et le Franc*, III, 103, 109 et 110. Bruges, 1859.  
 1860 <sup>2</sup> : A. PINCHIART. *Archives des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts*, 1<sup>o</sup> série, I, 267. Gand, 1860.  
 1863 <sup>3</sup> : WAAGEN. *Manuel de l'Histoire de la Peinture*, I, 102. Paris, 1863.  
 1863 <sup>4</sup> : WAAGEN. *Treasures of Art*, VI, 132 et 389. Londres, 1863.  
 1883 <sup>5</sup> : H. HYMANS. *Un tableau retrouvé de Jean van Eyck : Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, XXII, 108-116. Bruxelles, 1883.  
 1888 <sup>6</sup> : Mgr DEHAISNES. *Notes sur quelques peintures des maîtres de l'Ecole flamande primitive conservées en Italie : Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 798. Paris, 1888.  
 1888 <sup>7</sup> : H. HYMANS. *Le St François d'Assise de Jean van Eyck : Gazette des Beaux-Arts*, 78-83. Bruxelles, 1888.  
 1889 <sup>8</sup> : O. SEECK. *Die Charakteristischen unterschiede der Brüder van Eyck*, 5, 15-14, 17, 19, 22, 32, 48, 62. Berlin, 1889.  
 1900 <sup>9</sup> : K. VOLL. *Die Werke des Jan van Eyck*, 110 et 133. Strasbourg, 1900.  
 1904 <sup>10</sup> : DVORAK. *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck : Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIV, 216. Vienne, 1904.

- 1906 <sup>11</sup> : F. J. MATHER. *Recent additions to the collection of Mr. John G. Johnson, Philadelphia : The Burlington Magazine*, 358. Londres, 1906.
- 1906 <sup>12</sup> : RICKETTS. *Pictures in the collection of Mr. John G. Johnson, of Philadelphia : The Burlington Magazine*, 426. Londres, 1906.
- 1908 <sup>13</sup> : JOHN LANE. *Hubert and John van Eyck. Their life and work*, par W. H. J. Weale. Essai critique : *The Athenaeum* (n° 4199), 484-486. Londres, 1908.
- 1908 <sup>14</sup> : W. H. J. WEALE. *Hubert and John van Eyck. Their life and work*. Londres, 1908.
- 1909 <sup>15</sup> : FIERENS-GEVAERT. *Les Primitifs flamands*, I, 11. Bruxelles, 1909.
- 1909 <sup>16</sup> : BAUDI DI VESME. *Catalogo della R. Pinacoteca*, n° 187. Turin, 1909.
- 1909 <sup>17</sup> : E. VERLANT. *Catalogue 1909 de la Pinacothèque de Turin*, n° 187. Notes marginales manuscrites, s. d. (Bibliothèque des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles : Fonds Hymans.)
- 1911 <sup>18</sup> : G. HULIN DE LOO. *Les Heures de Milan*, 3<sup>e</sup> partie. Bruxelles-Paris, 1911.
- 1912 <sup>19</sup> : W. H. J. WEALE and W. BROCKWELL. *The van Eycks and their Art*, 93, 132 et 166. Londres, 1912.
- 1913 <sup>20</sup> : AD. DUCLOS. *Bruges, histoire et souvenirs*, 559. Bruges, 1913.
- 1915 <sup>21</sup> : M. J. FRIEDLAENDER. *Jan van Eyck : Thieme-Becker, Künstler-Lexikon* XI, 129. Leipzig, 1915.
- 1916 <sup>22</sup> : F. WINKLER. *Über verschollene Bilder der Brüder van Eyck : Jahrbuch der Preussische Kunstsammlungen*, XXXVII, 296. Berlin, 1916.
- 1917 <sup>23</sup> : T. DE WYZEWA. *La légende dorée de Jacques de Voragine* (Traduction du latin). XV et 565. Paris, 1917.
- 1924 <sup>24</sup> : F. WINKLER. *Die altniederländische Malerei*, 62 et 174. Berlin, 1924.
- 1925 <sup>25</sup> : DVORAK. *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, 124. Munich, 1925.
- 1926 <sup>26</sup> : A. HEYSE. *Un primitif flamand de la collection de M. Amédée Prouvost, à Roubaix : Gand Artistique*, 222-223. 1926.
- 1926 <sup>27</sup> : M. DEVIGNE. *Van Eyck*, 121-123. Bruxelles, 1926.
- 1926 <sup>28</sup> : A. MAYER. *A. van Eyck problem : The Burlington Magazine*, 200. Londres, janvier 1926.
- 1930 <sup>29</sup> : D. GOLDSCHMIDT. *Exposition d'Art flamand ancien*, n° 132 du Catalogue. Anvers, 1930.
- 1931 <sup>30</sup> : A. DE POORTER. *Testament van Anselmus Adornes, 10 febr. 1470 (n. st.) : Biekorf*, XXXVII, 225 à 239.
- 1932 <sup>31</sup> : L. VAN PUYVELDE. *Mémorial de l'Exposition d'Art flamand ancien à Anvers 1930*, I, pl. 1. Bruxelles, 1932.
- 1932 <sup>32</sup> : J. JOERGENSEN. *Saint François d'Assise*, 434, 446, 447. Paris, 1932.
- 1932 <sup>33</sup> : G. PACCHIONI. *La Regia Pinoteca di Torino*, 9. Turin, 1932.
- 1934 <sup>34</sup> : M. J. FRIEDLAENDER. *Die Altniederländische Malerei*, I, Die van Eyck — Petrus Christus, 101. Leyde, 1934.
- 1935 <sup>35</sup> : L. CLYSTERS. *De Aanbidding van het Lam*, 200. Tongerlo, 1935.
- 1935 <sup>36</sup> : G. J. HOOGEWERFF. *Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance*, 23-25. Malines, Amsterdam (s. d.).
- 1935 <sup>37</sup> : E. RENDERS. *Jean van Eyck*, 75-83. Bruges, 1935.
- 1936 <sup>38</sup> : J. LAVALLEYE. *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst : De Vlaamsche Schilderkunst tot ongeveer 1480*, 178. Anvers, s. d. (1936).
- 1939 <sup>39</sup> : C. DE TOLNAY. *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, 33, 34, 68. Bruxelles, 1939.

coll. in  
Mag  
1926

- 1948 <sup>40</sup> : RAGGHIANI-COLLOBI. *Mostra d'Arte fiammingha e olandese dei secoli XV e XVI*. Catalogo, I, 1. Florence, 1948.
- 1948 <sup>41</sup> : M. DEVIGNE. *L'Art aux Etats-Unis : La Revue Générale Belge*. Bruxelles, décembre 1948.
- 1948 <sup>42</sup> : TH. MUSPER. *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, 95. Stuttgart (s. d.).
- 1949 <sup>43</sup> : M. DEVIGNE. *L'Art aux Etats-Unis : La Revue Générale Belge*. Bruxelles, avril 1949.
- 1949 <sup>44</sup> : Turin. *Surintendance des Galeries du Piémont. Nouveau Catalogue de la Galleria Sabauda*, manuscrit. Inv. n° 313.
- 1949 <sup>45</sup> : *Exposition : De van Eyck à Rubens* ; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. p. 14 du catalogue, 1949.
- 1952 <sup>46</sup> : L. BALDASS. *Jan van Eyck*, 276. Londres, 1952.

I. TEXTES D'ARCHIVES

Testament d'Anselme Adornes, 10 février 1470 (nouveau style). Copie du début du XVI<sup>e</sup> siècle conservée aux Archives de l'Etat à Bruges (N° Arch. Brux. n° 1). Texte intégral collationné par Philips Cools, notaire public, et publié par A. De Poorter dans : *Biekorf*, XXXVII, pp. 225 à 239, Bruges, 1931 :

Art. 22 : Item zo gheve ic elcken van myne lieve dochters die begheven zyn, te wetene Margriete, tSaetreusinnen, ende Lowyse Sint Truden, een tavereel daerinne dat sinte Franciscus in potrature van meester Jans handt van Heyck ghemaect staet, ende dat men, in de duerkens die van de zelve tavereelkins beluicken, doe maken myn personage ender mer vrouwe, also wel als men mach, te dien hende dat wy van hemlieden ende andere devote persoonen moghen ghedocht zyn, ende daertoe elcken 1 p. g., om haerlieder wille mede te doene." (n° 234) (cf pl. XIX).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 17. GROUPE EYCK : 4.

IX. La Stigmatisation de St François d'Assise	B 117563	1949
X. St François (1 : 1)	B 117564	1949
XI. Le frère Léon (1 : 1)	B 117565	1949
XII. Le buste du saint, paysage et ville (1 : 1)	B 117566	1949
XIII. La ville, les rochers, l'Apparition (1 : 1)	B 117567	1949
XIV. Le buste du saint (M 2 ×)	B 117577	1949
XV. La ville et l'Apparition (M 2 ×)	B 117570	1949
XVI. Le paysage, coin supérieur gauche (M 2 ×)	B 117571	1949
XVII. Les pieds atrophiés du frère Léon, coin inférieur droit, infra-rouge (M 2 ×)	L 2212 B	1949
XVIII. Le revers	B 117579	1949
XIX. L'article 22 du testament d'Anselme Adornes (10 février 1470)	B 132568	1952
XX. St François recevant les stigmates (Coll. Johnson). Reproduction	B 137106	1952
XXI. St Christophe, dessin (Musée du Loure)	B 113837	1949

## 18

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

## N° 18, GROUPE MEMLING : 2. LA PASSION DU CHRIST

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Hans Memling.

La Passion du Christ.

± 1470.

N° 202 du catalogue de la Regia Pinacoteca de Turin (1909).

Inventaire n° 358.

## C. DESCRIPTION MATERIELLE

(Note du Laboratoire central des Musées de Belgique en date du 20.IX.1949).

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : panneau : 56,7 (± 0,1) × 92,2 (± 0,1) × 1,4.

surface peinte : 54,9 × 90,1.

*Couche protectrice* : Léger vernis en bon état.

*Couche picturale* : Excellent état, à l'exception de quelques rares retouches et manques locaux sans importance. Pas de soulèvement. Parfait état de conservation.

*Préparation* : Blanche.

*Support* : Chêne en bon état à deux éléments horizontaux. Quelques trous de vers visibles en radiographie. Le revers n'est pas peint (cf pl. XL).

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ICONOGRAPHIQUE

*Explication du sujet* : Les vingt-deux épisodes de la Passion du Christ sont représentés de gauche à droite, partie dans la ville, partie hors de Jérusalem (*Hoogewerff* <sup>no</sup> 40), selon les montages scéniques des représentations des mystères médiévaux :

L'entrée triomphale du Christ à Jérusalem. Il chasse les marchands du Temple. La Cène, pendant que Judas monnaie sa trahison. Jésus prie sur le Mont des Oliviers tandis que dorment les apôtres. Son arrestation avec le baiser de Judas et la résistance de St Pierre. Reniement de ce dernier. Jésus est amené devant Caïphe, devant Pilate, flagellé, couronné d'épines, condamné à mort par les Juifs. Il est chargé de la croix, rencontre sa mère et le cortège sort de la ville, monte vers le Golgotha, précédé d'un archer. Devant les juges à cheval, Jésus est cloué sur la croix, tandis que les bourreaux se disputent ses vêtements. Pâmoison de la Vierge, déposition de croix, mise au tombeau. Descente du

Christ aux Limbes, sa Résurrection et ses apparitions à la Madeleine, aux disciples sur le chemin d'Emmaüs et sur la mer de Tibériade. La „Cité de Paix" occupe la plus grande partie du tableau en vue partiellement plongeante et composition bien ordonnée d'architecture romane et gothique (Gazzera <sup>2</sup> 102).

En grisaille, ornant les niches des pignons du palais de Pilate, sont représentés le Jugement de Salomon ou une allégorie de la Justice, Adam et Eve et deux vieillards nus qui sont un frondeur armé de sa fronde et un archer avec son arc et des flèches.

La présentation cyclique d'une série de sujets groupés dans un ensemble architectural était fréquente au Moyen-Age, où l'on aimait les récits détaillés.

*Identification des donateurs:* Schestag (1<sup>e</sup> XX, 215), Weale (1<sup>e</sup> 9), Voll (2<sup>e</sup> 160), Wurzbach (2<sup>e</sup> II, 143) et Conway (2<sup>e</sup> 232) ont soutenu que les donateurs représentés dans les coins inférieurs à l'avant-plan du panneau de Turin sont Guillaume Vrelant et sa femme. Kämmerer au contraire (1<sup>3</sup> 73), a souligné leur dissemblance avec les portraits peints sur les volets conservés successivement dans les collections Kahn, puis Altmann et actuellement à la Morgan Library à New-York, qui représentent à son avis ce doyen de la Gilde des Libraires à Bruges et son épouse, voisins, amis et commanditaires de Memling. Leurs traits, leur expression, la couleur des cheveux du mari sont absolument différents des donateurs du tableau de Turin. Friedländer (2<sup>e</sup> 15), Hoogewerff (3<sup>e</sup> 40), Lavalleye (3<sup>e</sup> 16), entre autres, s'accordent à reconnaître Tommaso Portinari, commissaire général des Médicis en Flandre et sa femme Marin Magdalena Baroncelli. Ils comparent leurs traits à ceux des portraits en buste qui se trouvaient dans l'ancienne collection Léopold Goldschmidt et qui appartiennent désormais au Metropolitan Museum (Hoogewerff 3<sup>e</sup> 41), ainsi qu'aux donateurs du triptyque de l'Adoration des Bergers par Hugo van der Goes à la Galerie des Offices à Florence (Lavalleye 3<sup>e</sup> 17). Les donateurs de la Passion de Turin ne sont pas plus âgés que les portraits de New-York. Ce sont bien le même homme à l'expression réfléchie, aux lèvres fines, au regard observateur, la même jeune femme au nez charnu, aux yeux un peu à fleur de tête. Le style bien narratif du tableau, la facture par petites touches donnent lieu à croire que l'œuvre date d'environ 1470. Ceci concorde avec l'identité et l'âge des donateurs (Van Puyvelde 2<sup>e</sup> I, pl. 8). Concernant l'identification des donateurs, vois aussi Historique, Origine.

*Couleur :* Dehaisnes (1<sup>e</sup> 797), Callery (3<sup>e</sup> 216), Crowe et Cavalcaselle (4<sup>e</sup> 40) jugent le coloris brillant et harmonieux, comme peint d'hier, tant il est pur. Seul Fierens-Gevaert (2<sup>e</sup> 127) estime que le tableau manque d'épaisseur et d'éclat. Le bleu domine dans tous les groupes et dans les paysages, avec toutes les nuances possibles. La tonalité générale varie selon le déroulement horaire de la Passion. De là cet éclairage artificiel, aux ombres ténues que le peintre a bien du adopter.

Murailles brunes à gauche, grises au centre, claires et rosées à droite et au sommet du Golgotha. Toitures d'ardoises et de tuiles. Sol beige à droite, brun olive à gauche. Jésus porte une robe violette doublée de bleu clair ; Pierre, une robe ponceau, un manteau bleu ; la robe de Jean est d'un ton rose vif, celle d'André est mauve, son manteau blanc. Judas est en vert émeraude avec manches jaunes. Pilate porte un bonnet bleu bordé de vair, une somptueuse houppelande noire et or, un pourpoint rouge, des chausses bleues. Simon de Cyrène est en blanc avec un chaperon rouge. Dans la Montée au Calvaire, le valet derrière Jésus porte un pourpoint jaune citron, tout comme un juif représenté à mi-corps, dans la cour du prétoire. Le Christ ressuscité est enveloppé d'un manteau rouge. Les chevaux sont alezan et blanc.



## E. HISTORIQUE

*Origine* : Les historiens d'art ont admis pour la plupart qu'il s'agit du tableau commandé à Memling par Tommaso Portinari et mentionné comme tel par Vasari dans les „Vite“ (1 84). Ce Tommaso Portinari était chargé en Flandre des intérêts bancaires et commerciaux des Médicis (Lavalleye <sup>21</sup> 17), et résidait à Bruges en 1470 (Hoogewerff <sup>20</sup> 40). Friedländer (<sup>28</sup> 15) a souligné le fait qu'il est représenté ici avec sa femme, épousée en 1470, et sans enfant, alors que sa première fille naquit en 1471.

D'autre part Memling exécuta en 1478 pour son ami Guillaume Vryland ou Vrelant, co-fondateur et doyen de la Gilde de St Jean et St Luc (libraires, relieurs, enlumineurs) à Bruges, un panneau représentant la *Passion du Christ*, pour orner l'autel de cette corporation dans l'église Saint-Barthélémy appartenant aux Chanoines Augustins de l'Abbaye d'Eeckhout. L'année suivante il acheva de peindre le côté intérieur des volets (mesurant chacun 55 cm de haut et environ 42 de large) qui ont disparu et dont on ne connaît pas le sujet (Weale <sup>19</sup> 9) (Schestag <sup>14</sup> 215).

Un inventaire des biens de la Gilde, daté du 20 décembre 1499 décrit le retable d'autel „avec ses quatre portes sur lesquelles Willem Vrelant de pieuse mémoire et sa femme sont représentés de la main de feu le maître Hans“ (Weale <sup>19</sup> 9). En 1624, l'œuvre complète fut vendue et remplacée par des orgues (Schestag <sup>14</sup> 215) (Weale <sup>19</sup> 309) (Wurzbach <sup>22</sup> 143). <sup>22</sup> 143).

Or le tableau de Turin était signalé dès 1550 en Italie (Vasari 1 84) ; il semble donc difficile de le confondre avec celui-ci comme l'ont fait Schestag (<sup>14</sup> 215) (Weale <sup>19</sup> 309) et Conway (<sup>24</sup> 232). Il ne faut pas oublier non plus que le tableau fait pour Vrelant portait sur les volets les portraits des donateurs. Le tableau de Turin n'en a pas et l'image des donateurs se trouve de part et d'autre du seul panneau où se déroule la *Passion* (Wurzbach <sup>22</sup> 143). L'attribution de la *Passion* de Turin à Memling fut généralement admise. Vasari (1 84) a cru qu'elle fut exécutée en Toscane et signala sa présence près de Florence dès 1550 (1 84). Passavant (1 62) et Waagen (1 62) en 1843, Callery (1 216) en 1859, Crowe et Cavalcaselle (1 40) en 1862, l'ont donnée au Maître. Burckhardt (1 616) en 1879 y reconnaît un chef d'œuvre de la plus grande importance.

Ensuite viennent Schnaase (1 246) en 1879, Dehaisnes (11 797) en 1888, Schestag (<sup>14</sup> 215) en 1899 et Kämmerer (<sup>13</sup> 96) en 1899 qui estime qu'il s'agit d'un exemple caractéristique de son œuvre. Boch (<sup>15</sup> 36) en 1900 donne le tableau à Albert Dürer, sans motiver son affirmation. Weale (<sup>19</sup> 309) en 1908 le rend à Memling, quoique avec un léger doute. Voll (<sup>21</sup> 143) en 1910 admet l'attribution, non sans réticence, comme Fierens-Gevaert (<sup>23</sup> 127) en 1929. Friedländer (<sup>28</sup> 15) en 1934 et (<sup>28</sup> 123) en 1939, Hoogewerff (<sup>20</sup> 40) en 1935 et Lavalleye (<sup>22</sup> 377) en 1936, attribuent sans restriction le panneau à Memling.

*Date* : La date de 1470 est considérée comme la plus probable par la majorité des historiens d'art, en tout cas par les plus récents qui admettent que le tableau fut commandé par Tommaso Portinari. Friedländer remarque (<sup>28</sup> 15) : „Da nun Tommaso hier mit seiner Frau, die er 1470 heiratete, aber ohne Kinder dargestellt ist, und da seine erste Tochter bereits 1471 zur Welt kam, kann das Bild mit einiger Sicherheit in das Jahr 1470 untergebracht werden.“

James Weale (<sup>19</sup> 9) et Fierens-Gevaert (<sup>23</sup> 127) avaient suggéré 1475 pour étayer leur conviction que les donateurs représentés ne sont ni Portinari ni sa femme. Karl Voll date enfin le tableau de 1490 (<sup>21</sup> 160).

Le style bien narratif, le coloris presque bariolé, la facture par petites touches donnent lieu

à croire que l'œuvre date d'environ 1470. Ceci concorde avec l'identité et l'âge des donateurs (*Van Puyvelde* <sup>27</sup> I, pl. 8).

*Histoire ultérieure* : Le tableau de Turin est signalé pour la première fois par Giorgio Vasari dans la première partie de l'édition de 1550 (<sup>1</sup> 84) à Careggi, domaine des Médicis près de Florence (*Crouve et Cavalcaselle* <sup>4</sup> 40) (*Hoogewerff* <sup>30</sup> 40) (*Waagen* <sup>4</sup> n° 62). (*Wauters* <sup>12</sup> 75). Il avait orné à partir de 1482 la chapelle Portinari dans l'église San Egidio annexée à l'hôpital de Santa Maria Nuova en cette ville (*Waagen* <sup>4</sup> n° 62), d'où il passa vers 1550 par donation ou achat dans les collections duciales (*Milanesi* <sup>10</sup> 184) (*Hoogewerff* <sup>30</sup> 40).  
 1570 Côme I<sup>er</sup> le donna entre 1570 et 1572 au pape Pie V, sans doute à l'occasion de son élévation à la qualité de Grand-Duc de Toscane (*Kämmerer* <sup>13</sup> 96). Il paraît certain que Pie V en fit don au couvent des Dominicains qu'il avait érigé à Bosco près d'Alexandrie en Piémont (*Archives de la Surintendance des Galeries, Turin* <sup>34</sup> n° 358).  
 1796 En 1796, le couvent fut pillé lors de l'invasion française ; un prêtre des environs, qui con-  
 1814 naissait la valeur du tableau, le tint caché jusqu'en 1814. A la rentrée de la Maison Royale de Savoie, il demanda une audience à Victor-Emmanuel I<sup>er</sup> et le lui remit. Le roi lui  
 1832 accorda en récompense une pension viagère (*Callery* <sup>9</sup> 216). Enfin, en 1832, quand son successeur décida la fondation de la Galerie Royale, le tableau de la *Passion* fut incorporé dans ses collections (*Archives de la Surintendance des Galeries, Turin* <sup>34</sup> n° 358).  
 1930. Il fut exposé à Anvers en 1930 (<sup>28</sup> n° 189) et à Florence en 1948 (<sup>14</sup> III, 6).  
 1948

#### F. DOCUMENTS DE COMPARAISON

Copies et dérivés.

1. Le tableau de la chapelle des libraires vendu en 1624 par la Gilde se trouvait encore à Bruges en 1637, car on en fit faire alors une copie un peu agrandie pour Peter van Nieuwmunster et son épouse Hélène van Crombrugge dont les blasons ornent les volets. Cette copie figura à l'exposition des Primitifs des Pays-Bas à Bruges en 1867, et à la fin du siècle dernier dans la collection Otlet à Bruxelles (*Weale* <sup>19</sup> 309). La collection fut vendue le 19 décembre 1902 (<sup>17</sup> n° 2). Le tableau de la *Passion*, attribué à l'école de Memling fut acheté pour la Galerie Christie de Londres et entra le 24 janvier 1903 dans la collection Graham (*Weale* <sup>19</sup> 309). Triptyque, bois, 70 × 125 cm.
2. Une copie du seizième siècle du panneau central de la Gilde des libraires avec le portrait d'un Chanoine Augustin à la place de Vrelant et avec une grenouille et des plantes à l'endroit occupé par sa femme, retrouvée en Irlande, appartenait en 1908 à Sir Langton Douglas (*Weale* <sup>19</sup> 309).
3. Une copie ancienne du tableau de Turin, fidèle mais de qualité secondaire, avec les mêmes donateurs, fait partie d'une collection privée de Barcelone.
4. Il existait en 1944 au palais de Naples, dans les collections royales, une copie médiocre, d'époque indéterminée, du tableau de Turin, provenant du château d'Aglié en Piémont (Information orale en 1949 de L. Rovere, Conservateur honoraire du Musée Civique de Turin). Cette copie est restée la propriété de l'ex-Souverain d'Italie (B. Molajoli, Surintendant des Galeries de la Campanie).

Rapprochements iconographiques et stylistiques.

1. Un tableau de la Pinacothèque de Munich intitulé „*Les Sept Joies de la Vierge*” (n° 116 du catalogue, bois, 80 × 180 cm.) provient de la Gilde des Tanneurs de Bruges et ornaît

autrefois l'autel de la chapelle de ce nom à l'église Notre-Dame.

Il fut donné en 1480 par Pierre Bultynck, juré de la corporation et échevin de la ville et par sa femme Catherine van Riebecke. Ils figurent sur le panneau (Weale<sup>7</sup> 264). La composition du tableau est plus simple que celle de Turin (Hoogewerff<sup>30</sup> 41) mais les deux œuvres sont néanmoins très apparentées (Burckhardt<sup>8</sup> 616).

2. Les diverses scènes de la Passion sont disséminées dans des constructions presque identiques sur le volet du Portement de croix de la Crucifixion de Memling à la Cathédrale de Lübeck (1491). Le paysage, sur le volet de la Résurrection aussi (voir : C. G. Heise : *Der Lübecker Passionaltar van Hans Memling*. Hamburg, 1950) (Baldass<sup>34</sup> pl. 122).

3. Les traits des donateurs de Turin sont comparés par Hoogewerff à ceux des portraits identifiés de Tommaso Portinari et de Maria Magdalena Baroncelli, dans l'ancienne collection Léopold Goldschmidt, actuellement au Metropolitan Museum de New-York (<sup>30</sup> 41).

4. ainsi qu'aux mêmes personnages peints par Hugo van der Goes sur le triptyque de l'Adoration des Bergers à la Galerie des Offices à Florence (Lavalleye<sup>30</sup> 17).

5. Fierens-Gevaert reconnaît également Tommaso dans l'écu pesé par St Michel, du Jugement dernier de Memling à la cathédrale de Dantzic (<sup>35</sup> 59).

6. A. von Wurzbach (<sup>33</sup> 143) signale de même l'Homme en prière de Memling, daté de 1487, au Musée des Offices, considéré aussi comme un portrait de Portinari. Le volet droit constitue la moitié d'un diptyque avec St Benoît provenant de Santa Maria Nuova à Florence (Baldass<sup>31</sup> pl. 101). Il s'agit en réalité de Benedetto dit Tommaso Portinari, né en 1466, jeune frère de Tommaso (*Catalogue de l'Exposition Fiamminghi e Italia*, n° 14. Bruges, 1951).

- Passion de Jérôme (cuv. au mur d'Anvers (photo aux archives (1570-1570))  
- bon état Passion  
d'un ancêtre à Lisbonne

#### G. OPINION DES AUTEURS

L'attribution à Memling de la Passion de Turin n'a jamais été sérieusement controversée et n'est pas mise en doute par les principaux auteurs. Elle s'établit sur des arguments de style, de coloris et de facture.

Il est difficile de confondre ce tableau avec celui peint en 1478 pour la chapelle des libraires et qui se trouvait encore à Bruges en 1637. Vasari signale dès 1550 le panneau de Turin en Italie. Les donateurs représentés ne sont donc pas Vrelant et sa femme.

La date de 1470 est la plus indiquée en admettant que Tommaso Portinari est réellement le donateur représenté avec sa femme et sans enfant. Cette identité repose sur leur ressemblance avec des portraits authentiques et concorde avec l'âge des donateurs.

Il est évident que l'œuvre a été peinte à Bruges puisque Memling y résidait à cette date. Il n'est pas établi quand elle est parvenue à Florence, mais elle y fut signalée assez tôt pour qu'on puisse éviter avec sûreté de la confondre avec l'autre tableau similaire de Memling.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

1550<sup>1</sup> : G. VASARI. *Le Vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da cimabue insino a' tempi nostri*, 1<sup>re</sup> édition, I, 84. Florence, 1550.

1568<sup>1bis</sup> : G. VASARI. *Le Vite de piu eccellenti Pittori Scultori et Architettori*, 2<sup>e</sup> édition, I, 184 et 185 ; VII, 580. Florence, 1568.

1821<sup>2</sup> : C. GAZZERA. *Lettera al conte Franchi*, 102. Turin, 1821.

1843<sup>3</sup> : PASSAVANT. *Kunstblatt*, n° 62. Berlin, 1843.

- 1843 <sup>4</sup> : WAAGEN. *Kunstblatt*, n° 62. Berlin, 1843.
- 1859 <sup>2</sup> : J. M. CALLERY. *La Galerie Royale de Peinture de Turin*, 216, n° 318. Turin, 1859.
- 1862 <sup>6</sup> : CROWE et CAVALCASELLI. *Les anciens peintres flamands*, II, 40. Bruxelles, 1862.
- 1865 <sup>7</sup> : W. H. J. WEALE. *Memling : Le Belfroi, Arts, héraldique, archéologie*, II, 264. Bruges, 1865.
- 1879 <sup>8</sup> : BURCKHARDT. *Niederländische Malerei : Der Cicerone* II, 616. Berlin, 1879.
- 1879 <sup>9</sup> : SCHNAASE. *Geschichte der bildenden Künste*, VII, 246. Stuttgart, 1879.
- 1882 <sup>10</sup> : MILANESI. *Memling nel Vasari*, Vite, I, 184. Florence, 1882.
- 1888 <sup>11</sup> : Mgr DEHAISNES. *Notes sur quelques peintures des maîtres de l'Ecole Flamande primitive conservées en Italie : Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 797 à 799, 807. Paris, 1888.
- 1893 <sup>12</sup> : A. J. WAUTERS. *Sept études pour servir à l'histoire de Memling*, 75 et 92 à 94. Bruxelles, 1893.
- 1899 <sup>13</sup> : L. KAEMMERER. *Hans Memling*, 70, 73, 96 à 99. Leipzig, 1899.
- 1899 <sup>14</sup> : A. SCHESTAG. *Memling : Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XX, 215. Vienne, 1899.
- 1900 <sup>15</sup> : F. BOCH. *Memling Studien*, 36 et 148. Düsseldorf, 1900.
- 1901 <sup>16</sup> : W. H. J. WEALE. *Hans Memling*, 9. Bruges, 1901.
- 1902 <sup>17</sup> : *Catalogue de la vente Oilet. Galerie Fiévez*, 19 déc. 1902, n° 2. Bruxelles.
- 1902 <sup>18</sup> : *Warburg Jahrbuch Mus. Pruss.*, XXIII, 247. Berlin, 1902.
- 1908 <sup>19</sup> : W. H. J. WEALE. *Memling's Passion picture in the Turin Gallery : The Burlington Magazine*, XII, 309 à 311. Londres, 1908.
- 1909 <sup>20</sup> : FIERENS-GEVAERT. *Les Primitifs flamands*, I, 127 et 130. Bruxelles, 1909.
- 1909 <sup>21</sup> : K. VOLL. *Memling : Klassiker der Kunst*, XIV, 35, 36, 160 et 161. Stuttgart-Leipzig, 1909.
- 1909 <sup>22</sup> : BAUDI DI VESME. *Catalogo della R. Pinacoteca*, n° 202. Turin, 1909.
- 1910 <sup>23</sup> : A. VON WURZBACH. *Memling : Niederländisches Künstler Lexikon*, 1910, II, 143. Vienne-Leipzig, 1910.
- 1921 <sup>24</sup> : SIR M. CONWAY. *The van Eycks and their followers*, 232. Londres, 1921.
- 1929 <sup>25</sup> : FIERENS-GEVAERT et P. FIERENS. *Histoire de la Peinture flamande des Origines jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, La Maturité de l'Art Flamand*, III, 59 et 127 à 129. Bruxelles, 1929.
- 1930 <sup>26</sup> : D. GOLDSCHMIDT. *Exposition d'Art flamand ancien*. N° 189 du catalogue. Anvers, 1930.
- 1932 <sup>27</sup> : L. VAN PUYVELDE. *Mémorial de l'Exposition d'Art flamand à Anvers*, 1930, I, pl. 8. Bruxelles, 1932.
- 1934 <sup>28</sup> : M. J. FRIEDLAENDER. *Die Altniederländische Malerei, Memling und Gerard David*, VI, 15. Leide, 1934.
- 1935 <sup>29</sup> : O. FISCHEL. *Art and the Theatre : The Burlington Magazine*, février 1935, 54-55. Londres.
- 1935 <sup>30</sup> : G. J. HOOGEWERFF. *Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance*, 40, 41. Malines-Anvers (s. d.).
- 1936 <sup>31</sup> : J. LAVALLEYE. *Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre*, 16, 17. Louvain, 1936.
- 1936 <sup>32</sup> : J. LAVALLEYE. *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst. De Vlaamsche Schilderkunst van Memling tot Metsijs en zijn onmiddellijke omgeving*, I, 376-377. Bruxelles-Anvers (s. d.).

- 1939 <sup>aa</sup> : M. J. FRIEDLAENDER. *The Memling exhibition at Bruges : The Burlington Magazine*, LXXV, p. 123. Londres, 1939.  
 1942 <sup>aa</sup> : L. VON BALDASS. *Hans Memling*, 14-15, 37. Vienne, 1942.  
 1948 <sup>aa</sup> : RACCHIANTI-COLLOBI. *Mostra d'Arte fiammingha e olandese dei secoli XV e XVI*. Catalogo III, 6. Florence, 1948.  
 1949 <sup>aa</sup> : *Turin, Surintendance des Galeries. Nouveau Catalogue de la Galleria Sabauda*, manuscrit. Inv. : n° 358.

1956 DENIS, *le théâtre et les Primitifs, L'Œil*, n° 23, Lausanne nov. 1956 p. 18-27

## I. SOURCES LITTÉRAIRES

Vasari, Giorgio. *Le Vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da cimabue insino a'tempi nostri*. Florence, 1550, 84 :

„...Lo (Giovanni da Bruggia) seguito poi Rugieri da Bruggia suo discipolo, & Ausse creato di Rugieri, che fece à Portinari in sancta Maria Nuoua di Fiorenza un'quadro picciolo, il qual'è oggi apress'al Duca COSIMO, & è, di sua mano la tauola di Careggi villa fuori di Fiorenza della Illustruss. casa de Medici : similmente...” etc.

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 18, GROUPE MEMLING : 2.

XXII. La Passion du Christ	B 117518	1949
XXIII. L'Entrée de Jésus à Jérusalem (1 : 1)	B 117524	1949
XXIV. Jésus chasse les marchands du temple ; Judas reçoit le prix de sa trahison (1 : 1)	B 117528	1949
XXV. La Cène, l'Agonie au jardin des Oliviers (1 : 1)	B 117525	1949
XXVI. L'Arrestation du Christ, le Donateur (1 : 1)	B 117527	1949
XXVII. Partie centrale du tableau, le Prétoire	B 117522	1949
XXVIII. Le Prétoire, Jésus devant Pilate, le Reniement de St Pierre (1 : 1)	B 117529	1949
XXIX. Le Prétoire, la Flagellation (1 : 1)	B 117530	1949
XXX. Le Prétoire, le Couronnement d'épines, la Condamnation à mort (1 : 1)	B 117531	1949
XXXI. La Montée au Calvaire	B 117523	1949
XXXII. La Montée au Calvaire, fin du cortège (1 : 1)	B 117532	1949
XXXI <sup>bis</sup> . La Montée au Calvaire. <i>PLANCHE EN COULEUR</i>		1952
XXXIII. Jésus tombe sous la Croix, la Vierge et St Jean, la Donatrice (1 : 1)	B 117537	1949
XXXIV. Jésus et Simon de Cyrène (M 2 X)	B 117539	1949
XXXV. La Donatrice (M 2 X)	B 117540	1949
XXXVI. La Montée au Calvaire, tête du cortège (1 : 1)	B 117536	1949
XXXVII. Le Golgotha (1 : 1)	B 117533	1949
XXXVIII. Le Crucifiement, la Descente de Croix (M 2 X)	B 117541	1949
XXXIX. La Mise au Tombeau, la Résurrection, l'Apparition à la Madelaine (1 : 1)	B 117535	1949
XL. Le revers	B 117542	1949

## 19

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 19. GROUPE WEYDEN : 3. LE DONATEUR, un prélat agenouillé :  
LA VISITATION (deux volets d'un triptyque)

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Roger van der Weyden.

La Visitation ; le Donateur en prière : volets d'un triptyque.

1435-1438.

N° 189 et 190 du catalogue de la Regia Pinacoteca de Turin, 1909.

Inventaire n° 210 et 320.

## C. DESCRIPTION MATERIELLE

(Note du Laboratoire central des Musées de Belgique en date du 21.IX.1949).

## „LA VISITATION“

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : panneau :  $89,7 (\pm 0,2) \times 36,5 (\pm 0,2) \times 1,3$ .  
surface peinte :  $87,4 \times 36,5$ .

Couche protectrice : Léger vernis en bon état.

Couche picturale : En bon état, à l'exception de quelques retouches et restaurations locales de moindre importance, surtout le long des joints de support et sur les deux mains inférieures. Parfaite adhérence. Pas de soulèvement de la couche picturale.

Préparation : Blanche.

Support : Chêne à trois éléments verticaux renforcés au revers par un cadre fixe à quatre traverses horizontales en bois tendre (cf planche LV). Les joints sont ouverts. Le revers ne porte aucune peinture.

Cadre : Non original.

## „LE DONATEUR“

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : panneau :  $89,4 (\pm 0,1) \times 36,7 (\pm 0,1) \times 1,1$ .  
surface peinte :  $87,3 \times 36,7$ .

Couche protectrice : Léger vernis en bon état avec pertes locales de transparence.

Couche picturale : En assez bon état. Retouches et restaurations locales, notamment le long du joint et des bords supérieur et inférieur du panneau. Ecaillage dans le ciel. Bonne adhérence à la préparation. La partie du panneau correspondant au buste du donateur a été

sciée puis remplacée par un fragment de mêmes dimensions (17,4 × 11,5). Celui-ci a été peint en pleine pâte, fortement chargée de blanc de plomb, avec coup de brosse nettement visible (cf planches XLIX et LIII). La robe et les mains ont été surpeintes au blanc de plomb de façon à s'harmoniser avec l'ajoute : de là une absence totale de transparence.

*Préparation* : Blanche.

*Support* : Chêne à deux éléments verticaux renforcés par un cadre fixe à deux traverses horizontales en bois tendre. Une planche verticale masque le revers du panneau portant la peinture moderne du buste du donateur (cf planche LV). Nombreux trous de vers. Le revers n'est pas peint.

*Cadre* : Non original.

#### D. DESCRIPTION ICONOGRAPHIQUE

1. *La Visitation*. *Sujet* : Marie est accueillie par Elisabeth sur le chemin sinueux qui mène à sa demeure. Toutes deux s'assurent de leurs espérances par un geste naïf et touchant. Zacharie est assis sur le seuil de sa maison qui a l'importance d'un château (Catalogue „Cinq siècles d'art" <sup>23</sup> n° 4). L'édifice a des fenêtres en plein cintre, à deux lumières, des murs de pierre, une toiture en tuiles. Une annexe en briques, à pignon en gradins, possède une fenêtre gothique. En arrière-plan, un château non fortifié, entouré d'eau, avec deux femmes et un cavalier près du pont d'accès. Un moulin à vent couronne les hauteurs dans le lointain.

*Couleur* : Le ton dominant du paysage aux collines arrondies est brun et le ciel clair, presque rose à l'horizon. Les plantes au premier plan sont d'un vert éteint. Les carnations des deux cousines sont pâles ; la Vierge, nu-tête, a les cheveux dorés, les yeux marrons. Elle s'enveloppe d'un manteau bleu doublé de fourrure grise sur une robe du même bleu bordée d'un ruban de passementerie. Le visage de Sainte Elisabeth est encadré d'une coiffe blanche qui retombe sur ses épaules ; sa guimpe est retenue par une épingle. Elle porte une robe rose bordée de rouge, ornée de fourrure à la manche et à la poche. La manche est grise comme le sous-vêtement qu'on aperçoit à travers le lacé de la robe. Zacharie est revêtu d'un long manteau gris à pèlerine rouge.

2. *Le Donateur*. *Sujet* : Le personnage en habit ecclésiastique est agenouillé, tourné vers la droite, les mains jointes, au seuil d'un bâtiment au toit muni de crochets, dont seule une colonnette en porphyre rouge est visible. Le chapiteau qui la coiffe figure les Raisins de Chanaan, David couronné muni d'une fronde, Goliath en armure portant la lance. La tête du prélat en prière est une substitution de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (*Turin, Surintendance des Galeries, nouveau catalogue de la Galleria Sabauda, manuscrit* <sup>24</sup>).

Le fragment portant la tête originale de la donatrice, provenant de la collection Heseltine à Londres, se trouvait en 1936 dans la collection du Baron Edmond de Rothschild à Paris (*Winkler* <sup>24</sup> 475) (*Michel* <sup>25</sup> 42, 43) et appartient toujours à sa famille (cf pl. LIV). Elle est représentée de face, regardant le spectateur (*Beenken* <sup>26</sup> pl. 23).

Cette attitude inusitée de la donatrice regardant le spectateur, remarque *Beenken* (<sup>26</sup> 34, pl. 23), est entièrement nouvelle à l'époque. Quelques portraits de van Eyck et la jeune femme du Musée de Berlin de Roger en sont les seuls exemples. Au sujet de l'identification de la donatrice, voir ci-dessous : Historique, origine.

Une ville est bâtie au pied des montagnes qui bornent les lointains embrumés sous un ciel clair. La mer, d'un bleu méditerranéen, clapote doucement. Quelques embarcations ont

déployé leurs voiles. La ville est dominée par un rocher abrupt couronné lui-même d'un château à donjon, et entourée d'une enceinte crénelée avec porte et tours. L'église à droite, proche de la mer, possède une nef à cinq travées, un transept avec grande fenêtre, un chœur à deux travées précédant l'abside. Les nefs latérales sont à pignons indépendants sur chaque travée. Une tour surmonte la croisée du transept. L'hôtel de ville a deux étages et une tourelle sur le côté. Dans la cité, des chapelles, un couvent. Puis, une grande tour s'ouvre sur le chemin de ronde bordé de créneaux qui mène au château.

Masquant en partie ce paysage à gauche, un logis en bois clair couvert d'ardoises, annoncé par une tour crénelée, surmonte une porte dont un vantail est ouvert.

**Couleur :** La tonalité du paysage, du ciel et des plantes est identique à celle du panneau de la Visitation. Le prélat, sur le fragment ajouté au XVI<sup>e</sup> siècle, a les cheveux gris et les yeux bruns. Entièrement repeint (cf Description matérielle) il porte un manteau rose à manches blanches, un plastron blanc et un petit collet noir bordé de blanc.

Sur le fragment Rothschild, la donatrice originale porte une guimpe blanche et une robe rouge sombre, garnie de fourrure. Le fond est très foncé, brunâtre, et a dû être repeint, car sa tonalité ne s'harmonise pas avec celle du panneau du Donateur (Opinion de l'auteur).

**Inscriptions :** Au dessus de la porte ouverte du bâtiment qui masque une partie du paysage à gauche, on lit le mot „SMALAGUS..." suivi d'autres lettres et d'une date indéchiffrables (Baudi di Vesme<sup>2</sup> n° 190).

Sur le revers du fragment Rothschild, en caractères du XVI<sup>e</sup> siècle, l'inscription : „Johannes Van Eyck Miiii<sup>c</sup>xxv" (Catalogue de l'Exposition des „Primitifs flamands" n° 96. Bruges 1902).

## E. HISTORIQUE

**Origine :** Il s'agit des volets d'un triptyque peint pour l'une des plus jeunes sœurs d'Oberto de Villa (Musper<sup>28</sup> 45), de l'illustre famille originaire de Chieri, près d'Asti en Piémont (Lavalleye<sup>11</sup> 19) dont certains membres furent banquiers dans les Flandres (Hulin<sup>20</sup> 233). Le panneau central, *La Salutation Angélique* (86 × 92 cm) se trouve au Musée du Louvre, n° M. I. 813 de l'inventaire, sous l'attribution Rogier de la Pasture ou van der Weyden (Michel<sup>23</sup> 42).

Winkler (75) le premier, en 1924, songea à établir un rapprochement entre les deux volets de Turin et *La Salutation Angélique* du Louvre, attribuée alors au Maître de Flémalle, en se basant sur la hauteur respective de ces panneaux et leur analogie de style. Plusieurs historiens d'art arrivèrent simultanément à une conclusion identique (Bautier-Lavalleye<sup>22</sup> pl. 2). Hulin de Loo ayant démontré leur commune origine (20 233) dans une conférence donnée à l'École du Louvre en 1936 (Salet<sup>21</sup> 276), ceci amena la fin des controverses au sujet de ce retable (Friedländer<sup>10</sup> XIV, 83) (Musper<sup>28</sup> 46). La conviction de Hulin suscita la réunion des trois panneaux en 1935 à Bruxelles (Exposition „Cinq Siècles d'Art" 23 n° 1, 4, 5) puis à Paris (Exposition „De van Eyck à Bruegel" 14 n° 87, 88, 89).

Beenken aussi admet l'appartenance au même triptyque des volets de Turin et de l'Annonciation du Louvre. Cependant l'ensemble lui paraît assez artificiellement composé. Car rien ne relie l'une à l'autre les parties, si ce n'est, très vaguement : „Das Fenster, durch das auf die Maria der Verkündigung das Licht fällt, und die Tür hinter dem Engel, der in der Stiftertafel die Säule und das kleine Dachstück einer Portalumrahmung entsprechen, sind das einzige, was eine Verbindung zwischen Bild und Bild andeutet, eine Verbindung, die zudem noch eine rein motivische und ganz und gar nicht formwirksam ist" (29 31).



Au sujet de l'identification de la donatrice, *Beenken* écrit qu'Oberto de Villa, donateur du triptyque de la *Crucifixion*, actuellement dans la collection Abegg à Zurich, où il figure avec son blason (<sup>28</sup> pl. 115 — 118), est mentionné avec deux frères et quatre sœurs dans un testament de 1416. Le portrait de la collection Rothschild représente probablement une de ses sœurs, entre vingt-huit et trente-deux ans (<sup>28</sup> 102, note 27). Durant l'exposition au Musée de l'Orangerie en 1935, un examen radiographique du panneau de Turin a permis de retrouver à droite du fragment du XVI<sup>e</sup> siècle, le blason des Villa (*Gabrielli* <sup>16</sup> 9), qui est celui de la donatrice originale. Le donateur qu'on voit aujourd'hui remplace cette donatrice primitive ; le vêtement et les mains sont entièrement surpeints et la tête ainsi que le haut du buste sont une insertion dans le panneau scié (cf Description matérielle). L'examen radioscopique ne laisse à cet égard aucun doute (*Salet* <sup>21</sup> 276) (cf pl. LIII).

L'œuvre fut attribuée successivement dans le passé à un imitateur de van Eyck (*Jules Destrée* <sup>9</sup> 1, 171), puis au dix-huitième siècle à Dürer (*Callery* <sup>2</sup> 231) et à Aldegrevier (*Azeglio* <sup>3</sup> 99). *Fierens-Gevaert* (<sup>4</sup> 1, 48) en 1909 établit la parenté étroite de l'œuvre avec les peintures certaines de Roger. *A. von Wurzbach* (<sup>6</sup> 873) en 1910 la lui donne aussi et *Mayer* (<sup>4</sup> 41) en 1926 hésite entre ce dernier et le Maître de Flémalle. *Jules Destrée* (<sup>9</sup> 1, 171) en 1930 admet avec doute qu'il s'agit d'un des premiers travaux de van der Weyden. *Friedländer* (<sup>11</sup> II, 24) en 1934 est formel quant à cette attribution tandis que *Schöne* (<sup>22</sup> 61, 62) en 1938 la discute et demeure évasif à son sujet. En 1939, *Tolnay* (<sup>23</sup> 44) attribue les deux panneaux à l'atelier de Roger comme *Ragghianti-Collobi* (<sup>24</sup> n° 3) qui mentionnent dans le Catalogue de l'exposition de Florence en 1948 une opinion semblable de *Vogelsang*. *Musper* (<sup>25</sup> 58) en 1950 et *Beenken* (<sup>29</sup> 34) en 1951 sont d'un avis analogue. Ce dernier considère la donatrice et le paysage comme trop insignifiants pour être l'œuvre de Roger lui-même, mais les déclare „travail d'atelier" d'après dessin du Maître. Il identifie le collaborateur de Roger avec celui qui exécuta le retable dit „de Turin" qui se trouve à Zurich dans la collection Abegg.

*Date* : *Schöne* (<sup>22</sup> 61) et *Vogelsang* (cité <sup>29</sup>) ont affirmé qu'il s'agit d'une des premières œuvres connues de Roger, que l'on peut dater d'environ 1430, et donc particulièrement importante pour témoigner de son style initial. Si les volets de Turin sont réellement contemporains de l'Annonciation du Louvre, il est très difficile de dater le triptyque d'avant 1432 (l'Agneau Mystique) pour des raisons iconographiques (*Panofsky* <sup>15</sup> 433) (*Robb* <sup>14</sup> 508). *Edouard Michel* (<sup>23</sup> 42-43) date la peinture des premières années après la maîtrise : 1432-1435. L'affinité de style avec la *Descente de Croix* du Prado indiquerait plutôt 1435 (*Friedländer* <sup>11</sup> II, 24) (*Schöne* <sup>22</sup> 61). Selon *Friedländer* (<sup>11</sup> II, 24) l'œuvre fut peinte à la même époque, à peu près, que la Ste Barbe et le donateur avec St Jean-Baptiste du *Triptyque Werl* du Prado, encore attribué au Maître de Flémalle (catalogue de 1949, n° 1513-1514), et que le triptyque de la *Crucifixion* de la collection Abegg, de Roger, (demeuré à Turin dans la famille Costa della Trinita jusqu'en l'année 1930) c'est-à-dire vers 1438 (<sup>19</sup> XIV, 85). *Renders* (<sup>10</sup> 25) comme *Bautier* et *Lavalleye* (<sup>12</sup> I, pl. 2) partagent cette opinion avec *Musper* (<sup>25</sup> 58) et *Beenken* (<sup>29</sup> 102).

*Histoire ultérieure* : Le triptyque passa dans la collection des ducs de Savoie à une époque indéterminée. En 1635, il est cité dans le catalogue des peintures du palais de Turin et des châteaux de la Couronne — *Inventario de quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino, à Mirafiori ed i Migliori del Castello di Rivoli...* — signé par Goltzius, secrétaire de la Chancellerie ducale, d'après l'inventaire dressé par le peintre romain Antonio della

Cornia, sur l'ordre du duc Charles Emmanuel I<sup>er</sup> (*Le Gallerie Nazionali Italiane* (°. 38)). Il est alors attribué à un maître allemand et jugé une des meilleures pièces de la collection. La substitution du donateur était déjà chose faite à cette date (*Catalogue de l'Exposition „De van Eyck à Bruegel”* <sup>14</sup> n° 87, 88, 89).

- 1799 En 1799, les Commissaires de la République Française firent transporter le panneau central (La Salutation Angélique) à Paris (*Michel* <sup>23</sup> 42-43). Les volets demeurèrent dans la collection, devenue „Reale Galleria” en 1832, à la suite de la donation du roi Charles-Albert (Baudi di Vesme <sup>3</sup> n° 189-190). L'œuvre complète fut exposée à Bruxelles <sup>13</sup> et à Paris <sup>14</sup>
- 1832
1933. 1948 en 1935 et les volets seuls à Florence <sup>24</sup> en 1948. Remarquons que depuis qu'ils ont figuré en 1935 à l'Exposition „De van Eyck à Bruegel” (Paris, Musée de l'Orangerie), les deux volets portent au revers les étiquettes d'attribution et d'appartenance, rédigées en français. Elles ont été collées inversément, celle de la Visitation sur le panneau du Donateur et vice-versa. Une restauration partielle de ces volets fut faite en décembre 1936 (*Turin, Surintendance des Galeries ; Nouveau Catalogue de la Galleria Sabauda*, manuscrit <sup>27</sup>).
- 1936

#### F. DOCUMENTS DE COMPARAISON

Il existe dans la Collection Speck von Sternburg à Lützschena près de Leipzig, un panneau de la Visitation, également attribué à van der Weyden, que les auteurs ont souvent comparé à celui de Turin. Ils sont de valeur sensiblement égale, selon *Friedländer* (<sup>11</sup> II, 24) et contemporains, sans être des copies au sens strict, mais deux réalisations différentes d'un même thème (cf pl. LVII).

*Schöne* considère les deux Visitation de Turin et de Lützschena comme des œuvres originales de Roger. Les nombreuses copies et dérivations reproduisent toujours fidèlement les traits de l'une ou l'autre sans jamais les mélanger. „Das sowohl die Heimsuchung in Lützschena, wie auch die Heimsuchung in Turin selbständige Werke Rogier sind (Lützschena nicht etwa veränderte Kopie nach Turin) bezeugen auch die zahlreichen Kopien und Nachahmungen, die sich streng immer entweder an die Komposition des einen oder des anderen Bildes anlehnen, ohne die Züge zu mischen.” (<sup>60</sup> note 1). Cet auteur énumère les tableaux de la Visitation qui dérivent de celui de Turin : — 1. Cologne, Walraff-Richartz Museum. *Retable de Job*, attribué au Maître de la Légende de Ste Catherine (*Friedländer, Die Altniederländische Malerei. Hugo van der Goes*, IV, pl. 54. Leide, 1934). — 2. Florence, Collection Brentano. Fin du quinzième siècle. Têtes tout à fait changées. — 3. Fribourg en Brisgau, Musée des Augustins. Triptyque avec la Visitation. Provient de la Collection Clarke. Maître de la Légende de Ste Ursule (*Friedländer, Die Altniederländische Malerei. Hugo van der Goes*, IV, 114. Leide, 1934). — 4. Béziers, Musée (n° 305). Autour de 1520, genre de Lucas de Leyde (?). — 5. Autrefois à Londres, Collection Oppenheimer. Genre d'Isenbrant ( $\pm 19,5 \times 14,5$ ).

*Beenken* juge la Visitation de Turin moins parfaite que celle de Lützschena qui fut faite à son avis quelques années plus tard (<sup>39</sup> 37). *Musper* au contraire la croit exécutée plus tôt (<sup>46</sup> 46) tout en avouant qu'elles sont si proches l'une de l'autre qu'il est à peine possible de leur trouver un ordre chronologique (voir Opinion des auteurs).

Des planches furent gravées en 1838 d'après les deux panneaux de Turin dans „*La Reale Galleria di Torino*” II, 99-100. „Alberto Durero pinx. Abetulli del. C. Lasinio sculp.” (*Azeglio* <sup>2</sup> 99).

VI /

## G. OPINION DES AUTEURS

L'attribution des panneaux de Turin à van der Weyden est permise quoiqu'ils ne portent pas de signature et qu'aucun acte de commande ni de vente aux Villa n'ait été signalé. Ils faisaient partie en 1635 des collections des Ducs de Savoie. Leurs affinités de style, de composition et de couleurs avec d'autres œuvres certaines du Maître sont évidentes et permettent de les dater approximativement de 1435-1438. La reconstitution en triptyque avec au centre „*La Salutation Angélique*” du Louvre est acceptable. La hauteur des trois panneaux est identique. Le donateur sur le volet gauche est agenouillé au seuil orné d'une colonnette de la chambre médiane. La Vierge de la *Visitation* est pareille à celle de l'*Annonciation* : même type féminin, même chevelure, mêmes vêtements aux plis et au coloris identiques. Comparée au panneau de Lützschena, la *Visitation* de Turin semble plus évoluée. Dans le panneau de Lützschena la Vierge plus trapue, le chemin en arrondi et les plantes d'un premier plan presque vertical rappellent davantage la manière du Maître de Flémalle et donnent au tableau un aspect quelque peu archaïque.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1838 <sup>1</sup> : R. D'AZEGLIO. *La Reale Galleria di Torino*, II, 99-100. Turin, 1838.
- 1859 <sup>2</sup> : J. M. CALLERY. *La Galerie Royale de Peinture de Turin*, 231. Turin, 1859.
- 1897 <sup>3</sup> : *Le Gallerie Nazionali Italiana*, Anno III, n° 67, p. 38. Rome, 1897.
- 1909 <sup>4</sup> : FIERENS-GEVAERT. *Les Primitifs flamands*, I, 48. Bruxelles, 1909.
- 1909 <sup>5</sup> : BAUDI DI VESME. *Catalogo delle Regia Pinacoteca*, n° 189-190. Turin, 1909.
- 1910 <sup>6</sup> : A. VON WURZBACH. *Roger van der Weyden : Niederländisches Künstlerlexikon*, II, 857-877. Vienne et Leipzig, 1910.
- 1924 <sup>7</sup> : F. WINKLER. *Die Altniederländische Malerei*, XXXV, 75. Berlin, 1924.
- 1926 <sup>8</sup> : A. MAYER. *Roger van der Weyden and the Maître de Flémalle : The Burlington Magazine*, 41-42. Londres, Janvier 1926.
- 1930 <sup>9</sup> : JULES DESTREE. *Roger de la Pasture — van der Weyden*, I, 171. Paris-Bruxelles, 1930.
- 1930 <sup>10</sup> : E. RENDERS. *Rogier van der Weyden : Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> semestre, 25. Paris, 1930.
- 1934 <sup>11</sup> : M. J. FRIEDLAENDER. *Die Altniederländische Malerei*. II, *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, 24-26. Leide, 1934.
- 1935 <sup>12</sup> : P. BAUTIER et J. LAVALLEYE. *Mémorial de l'exposition de Bruxelles*, I, pl. 2 et 3.
- 1935 <sup>13</sup> : BNE. A. HOUTART. *Exposition „Cinq Siècles d'Art”*, Catalogue I, n° 1, 4, 5. Bruxelles, 1935.
- 1935 <sup>14</sup> : J. DUPONT et Mme BOUCHOT-SAUPIQUE. *Exposition „De van Eyck à Bruegel”*, Musée de l'Orangerie, Catalogue, n° 87, 88, 89. Paris, 1935.
- 1935 <sup>15</sup> : E. PANOFKY. *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent altarpiece : The Art Bulletin*, n° 4, XVII, 433 à 473. New-York, déc. 1935.
- 1936 <sup>16</sup> : N. GABRIELLI. *Opere di maestri fiamminghi a Chieri nel Quattrocento : Bollettino Storico — Bibliografico Subalpino*, XV, 9-10. Turin, 1936.
- 1936 <sup>17</sup> : J. LAVALLEYE. *Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre*, 19. Louvain, 1936.
- 1936 <sup>18</sup> : D. ROBB. *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries : The Art Bulletin*, n° 4, XVIII, 480-526. New-York, déc. 1936.
- 1937 <sup>19</sup> : M. J. FRIEDLAENDER. *Die Altniederländische Malerei*. XIV, *Pieter Breugel und Nachträge zu den früheren bänden*, 83-85. Leide, 1937.

ER. Di  
Flémalle  
Weyden  
p. 78-81  
p

- 1938 <sup>20</sup> : G. HULIN DE LOO. *Van der Weyden : Biographie Nationale*, XXVII, 233-234. Bruxelles, 1938.
- 1938 <sup>21</sup> : F. SALET. *Overzicht der Litteratuur betreffende Nederlandsche Kunst — Frankrijk vóór 1600 : Oud-Holland*, LV, 276. Amsterdam, 1938.
- 1938 <sup>22</sup> : W. SCHOENE. *Dieric Bouts und seine Schule*, 60-62. Berlin-Leipzig, 1938.
- 1939 <sup>23</sup> : CH. DE TOLNAY. *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, 44. Bruxelles, 1939.
- 1942 <sup>24</sup> : F. WINKLER. *Rogier van der Weyden : Thieme-Becker : Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXXV, 468 à 476. Leipzig, 1942.
- 1944 <sup>25</sup> : E. MICHEL. *L'École flamande du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre*, 42-43. Bruxelles, 1944.
- 1948 <sup>26</sup> : C. RAGGIANTI-COLLOBI : *Mostra d'Arte fiammingha e olandese dei secoli XV e XVI. Catalogo, n° 3*. Florence, 1948.
- 1949 <sup>27</sup> : *Turin, Surintendance des Galeries. Nouveau Catalogue de la Galleria Sabauda*, manuscrit. Inv. : n° 312 et 320.
- 1950 <sup>28</sup> : TH. MUSPER. *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, 45, 46, 58. Stuttgart (s. d.).
- 1951 <sup>29</sup> : H. BEENKEN. *Rogier van der Weyden*, 31, 33, 34, 36, 37, 102, pl. 18, 19, 23. Munich, 1951.

J. LISTE DES PLANCHES

N° 19. GROUPE WEYDEN : 3.

XLI. Le donateur en prière ; La Visitation	B 117554	1949
XLII. La Visitation : tête de la Vierge et paysage (1 : 1)	B 117561	1949
XLIII. La Visitation : maison de Zacharie (1 : 1)	B 117562	1949
XLIV. La Visitation : tête de la Vierge (M 2 ×)	B 119010	1949
XLV. La Visitation : tête d'Elisabeth (M 2 ×)	B 119011	1949
XLVI. La Visitation : mains de Marie, main gauche d'Elisabeth (1 : 1)	B 117560	1949
XLVII. La Visitation : main droite de Marie, main gauche d'Elisabeth (M 2 ×)	B 119012	1949
XLVIII. La Visitation : plantes au premier plan (M 2 ×)	B 119009	1949
XLIX. Le donateur : buste du prélat (1 : 1)	B 117556	1949
L. Le donateur : l'inscription (M 2 ×)	B 119013	1949
LI. Le donateur : chapiteau de colonnette ; les Raisins de Chanaan, David et Goliath (M 2 ×)	B 117558	1949
LII. Le donateur : paysage (1 : 1)	B 117557	1949
LIII. Le donateur : radiographie du buste du prélat	L 3261 B	1951
LIV. Tête de jeune femme (Coll. Bn. E. de Rothschild). Reproduction. Radiographie du blason (dét.)	L 3261 B	1951
LV. Les deux revers	B 117555	1949
LVI. La Salutation Angélique (Mus. Louvre)	B 60707	1930
LVII. La Visitation (Coll. Speck von Sternburg). Reproduction.	B 137173	1952

## 20

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 20. MAITRE DE L'ADORATION DE TURIN : 1. L'ADORATION DES MAGES

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Jérôme Bosch.

1490 (?)

Adoration des Rois Mages.

N° 193 du catalogue de la Regia Pinacoteca de Turin (1909).

Inventaire n° 309.

## C. DESCRIPTION MATERIELLE

(En date du 15.I.1952).

*Forme* : Rectangulaire.*Dimensions* : panneau : 156,2 ( $\pm$  0,1)  $\times$  214,3 ( $\pm$  0,1)  $\times$  0,5.surface peinte : 153,8  $\times$  212,8.*Couche protectrice* : Epaisse, en assez bon état, mais gerçures.*Couche picturale* : Très nombreuses retouches un peu partout sur le tableau. Certaines retouches sont étendues, notamment dans le paysage du haut à droite, dans le visage du mage agenouillé, dans le manteau du berger tenant la houlette, le visage de la Vierge et les vêtements du protecteur du donateur. Le pigeon qui se pose, ailes ouvertes, sur le chaume est un repeint sur l'oiseau original dont on distingue les contours.*Préparation* : Blanche.*Support* : Chêne à sept éléments horizontaux, le premier et le septième étant cachés par le cadre. Trous de vers. Planches grossièrement coupées vers l'extérieur au revers. Joints distants. Le revers n'est pas peint. Il fut renforcé, à une époque assez récente, par quatre montants en bois, deux barres de fer en hauteur et une barre de fer sur la largeur (cf pl. LXIX).*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ICONOGRAPHIQUE

L'épisode de l'Adoration des Mages est au milieu du tableau et à l'avant-plan. Les Mages viennent de la droite. Une construction en ruines encadre la composition principale et couvre la moitié gauche du panneau. La Vierge est assise au centre d'une terrasse couverte d'un appentis en chaume posé sur une charpente. Une mésange charbonnière (*Parus major*) est perchée sur une des traverses (M. Verheyen, Conservateur-adjoint à l'Institut d'Histoire Naturelle de Belgique).

Au second plan du bâtiment, la Nativité. Par les fenêtres du fond, on aperçoit la scène de l'Annonce aux bergers. Un paysage étendu se déploie à l'arrière-plan à droite, parsemé

de petites scènes illustrant les événements qui suivirent immédiatement l'épisode de l'Adoration. Un ange avertit les Mages en songe de retourner en Orient par un autre chemin, tandis que les hommes de leur suite chargent et mènent boire leurs montures, parmi lesquelles figurent un dromadaire et un éléphant. Plus loin, le Massacre des Innocents et le Repos pendant la Fuite en Egypte avec l'épisode apocryphe de la moisson miraculeusement mûrie. Au premier plan à gauche, le donateur agenouillé et son patron. Ce donateur à cheveux gris, tourné vers la droite, porte une large tonsure monastique et trois anneaux aux doigts de ses mains jointes. Sa robe de lourd drap vert est de coupe monacale et son capuce rouge rappelle celui des bergers. Il serre contre lui une houlette de pâtre au manche ouvragé en spirale double dont l'une est rehaussée de perles de métal. Le drapelet des crosses abbatiales y est attaché. Il s'agit plutôt d'un prieur ou d'un abbé que du prévôt d'une confrérie à cause du drapelet de sa houlette, de la bague à pierre précieuse qu'il porte à l'index, de sa tonsure et de la forme de sa robe (Opinion de l'auteur).

Un personnage debout, sans nimbe, à cheveux grisonnants, le présente. De la main droite il touche le capuchon du donateur et retient de la gauche le pan de son manteau et une houlette sans drapelet au manche décoré comme le premier. Il s'agit vraisemblablement de St Druon, invoqué autrefois dans la région de Valenciennes pour obtenir la guérison des moutons. Peut-être le même Saint se rencontre-t-il sur un tableau qui figura aux expositions de 1867 et de 1902 à Bruges, de la suite de Lancelot Blondeel, daté 1574 (anc. coll. Bon. Ryelandt, actuellement au Musée Communal de Bruges). Il représente St Bavon entre St Jacques le Majeur et un autre Saint, comme patrons des guildes brugeoises : fermiers, marchands de volailles et laitières. Le dernier Saint porte une crosse très simple en bois et en forme de houlette. Il peut s'agir de St Druon ou de St Willibrord, invoqués tous deux pour la santé des troupeaux.

*Couleurs* : La Vierge porte une robe verdâtre sous son manteau bleu bordé de deux fils d'or. Une guimpe blanche enveloppe ses cheveux blond doré retenus par un serre-tête d'étoffe enrichi d'une pierre précieuse. L'Enfant nu repose sur un linge blanc. De sa tête aux cheveux bouclés partent des rayons d'or. Le chapel rouge à revers blanc du Mage est posé sur les marches.

St Joseph est debout à la droite de Marie, en chausses noires et vêtement gris-verdâtre dont les manches ont des revers blancs. Il tient un chapel de feutre brun. Son manteau est rouge, à capuce gris.

Le saint patron du donateur porte un vêtement brun rougeâtre, un manteau gris pâle, un surcot rouge.

Le Mage agenouillé soulève le couvercle du vase de cristal à monture d'or qu'il offre à l'Enfant Jésus. Il a de longs cheveux gris, est vêtu d'un riche manteau rouge bordé d'hermine, d'un vêtement à brocart et manchettes de fourrure. Son col est blanc. Un berger en capuce blanc s'appuie au montant de l'appentis. Un autre tient une houlette, il est nu-tête et vêtu de brun.

Le Mage éthiopien se découvre. Sa toque rouge est agrémentée d'une couronne d'or. Costume en brocart, col blanc, chausses brunes, manteau vert sombre à revers brun.

Le troisième Mage porte un vêtement à brocart rouge et or, en forme de chasuble, qui est serré à la taille par une écharpe de soie blanche. Manteau bleu à filet d'or, bottes à éperons. Son épée retenue par une chaîne métallique a la poignée en nacre ornée d'une figurine de chimère. Ce personnage tient de la main gauche un chapeau vert à couronne d'orfèvrerie et de la droite un coffret à parfum. Dans l'angle droit au premier plan du tableau, quelques

plantes et des ronces à baies rouges. Un cheval noir est monté par un domestique à braies rouges, cotte verte, chemise brune. Un nègre, dont le manteau jaune rejeté sur les épaules est ombré de rouge, monte un cheval brun et tient par la bride un cheval gris.

#### E. HISTORIQUE

*Origine* : Non précisée. Le tableau est attribué par tradition à Bosch (Catalogue 1909 <sup>1</sup> n° 193) sans qu'il ait aucun rapport avec ce maître (Verlant <sup>4</sup> n° 193) (Friedländer <sup>2</sup> 279). Jacobsen, en 1897, l'avait admis et cru reconnaître une œuvre de jeunesse (<sup>1</sup> 208). Les personnages lui rappelaient la manière de Gérard David, à cause de leurs carnations pâles aux ombres accusées et bleuâtres. Il a déploré certaine raideur des mouvements, peu en rapport avec le modelé réaliste des petites scènes et la réalité non conventionnelle du paysage. Durand-Gréville, en 1906, a refusé l'attribution à Bosch sans pouvoir proposer un autre nom. D'après lui, le groupe principal est l'œuvre d'un successeur de David. Il souligne les coins des lèvres abaissés et la bouche entr'ouverte des personnages, et leur air „dégouté” (<sup>2</sup> n° 2).

L'auteur, peut-être anversois, de ce tableau, a été désigné en 1927 par Friedländer du nom de „Maître de l'Adoration de Turin” (<sup>3</sup> 279). Selon lui, c'est le panneau central d'un retable dont deux volets sont conservés au Musée des Beaux-Arts de la ville de Strasbourg n° 75 a et b) : *Episode du martyre de Ste Agnès, épisodes du martyre de Ste Catherine d'Alexandrie* (chacun 79 × 101 cm). Ces volets furent vendus en 1900 à Florence par le professeur Costantini à W. Bode (Haug <sup>10</sup> 60). Deux autres volets, mêmes dimensions, sujets analogues, sont conservés au Palazzo Bianco à Gênes. La hauteur du panneau de Turin (156 cm) correspond à celle des volets de Gênes (2 × 79 cm) et de Strasbourg (2 × 79 cm) (Friedländer <sup>2</sup> 279). Hoogewerff écrit en 1935 que le „Maître de l'Adoration de Turin” a du travailler sous l'influence de G. David, peut-être à Gênes (<sup>7</sup> 99). En 1936 il rejette la théorie de Friedländer concernant un retable, tant l'iconographie et le style du panneau de Turin et des volets de Strasbourg et de Gênes sont différents. Le sujet serait repris à l'Adoration des Mages, de G. David à la Pinacothèque de Munich (<sup>6</sup> 510).

Deux autres volets représentant des sujets analogues sont conservés au Palazzo Bianco (ex-Palais Royal) à Gênes (Hoogewerff <sup>7</sup> 100). Ils proviennent de la Galerie Durazzo et furent publiés par Dülberg en 1929 (<sup>4</sup> 164).

En 1937, Friedländer établit un rapprochement entre le „Maître du Retable de St Jean” qui travailla à Gênes (auteur présumé des volets du Palazzo Bianco) et le „Maître de l'Adoration de Turin”. Tous les deux sont flamands et procèdent de G. David (<sup>6</sup> 105). Raggianti-Collobi, en 1948, attribuent le tableau au „Maître des Scènes de la Passion” qu'il croit brugeois (<sup>11</sup> 26).

Valentiner attribue au même peintre le *Christ au Calvaire*, dans la Collection Johnson de Philadelphie (Catalogue, II, 14, n° 338).

*Date* : Les historiens d'art les plus récents indiquent la période 1490-1520 (Friedländer <sup>2</sup> 279) (Hoogewerff <sup>7</sup> 100) en se basant principalement sur le style et la composition du tableau qui marquent à la fois l'influence de G. David et de H. van der Goes.

*Histoire ultérieure* : Le panneau fut conservé jusqu'en 1824 dans une collection de Gênes (Hoogewerff <sup>7</sup> 100) et entra ensuite dans la Collection Royale devenue en 1832 la Galerie Royale par la donation du roi Charles-Albert de Piémont (Nouveau catalogue, Turin, <sup>12</sup> n° 309).

Une restauration fut faite au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment au visage de la Vierge, suivant un type

1824

1832

1948 de Madone à l'italienne (*Nouveau catalogue*, Turin, <sup>12</sup> n° 309). Le tableau fut exposé à Florence en 1948 sous la rubrique : „Maître des Scènes de la Passion de Bruges“ (*Ragghianti* <sup>11</sup> 26).

## G. OPINION DES AUTEURS

Malgré ses restaurations, le panneau de Turin est de meilleure facture et de style plus vigoureux, de valeur plus grande que les volets de Gênes et de Strasbourg. C'est vraisemblablement l'œuvre d'un peintre brugeois, travaillant vers 1490 et après, influencé par Hugo van der Goes et Gérard David.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1897 <sup>1</sup> : E. JACOBSEN. *Archivio storico dell'Arte*, S. 2, III, 208. Rome, 1897.  
 1906 <sup>2</sup> : E. DURAND-GREVILLE. *Notes sur le Musée de peinture de Turin : La Chronique des Arts*, n° 2. Paris, 13 janvier 1906.  
 1909 <sup>3</sup> : BAUDI DI VESME. *Catalogo della R. Pinacoteca*, n° 193. Turin, 1909.  
 1909 <sup>4</sup> : E. VERLANT. *Catalogue 1909 de la Pinacotèque de Turin*, n° 193. Notes marginales manuscrites, s. d.. (Bibliothèque des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles : Fonds Hymans).  
 1927 <sup>5</sup> : M. J. FRIEDLAENDER. *Drei Niederländische Maler in Genua : Zeitschrift für bildende Kunst*, XVI, 273-279. Leipzig, 1927-1928.  
 1929 <sup>6</sup> : F. DUELBERG. *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, 164. Potsdam, 1929.  
 1935 <sup>7</sup> : G. J. HOOGEWERFF. *Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance*, 99-100. Malines-Anvers, 1935.  
 1936 <sup>8</sup> : G. J. HOOGEWERFF. *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, I, 510, 512. La Haye, 1936.  
 1937 <sup>9</sup> : M. J. FRIEDLAENDER. *Die Altniederländische Malerei*, XIV, 105-106, Leide, 1937.  
 1938 <sup>10</sup> : H. HAUG. *Catalogue des Peintures anciennes du Musée des Beaux-Arts de la ville de Strasbourg*, n° 75 a et b. Strasbourg, 1938.  
 1948 <sup>11</sup> : RAGGHIANI-COLLOBI. *Mostra d'Arte fiammingha e olandese dei secoli XV e XVI*, Catalogo, p. 26. Florence, 1948.  
 1952 <sup>12</sup> : *Turin, Surintendance des Galeries. Nouveau Catalogue de la Galleria Sabauda*, manuscrit. Inv. : n° 309.

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 20. MAITRE DE L'ADORATION DE TURIN : I.

LVIII. L'Adoration des Mages	B 132384	1952
LIX. Deux anges	B 132381	1952
LX. Le paysage de la Nativité	B 132374	1952
LXI. La Nativité	B 132378	1952
LXII. Buste de St. Joseph	B 132379	1952
LXIII. Deux bergers	B 132373	1952
LXIV. L'Annonce aux bergers	B 132375	1952
LXV. Le Repos pendant la Fuite en Egypte (coin supér. dr.)	B 132370	1952
LXVI. Le Cortège des Mages	B 132366	1952
LXVII. Le Massacre des Innocents	B 132371	1952
LXVIII. Buste du Donateur	B 132368	1952
LXIX. Le revers	B 132382	1952





## TABLE DES NOMS DE PERSONNES

*Artistes cités ; donateurs et propriétaires des tableaux de la Galerie Sabauda étudiés dans le présent volume.*

- Adornes, famille : 9  
 Anselme : 7, 11, 13  
 Louise : 7, 13  
 Marguerite : 7, 13  
 Aldegrevet, Albert : 4, 24  
 Ausse : voir Memling  
 Baroncelli, Maria-Magdalena, épouse de Tommaso Portinari : 15, 16  
 Blondeel, Lancelot : 29  
 Bonzani, prof. : 9  
 Bosch, Jérôme : 28, 31  
 Campin, Robert : 2  
   voir Maître de Flémalle  
 Carignan, princesse de : 3  
 Charles-Albert de Savoie, roi de Piémont : voir Savoie  
 Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, duc de Savoie : voir Savoie  
 Christophsen, Pierre : voir Christus  
 Christus, Petrus : 1-5, 8  
   Christophsen, Pierre : 3  
   Cresti, Pietro : 3  
 Côme I<sup>er</sup> de Médicis, grand-duc de Toscane : voir Médicis  
 Cresti, Pietro : voir Christus  
 Daret, Jacques : 3  
 David, Gérard : 30, 31  
 Dürer, Albert : 2, 9, 16, 24, 25  
 Eugène, prince de Savoie : voir Savoie  
 Eyck, van : 2, 3, 24  
   Hubert : 8  
   Jean : 5-13, 20, 23  
   Giovanni da Bruggia : 20  
 Fascio, Luigi : 9  
 Giovanni da Bruggia : voir Eyck, Jean van  
 Goes, Hugo van der : 15, 18, 25, 30, 31  
 Juste de Gand : 3  
 Laurent de Médicis, dit le Magnifique, prince de Florence : voir Médicis  
 Lucas de Leyde : 2, 25  
 Maître de l'Adoration de Turin : 28-31  
   — de Flémalle : 2, 3, 4, 23, 24, 26  
   voir Campin, Robert  
   — de la légende de Sainte Catherine : 25  
   — de la légende de Sainte Ursule : 25  
   — du Retable de Saint Jean : 30  
   — des Scènes de la Passion de Bruges : 30, 31  
   — de 1500 : voir Maître des Scènes de la Passion de Bruges  
 Médicis, maison de : 16, 17, 20  
   Côme I<sup>er</sup> de, grand-duc de Toscane : 17, 20  
   Laurent de, dit le Magnifique, prince de Florence : 3  
 Memling, Hans : 14-20  
   Ausse : 20  
 Patenier, Joachim de : 9  
 Pie V, Pape : 17  
 Portinari : 20  
   Tommaso : 15, 16  
   Maria-Magdalena, née Baroncelli : voir Baroncelli  
 Provost, Jean : 4  
 Rugieri da Bruggia : voir Weyden  
 Savoie, maison de : 3, 17, 24, 26  
   Charles-Albert de, roi de Piémont : 3, 25, 30  
   Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, dit le Grand, duc de : 25  
   Eugène, prince de : 3  
   Victor-Emmanuel I<sup>er</sup>, roi de Piémont : 17  
 Victor-Emmanuel I<sup>er</sup>, roi de Piémont : voir Savoie  
 Villa, famille de : 26  
   sœur d'Oberto de : 23, 24  
 Vrelant, Guillaume (et son épouse) : 15, 16  
 Vryland, Guillaume : voir Vrelant  
 Wassenhove, Josse van : voir Juste de Gand  
 Weyden, Roger van der : 2, 4, 21, 27  
   Rugieri da Bruggia : 20

## TABLE DES NOMS DE LIEUX

*Lieux de passage des tableaux de la Galerie Sabauda étudiés dans le présent volume.*

- |  |   |
|--|---|
| Alexandrie (Piémont) Italie : 17                             | Florence : 18, 20   |
| Anvers : Exposition d'Art flamand ancien 1930 :<br>9, 17     | Chapelle Portinari dans l'église San<br>Egidio (Hôpital Santa Maria Nuova) : 17, 20 |
| Bosco (Piémont) Italie : 17                                  | Exposition d'Art flamand et hollandais<br>1948 : 3, 9, 17, 25, 31                   |
| Bruges : 16, 18  | Gênes : 30  |
| Bruxelles : Exposition „Cinq Siècles d'Art" 1935 :<br>23, 25 | Paris : Exposition „De van Eyck à Bruegel" 1935 :<br>23, 24, 25                     |
| Careggi (Toscane) Italie : 17, 20                            | Vienne : Collection prince Eugène de Savoie : 3                                     |
| Casale (Piémont) Italie : 9                                  |   |
| Feltrino-in-Canavese (Piémont) Italie : 9                    |   |

## TABLE ICONOGRAPHIQUE

*Thèmes et personnages figurant sur les tableaux de la Galerie Sabauda étudiés dans le présent volume.*

## ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE

## ANCIEN TESTAMENT

- Adam : 15 (Pl. XXII)  
David : 2 (Pl. VI), 22 (Pl. LI)  
Eve : 15 (Pl. XXVIII)  
Goliath : 22 (Pl. LI)  
Raisins de Chanaan : 22, 27 (Pl. LI)  
Salomon, Jugement de : 15 (Pl. XXII)

## NOUVEAU TESTAMENT

*Vie du Christ et de la Vierge*

## Evènements :

- Visitation : 21-27 (Pl. XLI)  
Nativité : 28, 31 (Pl. LXI)  
Annonce aux Bergers : 28, 31 (Pl. LXIV)  
Adoration des Mages : 28-31 (Pl. LVIII)  
Songe des Mages : 29 (Pl. LXVI)  
Massacre des Innocents : 29, 31 (Pl. LXVII)  
Repos pendant la Fuite en Egypte : 29, 31  
(Pl. LXV)  
Vierge et Enfant : 1-5 (Pl. I)  
Passion du Christ : 14-20 (Pl. XXII)  
Entrée du Christ à Jérusalem : 14, 20 (Pl. XXIII)  
Jésus chasse les Marchands du Temple : 14, 20  
(Pl. XXIV)  
Dernière Cène : 14, 20 (Pl. XXV)  
Trahison de Judas : 14, 20 (Pl. XXIV)  
Agonie au Jardin des Oliviers : 14, 20 (Pl. XXV)

- Arrestation : 14, 20 (Pl. XXVI)  
Reniement de Saint Pierre : 14, 20 (Pl. XXVIII)  
Jésus devant Caïphe : 14 (Pl. XXII)  
Jésus devant Pilate : 14, 20 (Pl. XXVIII)  
Flagellation : 14, 20 (Pl. XXIX)  
Couronnement d'épines : 14, 20 (Pl. XXX)  
Condamnation à mort : 14, 20 (Pl. XXX)  
Portement de Croix : 14, 20 (Pl. XXXI)  
Mise en Croix : 14, 20 (Pl. XXXVIII)  
Golgotha : 14, 15, 20 (Pl. XXXVII)  
Descente de Croix : 14, 20 (Pl. XXXVIII)  
Mise au Tombeau : 14, 20 (Pl. XXXIX)  
Descente du Christ aux Limbes : 14 (Pl. XXXVI)  
Résurrection : 15, 20 (Pl. XXXIX)  
„Noli me tangere" : 15, 20 (Pl. XXXIX)  
Disciples d'Emmaüs : 15 (Pl. XXXIX)  
Apparition sur le lac de Tibériade : 15 (Pl. XXXIX)

## Personnages :

- Christ : voir *Vie du Christ et de la Vierge*  
Vierge : voir *Vie du Christ et de la Vierge*  
Simon de Cyrène : 15, 20 (Pl. XXXIV)  
Zacharie : 22, 27 (Pl. XLIII)

## Saints

- Anonyme : 29 (Pl. LVIII)  
Druon : 29 (Pl. LVIII)  
François d'Assise : 5-13 (Pl. IX)

## Saintes

- Elisabeth, cousine de la Vierge : 22, 27 (Pl. XLI)

### ICONOGRAPHIE PROFANE

#### PERSONNAGES

Léon, frère, compagnon de Saint François : 6, 8, 10, 13 (Pl. IX)

#### PORTRAITS

Adornes, Anselme ou Pierre : 7 (Pl. XII)

Anonyme, donateur ecclésiastique : 29, 31 (Pl. LXVIII)

Baroncelli, Maria-Magdalena, épouse de Tommaso Portinari : 15, 18 (Pl. XXXIII)

Portinari, Tommaso : 15, 18 (Pl. XXVI)

Portinari, Maria-Magdalena, née Baroncelli : voir Baroncelli

Villa, sœur d'Oberto de : 23, 24 (Pl. LIV)

Vrelant, Guillaume (et son épouse) : 15, 18 (Pl. XXVI et XXXIII)

#### ALLEGORIES

Justice : 15 (Pl. XXII)

#### TOPOGRAPHIE

Alverne, Mont (Italie) : 11 (Pl. IX)

Assise : 7, 11 (Pl. XIII)

Jérusalem : 14 (Pl. XXII)

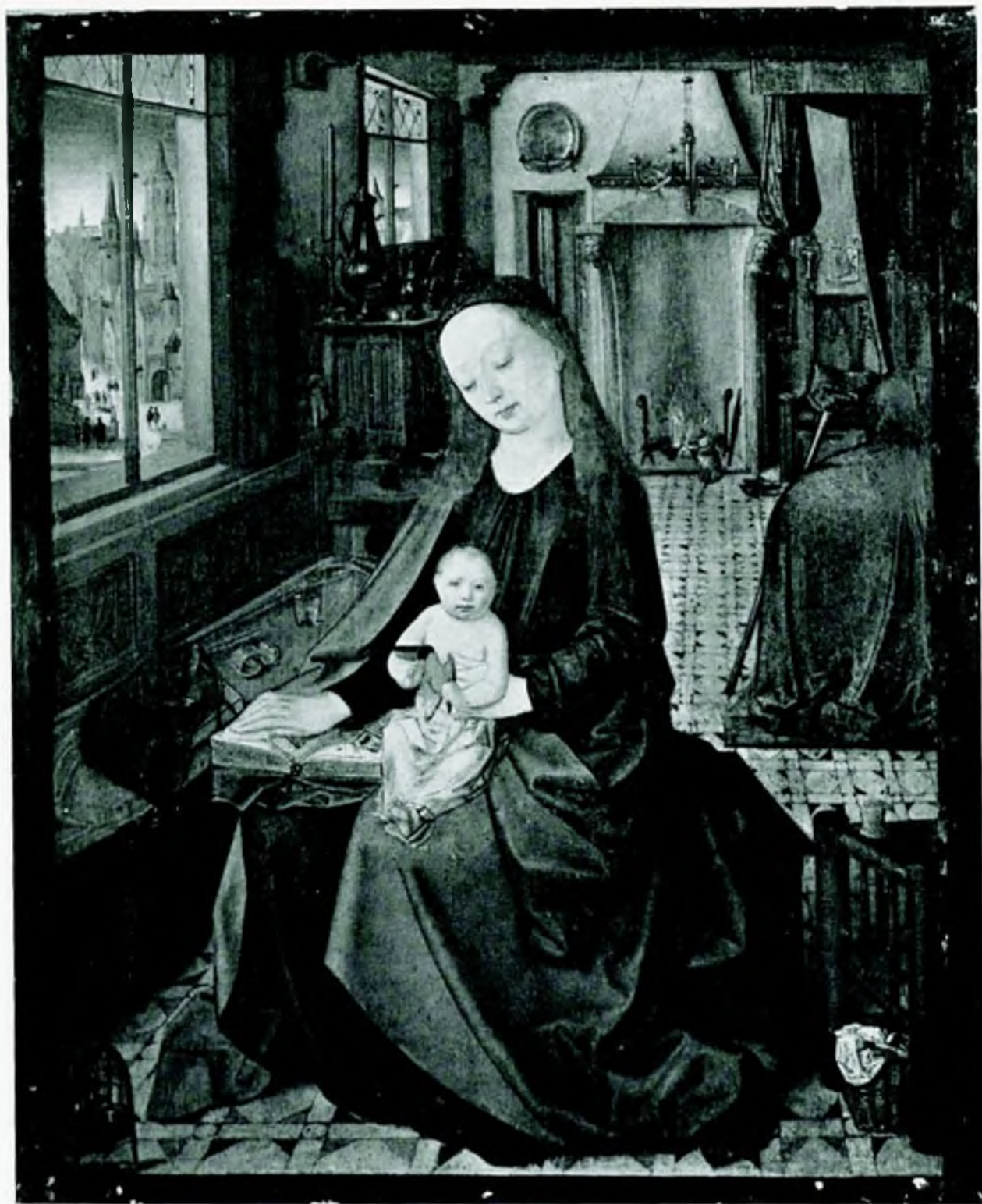
Montserrat (Espagne) : 7 (Pl. IX)

Subasio, Mont (Italie) : 11 (Pl. IX)

Tolède : 7 (Pl. XII)

#### HERALDIQUE

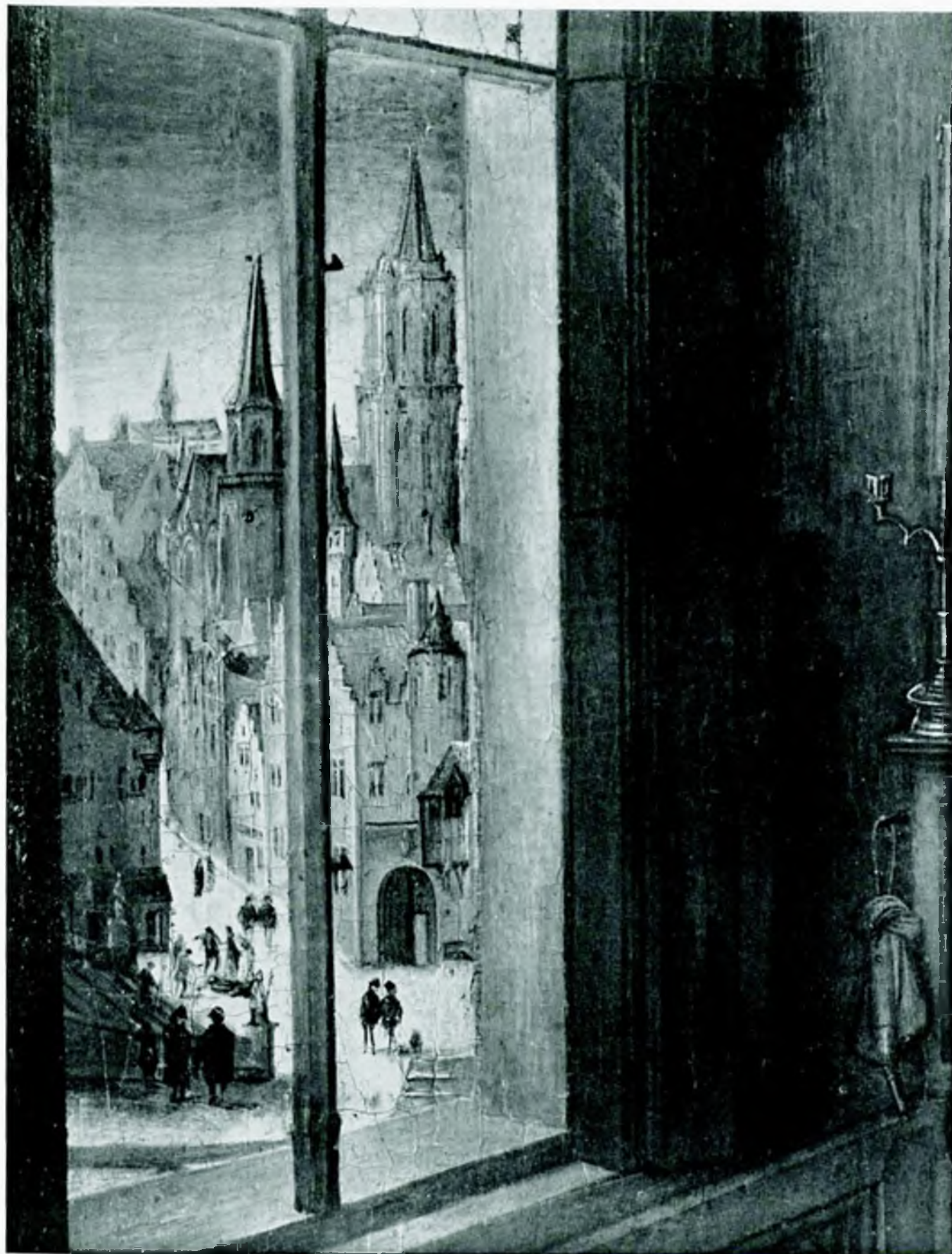
Villa, blason de la famille de : 24 (Pl. LIV)



N° 16. Gr. Christus : 1. 1



N<sup>o</sup> 16. Gr. Christus : I, II (1 : 1)

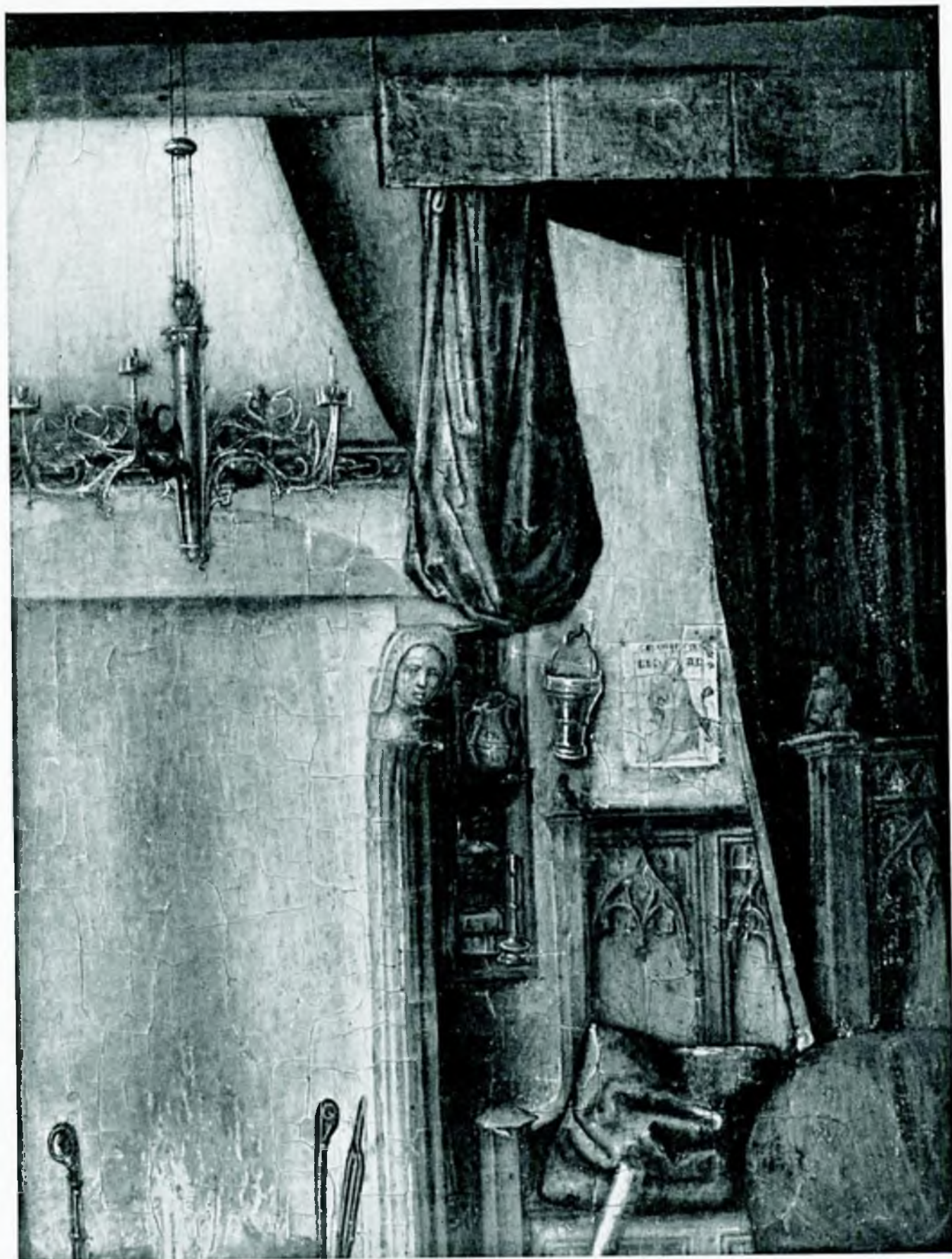


N° 16. Gr. Christus : I, III (M 2 X)

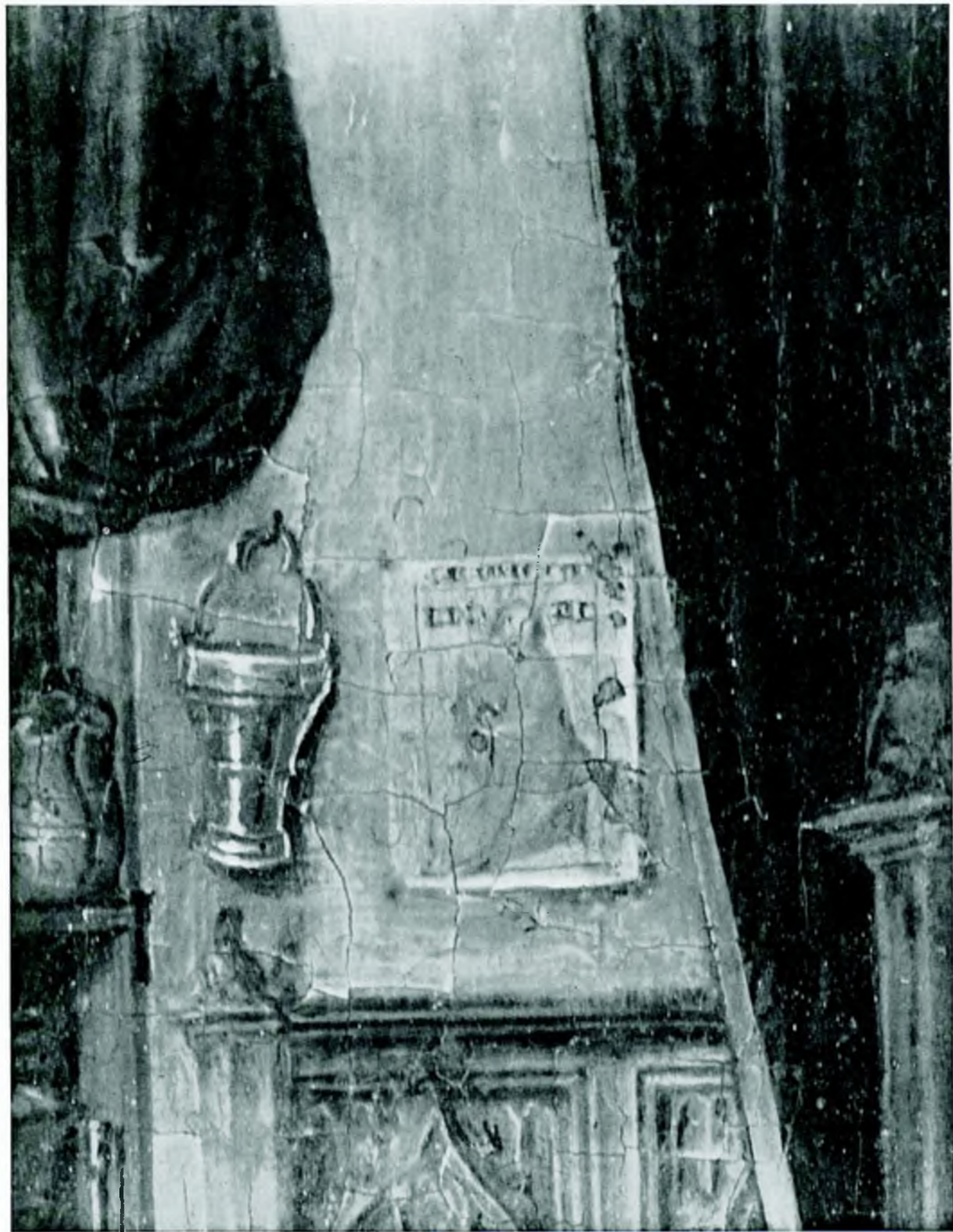


N° 16, *Gr. Christus* : 1, IV (1 : 1)





N° 16. Gr. Christus : 1, V (M 2 X)



N° 16, Gr. Christus : 1, VI (M 5 ×)



N° 16, Gr. Christus : 1, VII (M 2 ×), infra-rouge

№ 17. Gr. Eyed: 4, IX



№ 16. Gr. Christus: I, VIII (N 2X)





N° 17, Gr. Eyck : 4, X (1:1)



N° 17, Gr. Eyck : 4, XI (1:1)



№ 17. Gr. Eyck : 4, XII (1 : 1)



№ 17. Gr. Eyck : 4, XIII (1 : 1)



N° 17. Gr. Eyck : 4. XIV (M2X)

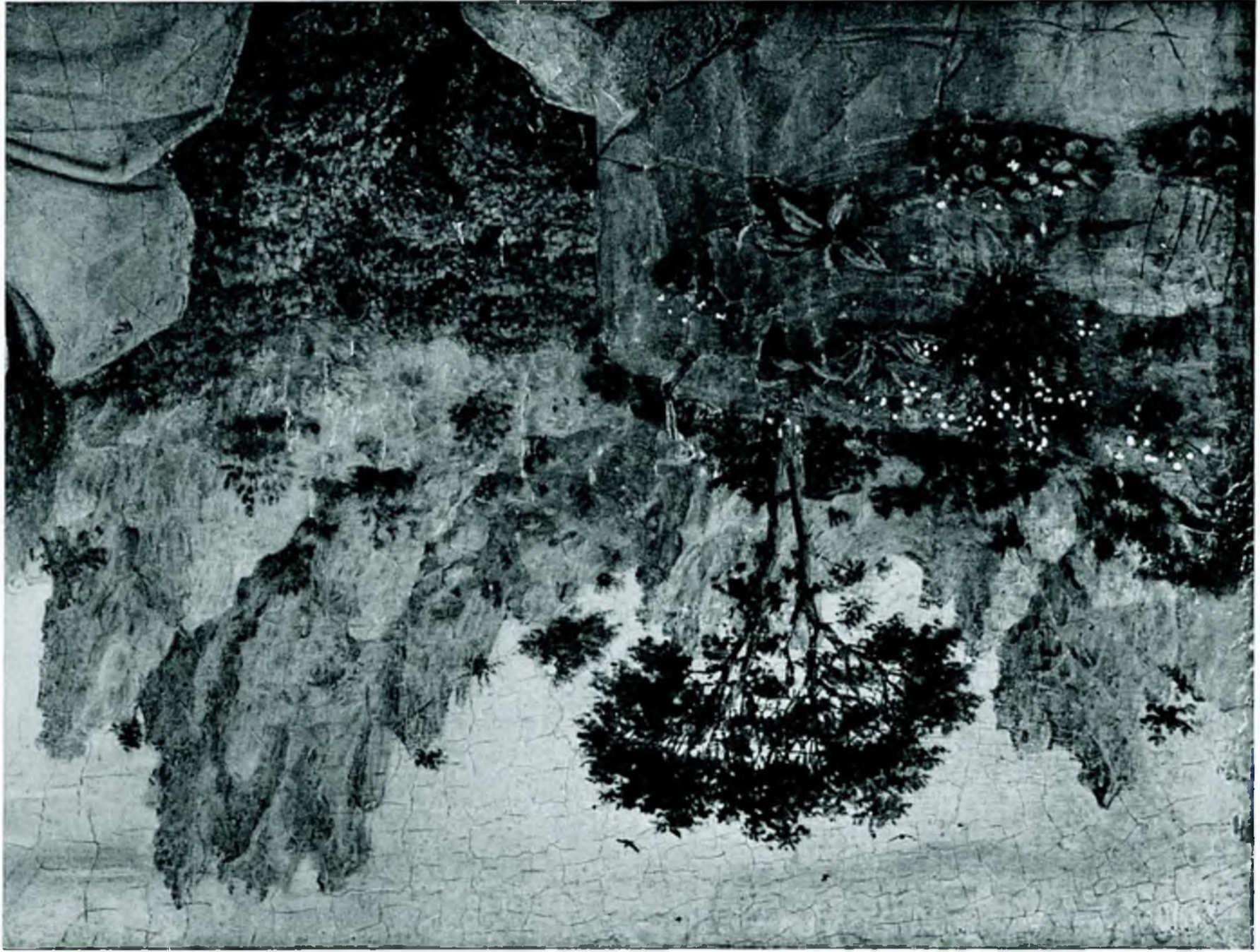


N° 17. Gr. Eyck : 4. XV (M2X)

№ 17. Гр. Еск.: 4. XVII (M2X), инфра-роUGE

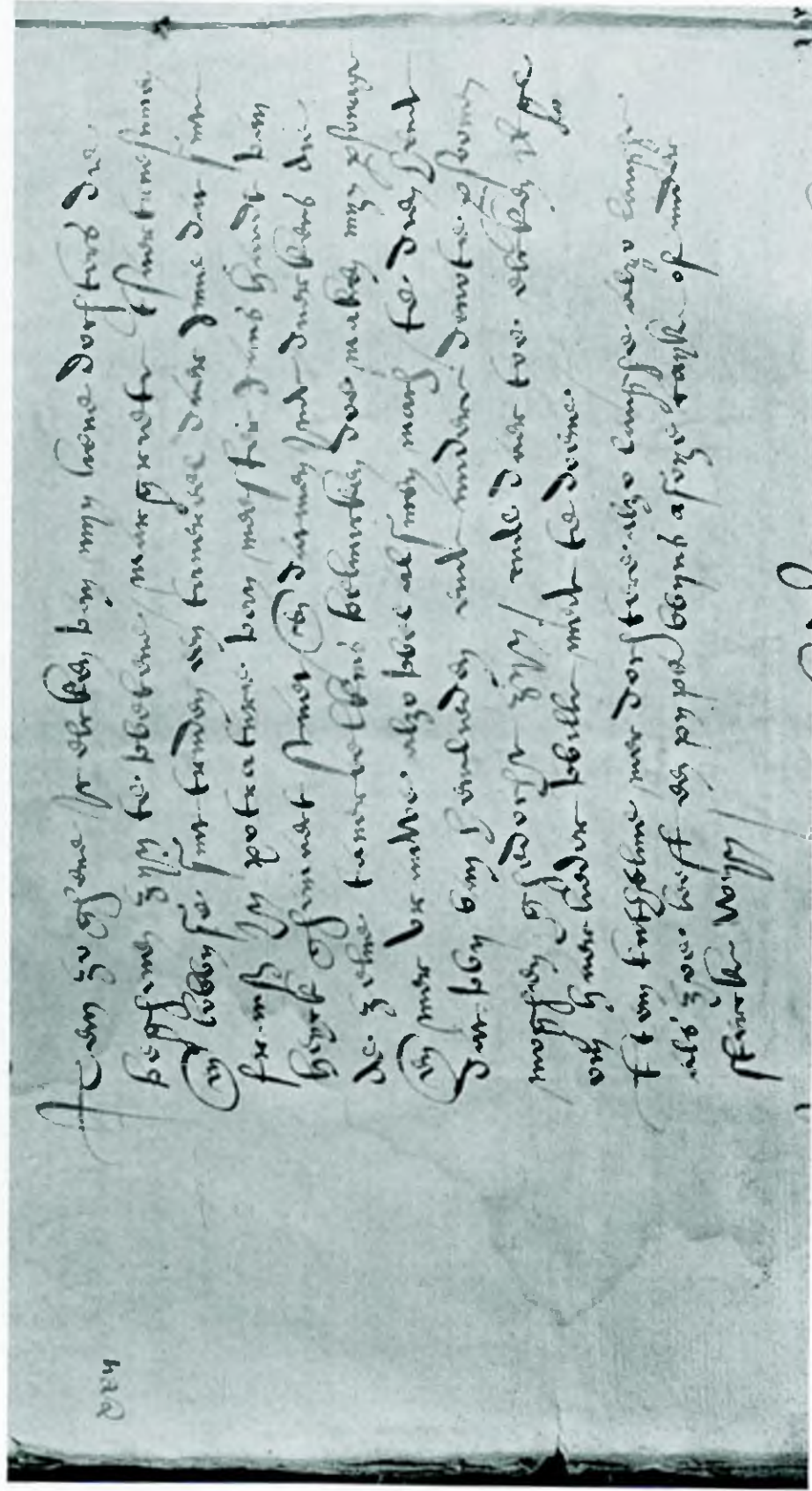


№ 17. Гр. Еск.: 4. XVI (M2X)





Nº 17. Gr. Eyek : 4. XVIII



Nº 17. Gr. Eyek : 4. XIX





Nº 17. Gr. Eyck : 4. XX



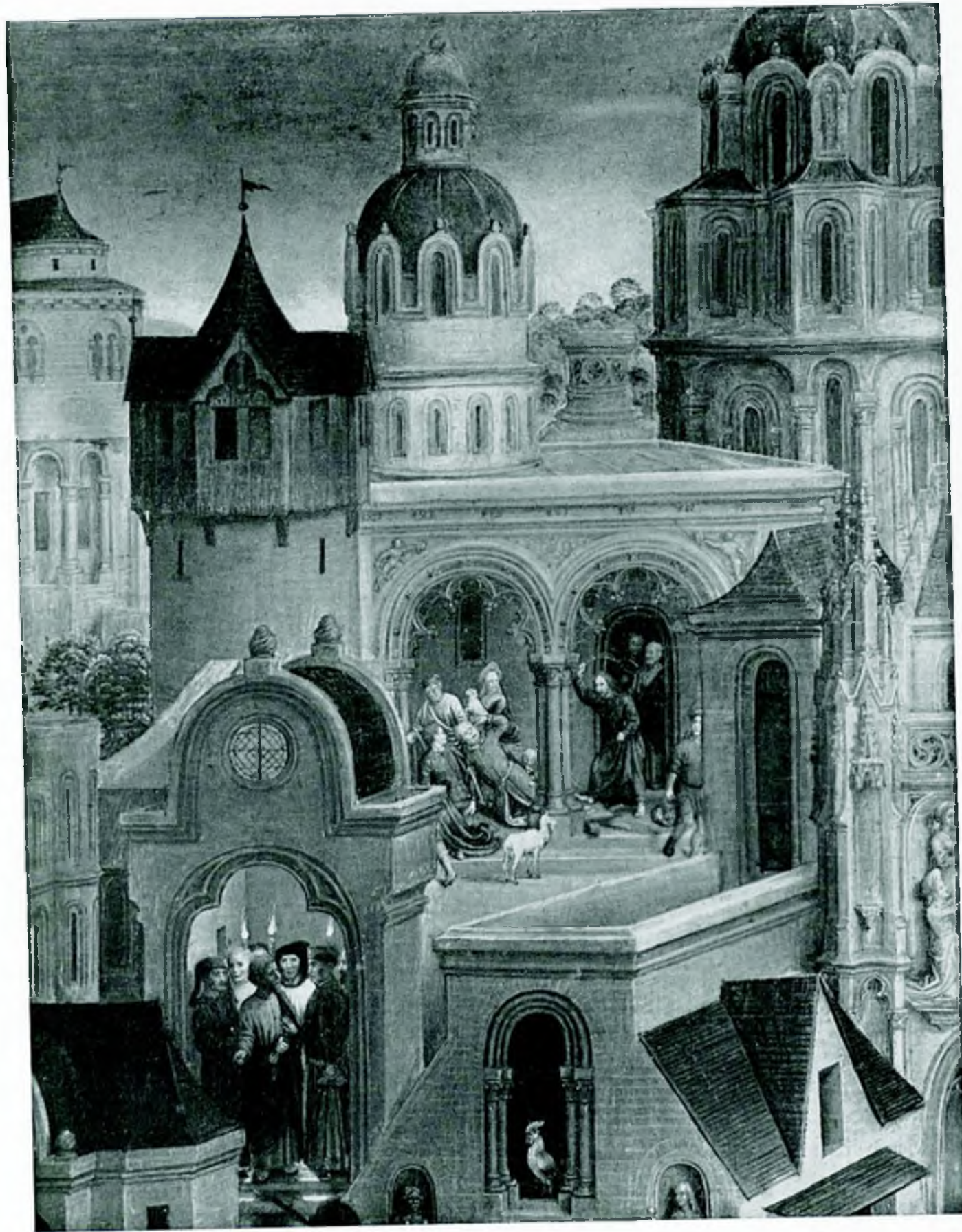
Nº 17. Gr. Eyck : 4. XXI



N° 18. Gr. Memling : 2. XXII



N° 18. Gr. Memling : 2. XXIII (1 : 1)



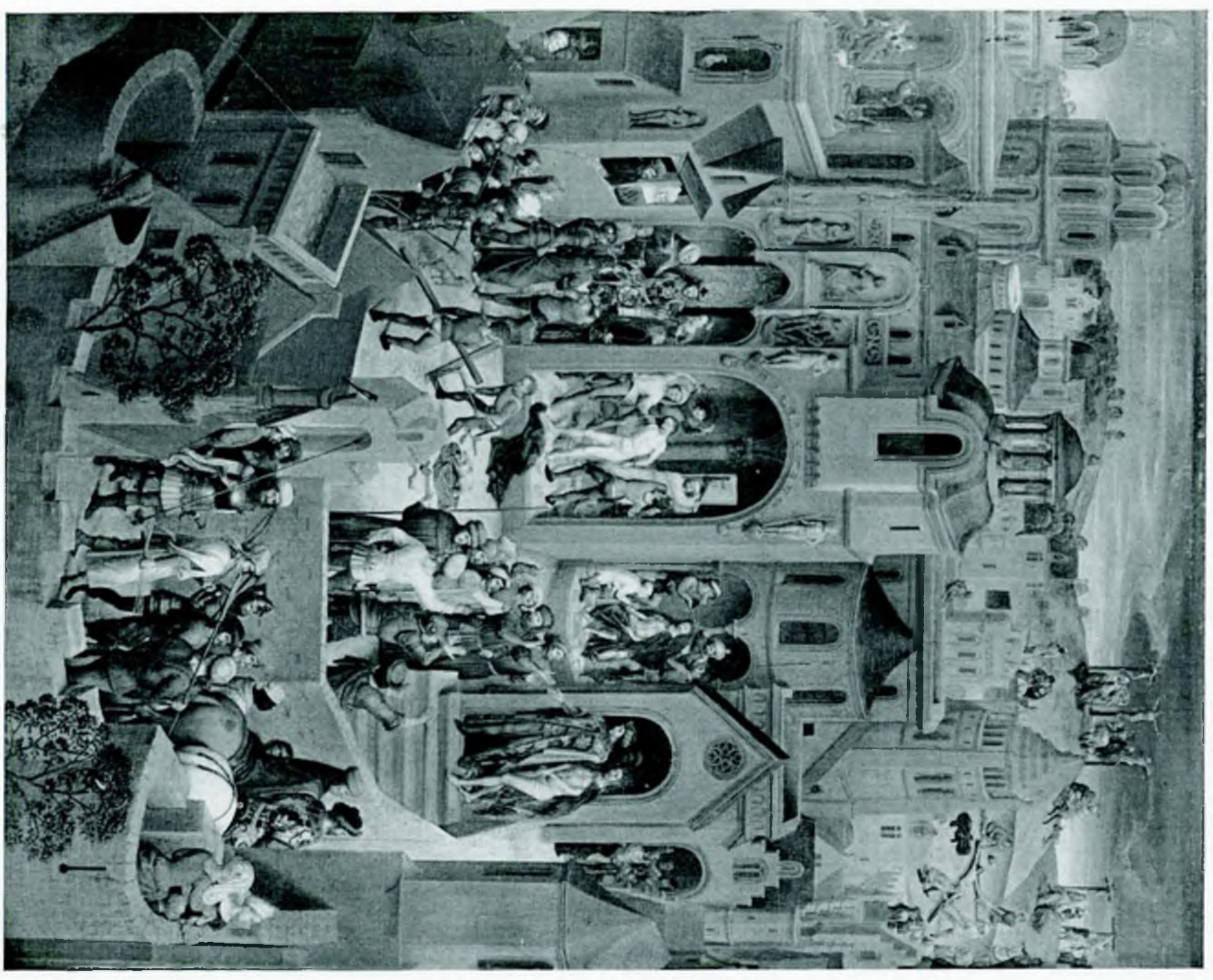
N° 18, Gr. Memling : 2, XXIV (1 : 1)



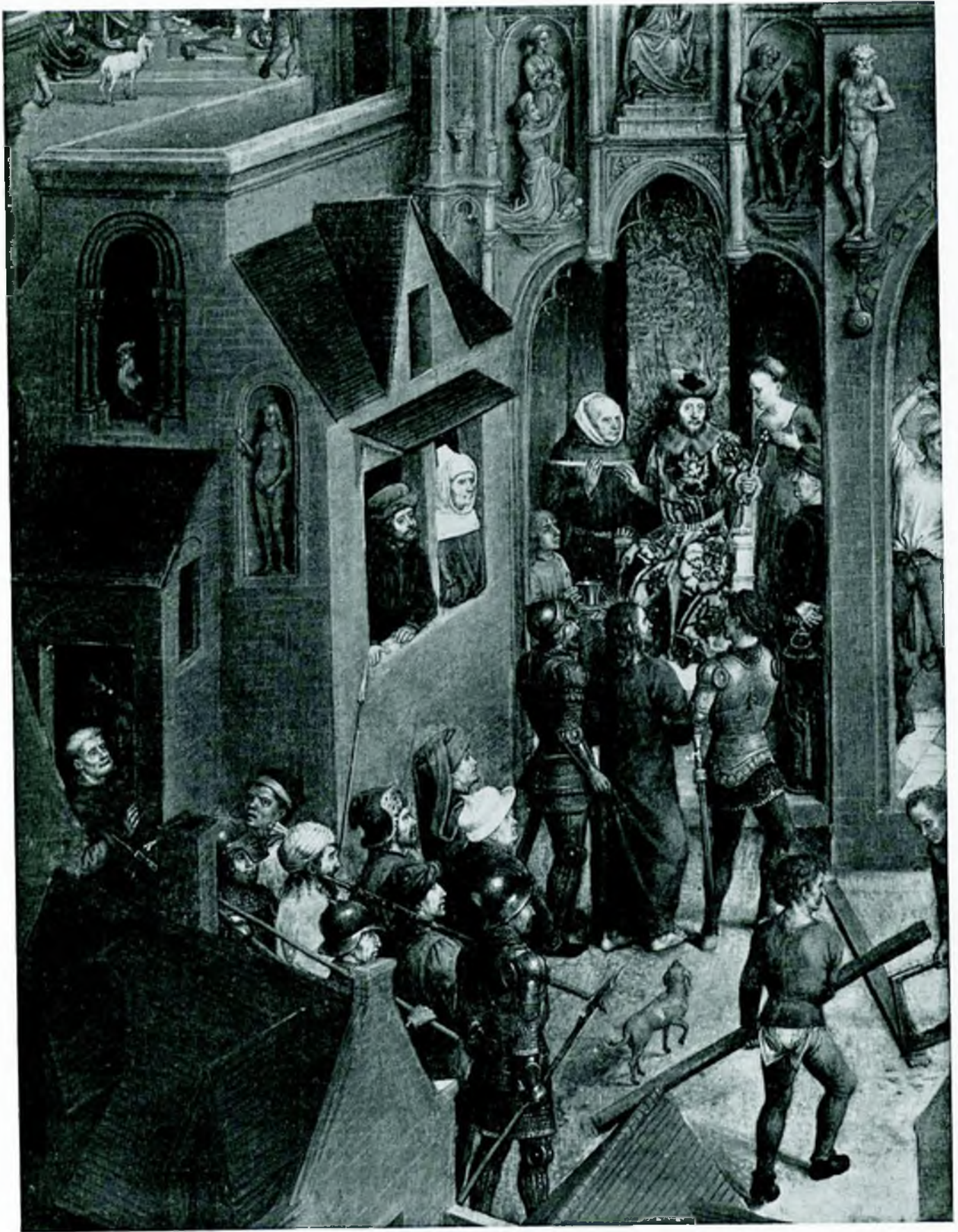
N° 18, Gr. Memling : 2, XXV (1 : 1)



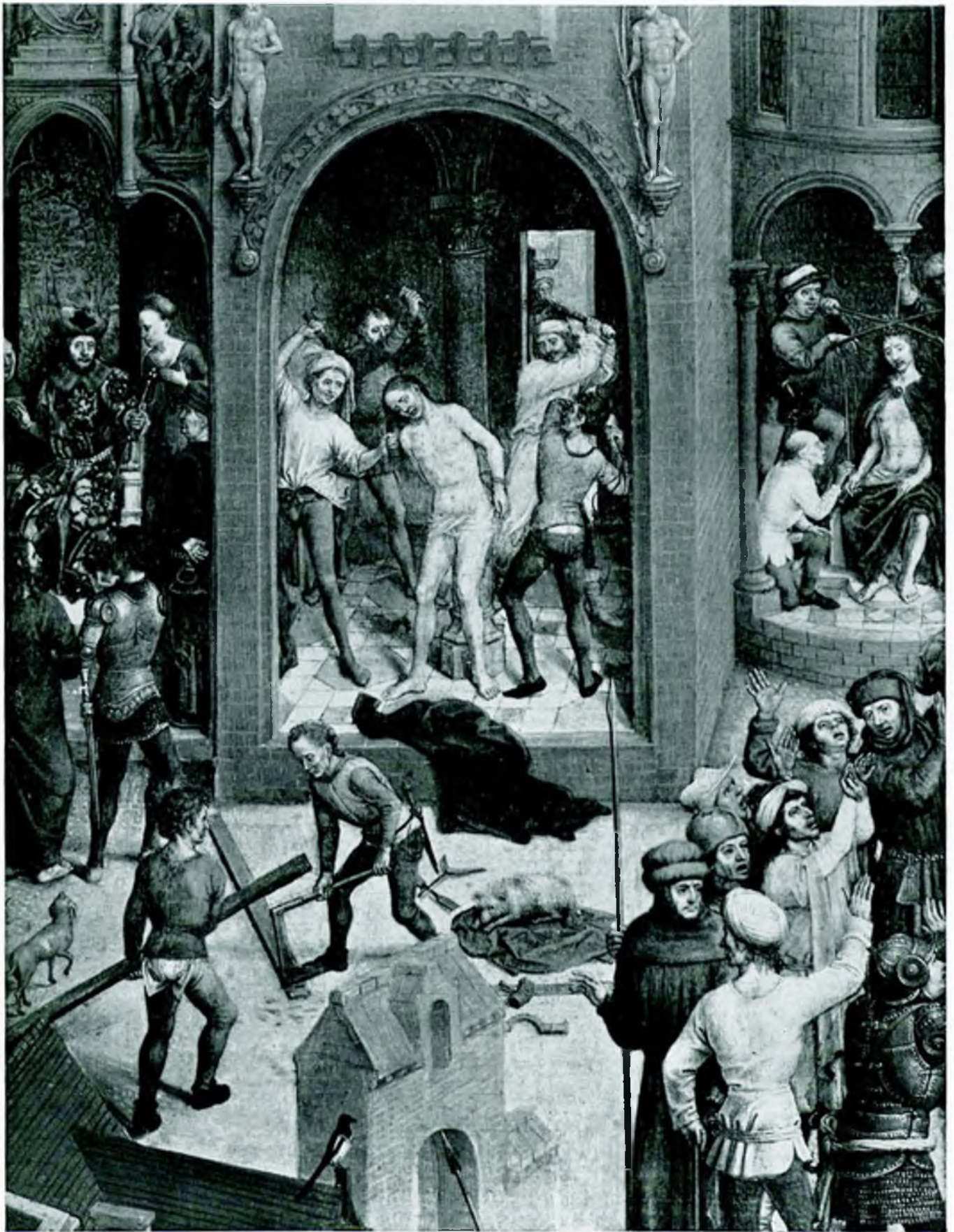
N° 18, Gr. Memling : 2, XXVI (1 : 1)



N° 18, Gr. Memling : 2, XXVII



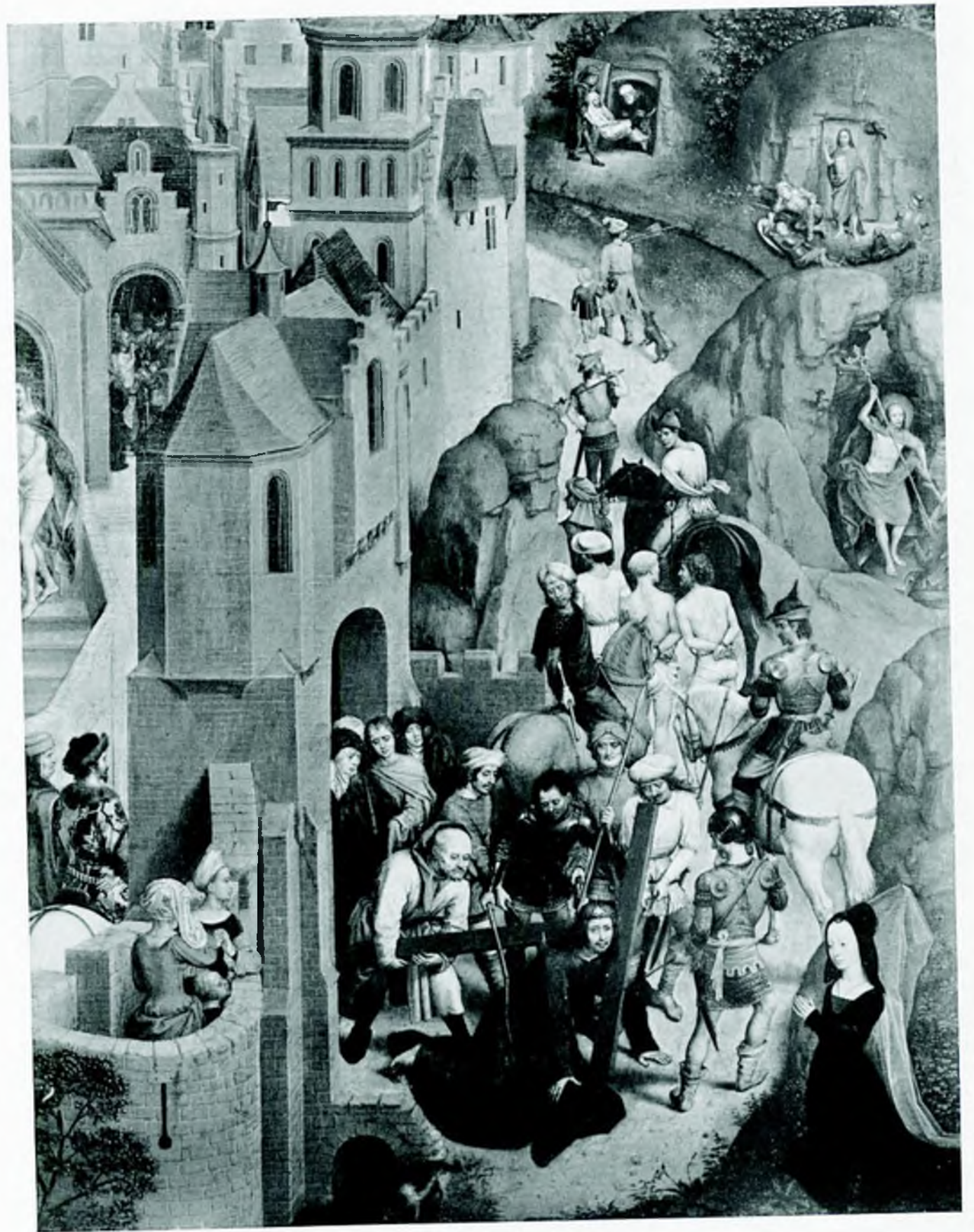
N° 18, Gr. Memling : 2, XXVIII (1 : 1)



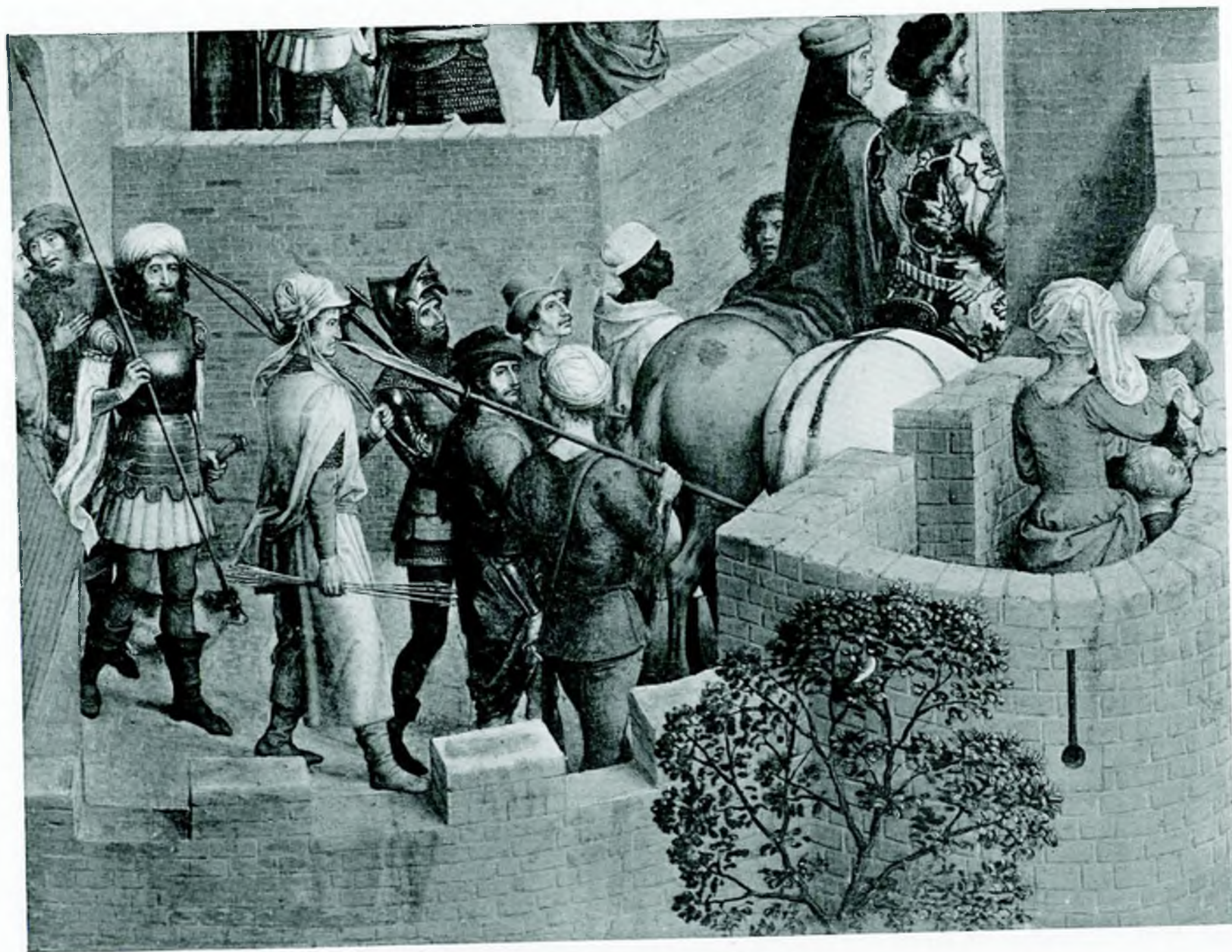
N° 18. Gr. Memling : 2, XXIX (1 : 1)



N° 18, Gr. Memling : 2, XXX (1 : 1)



N° 18, Gr. Memling : 2, XXXI



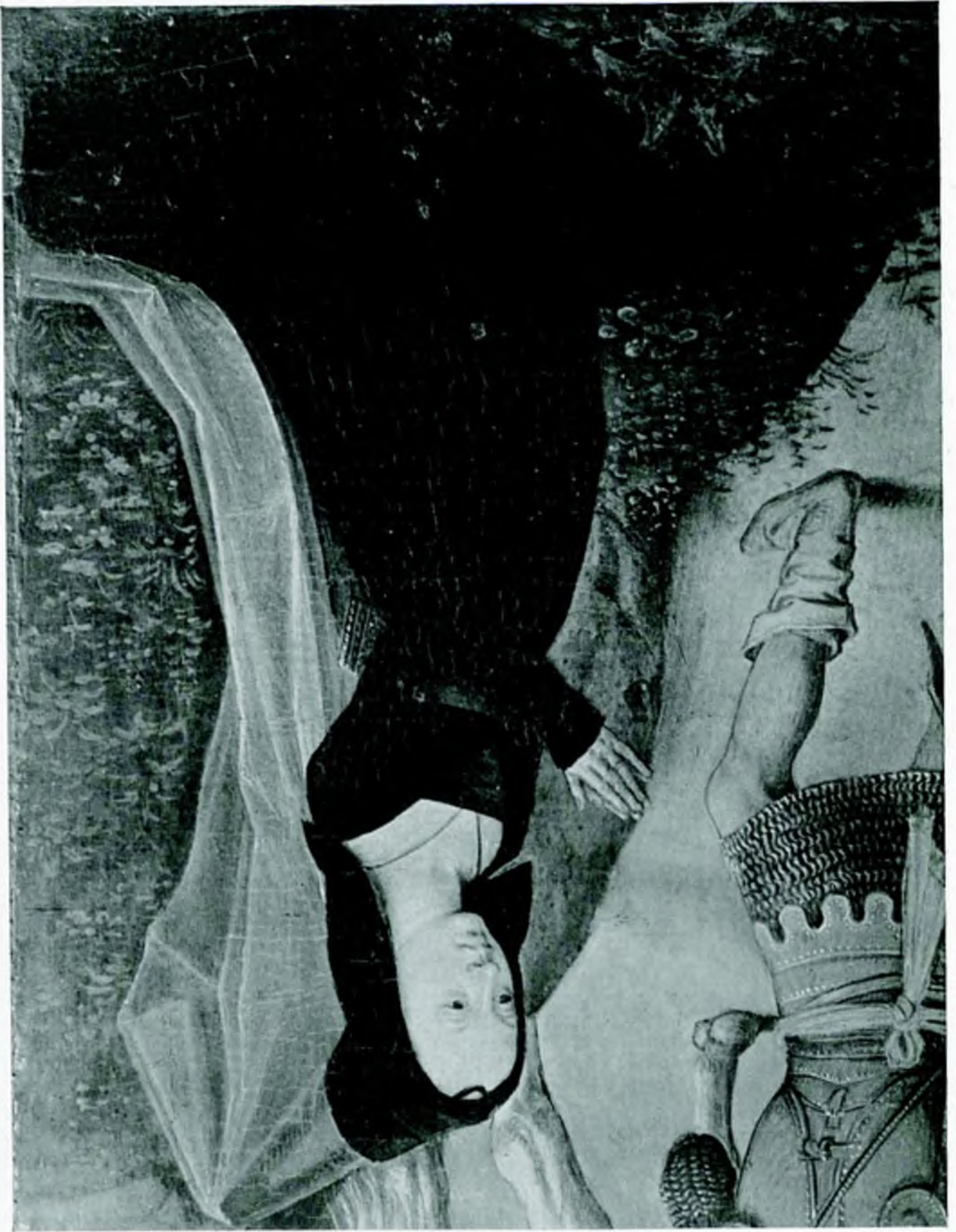
N° 18, Gr. Memling : 2, XXXII (1 : 1)

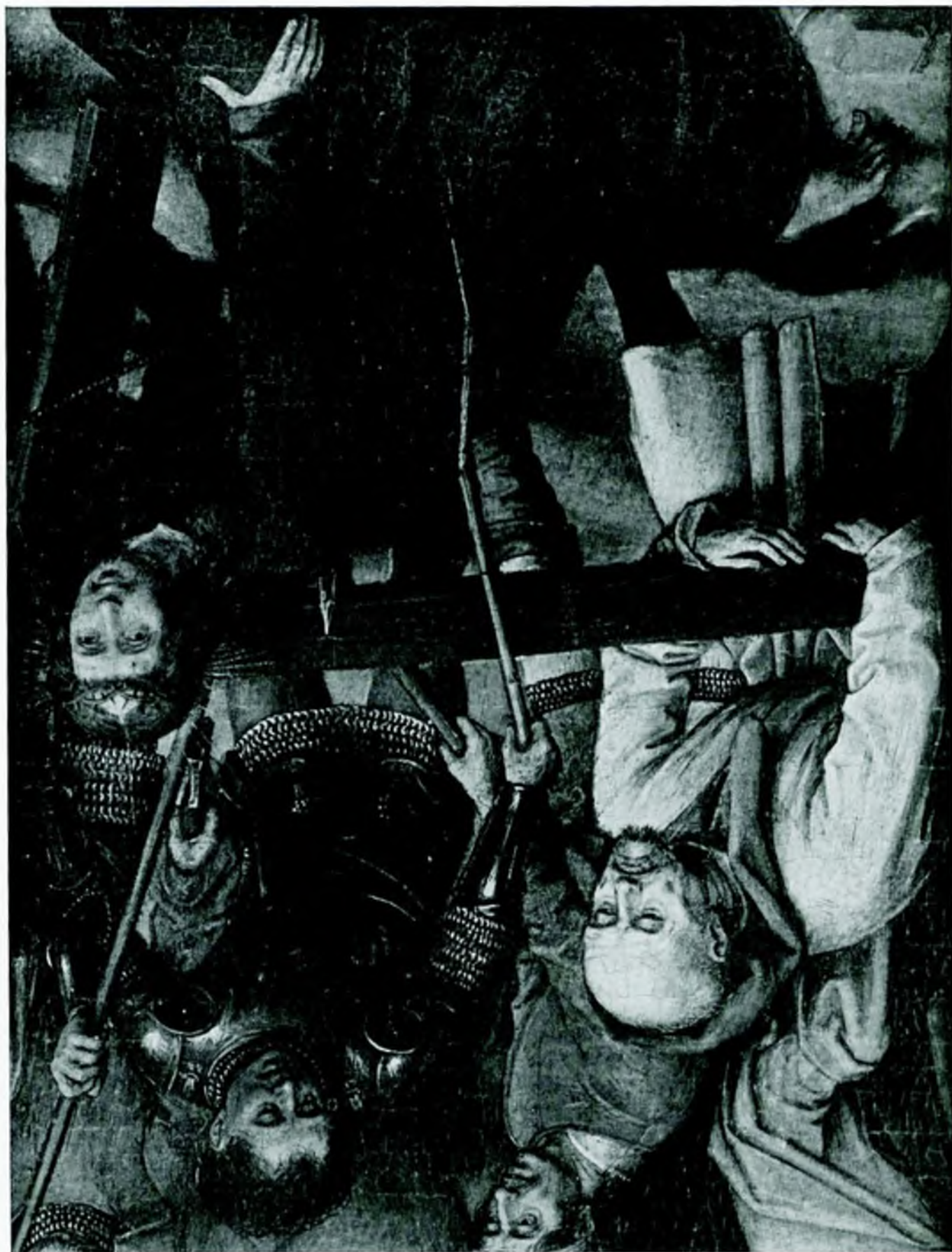


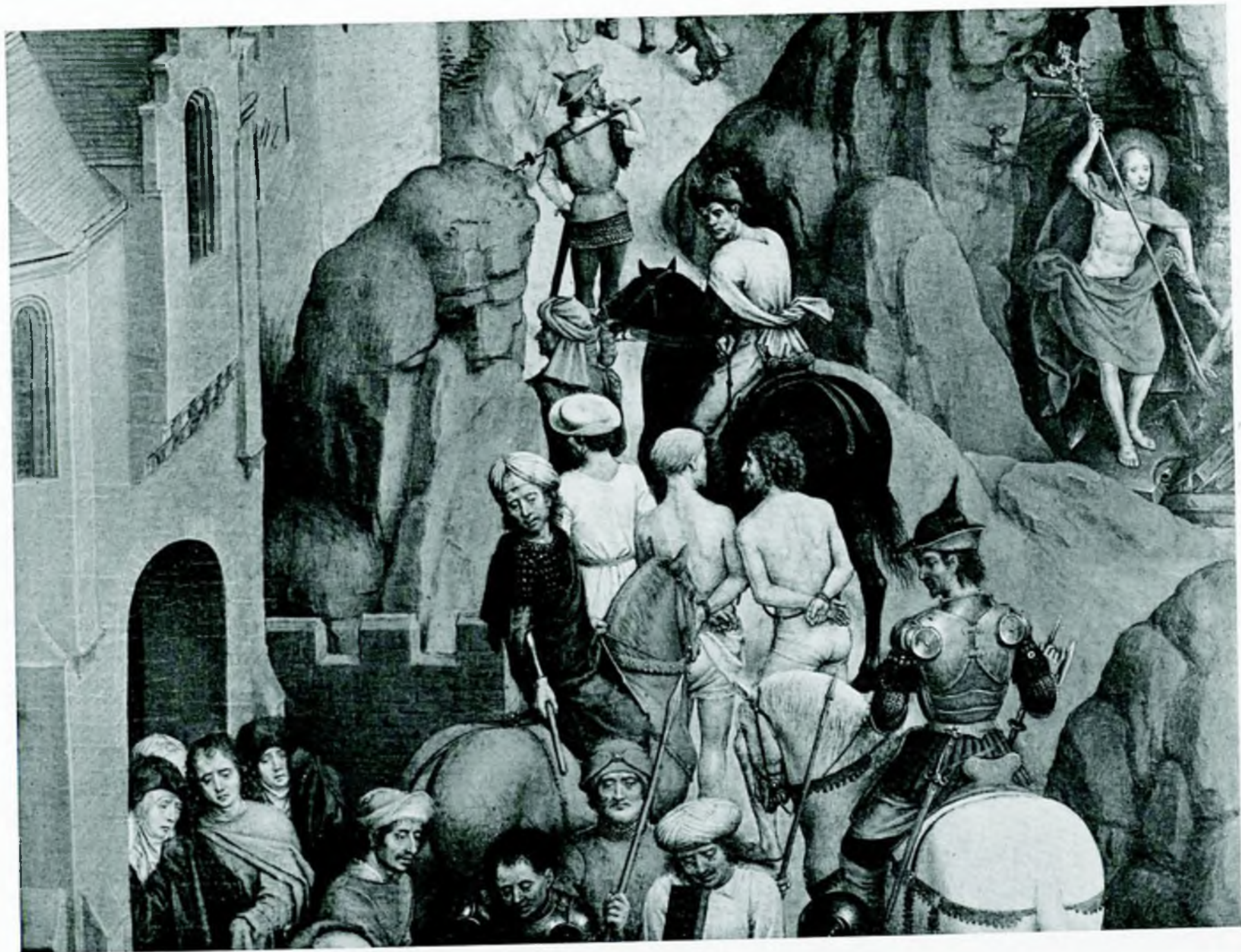
N° 18, Gr. Memling : 2, XXXV<sup>pas</sup>











N° 18, Gr. Memling : 2, XXXVI (1 : 1)



N° 18, Gr. Memling : 2, XXXVII (1 : 1)



N° 18, Gr. Memling : 2, XXXVIII (M 2 X)



N° 18, Gr. Mendling : 2, XXXIX (1 : 1)



N° 18. Gr. Memling : 2. XL



N° 19. Gr. Weyden : 5. XLI

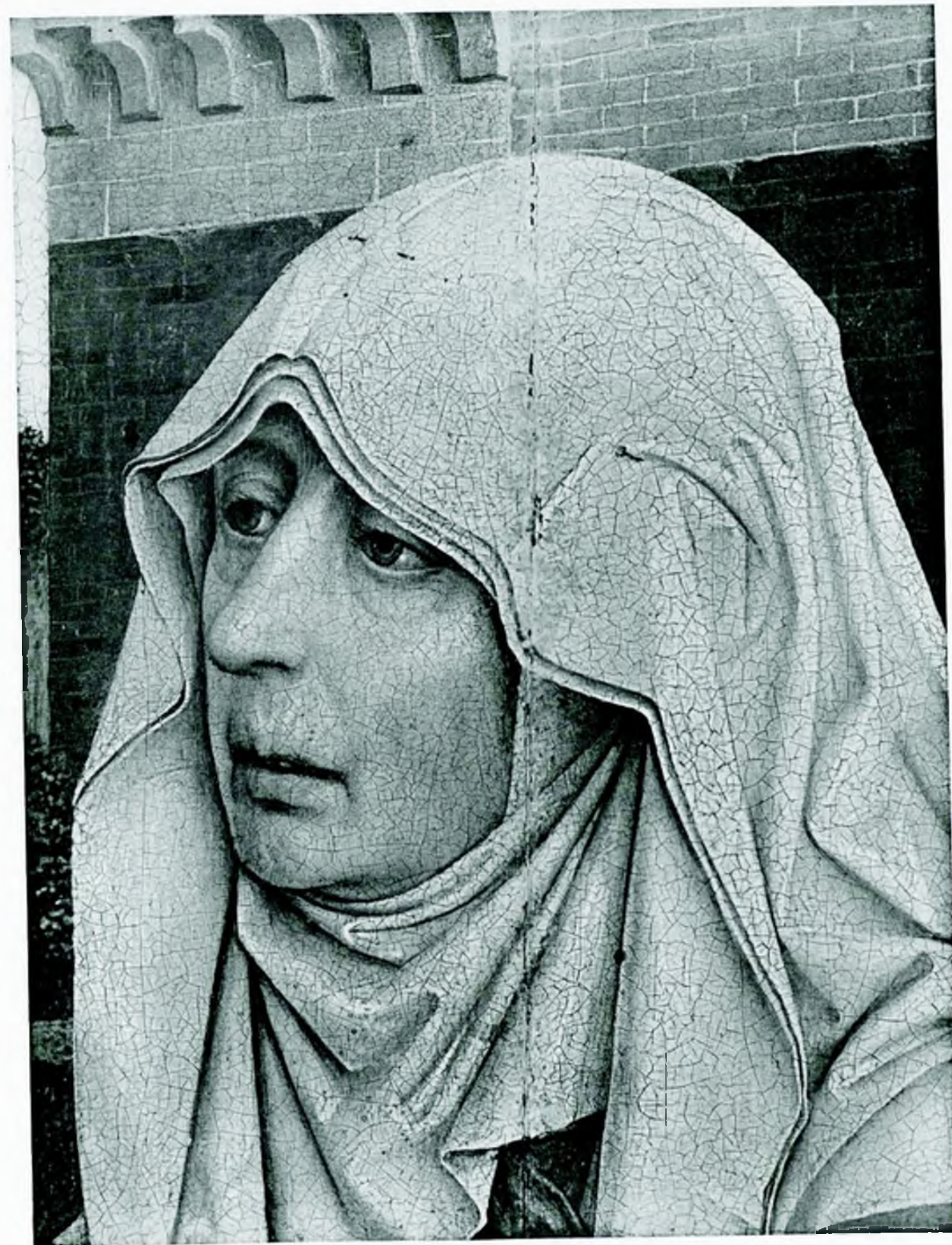








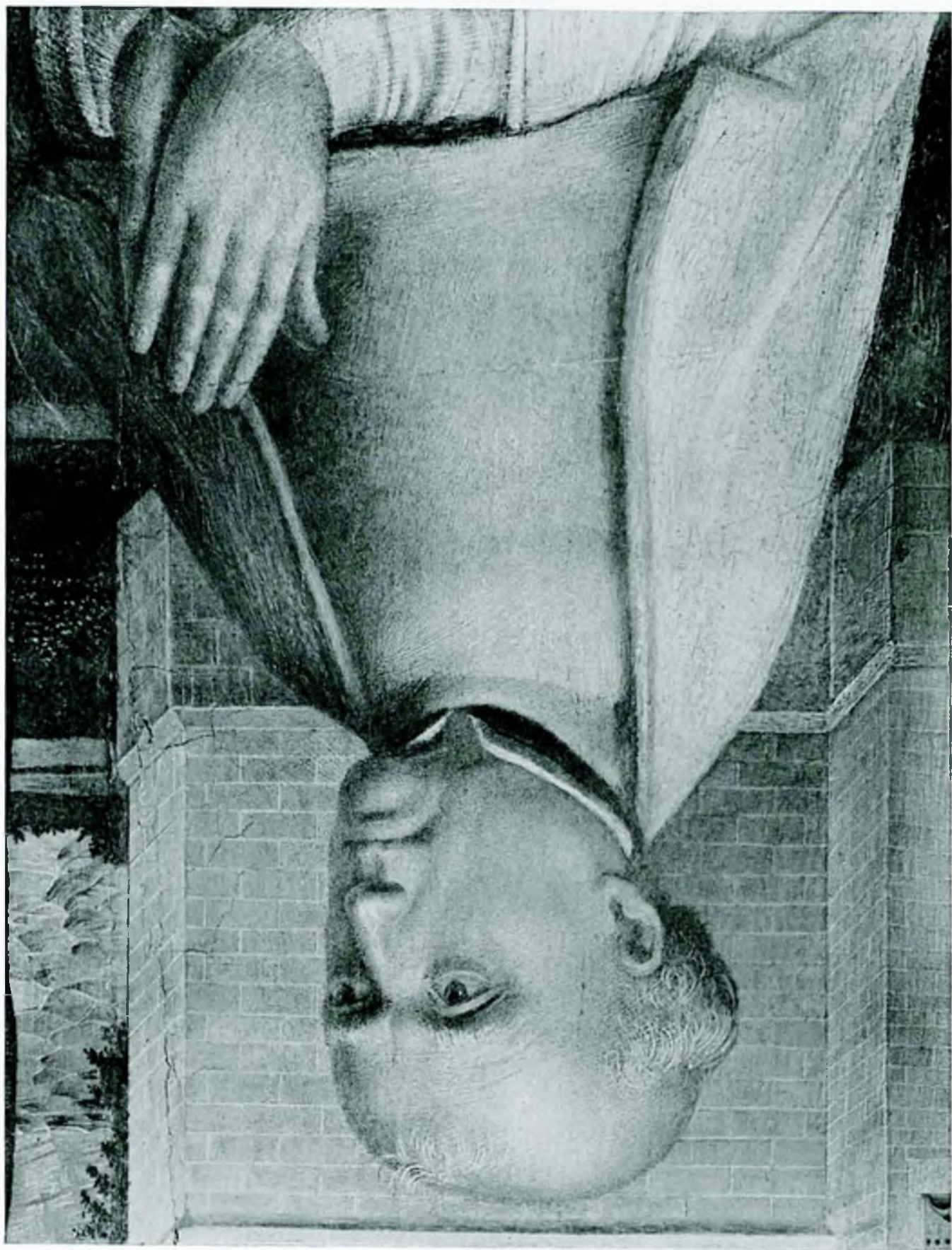
N° 19. Gr. Weyden : 3, XLIV (M 2 ×)



N° 19. Gr. Weyden : 3, XLV (M 2 ×)





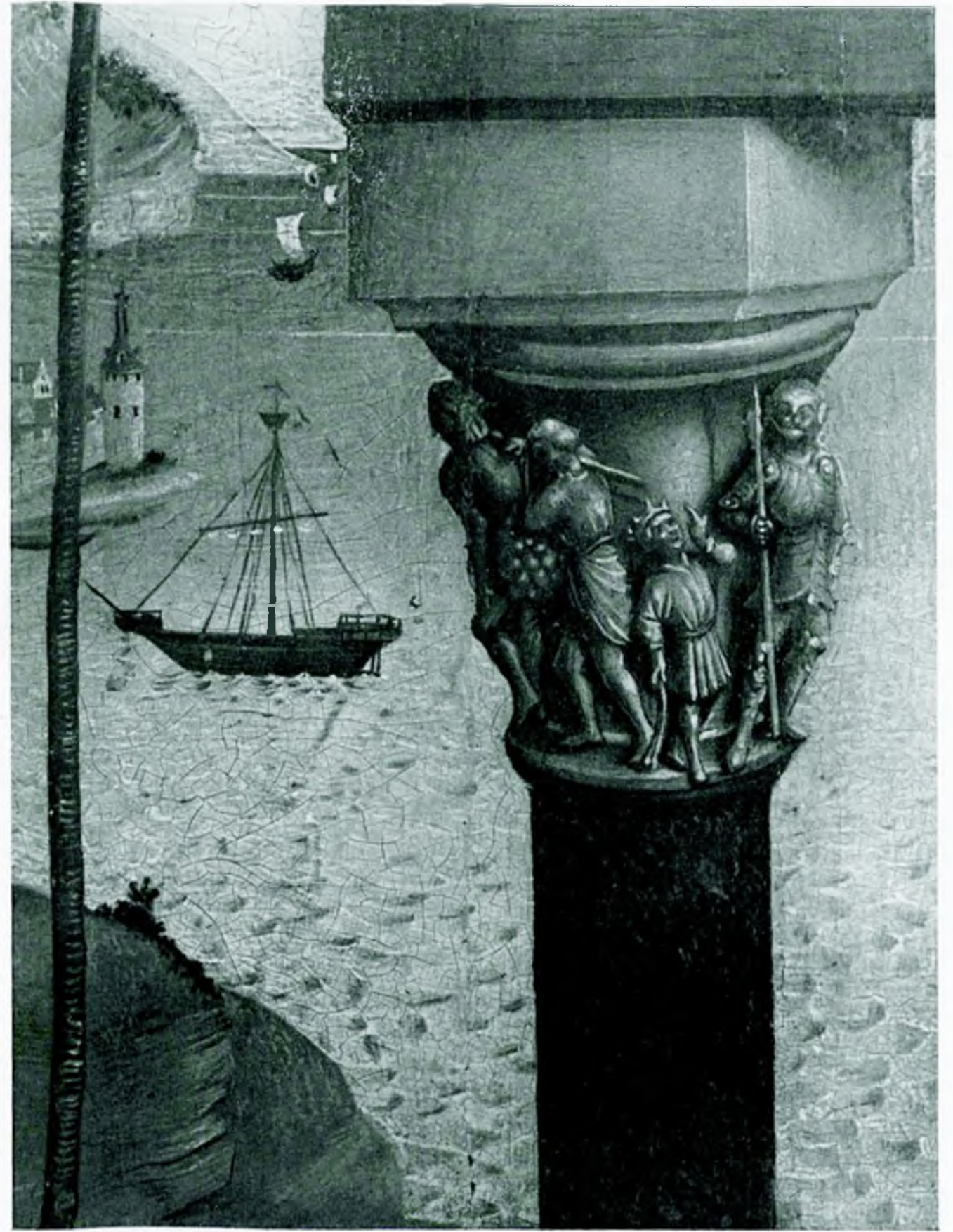




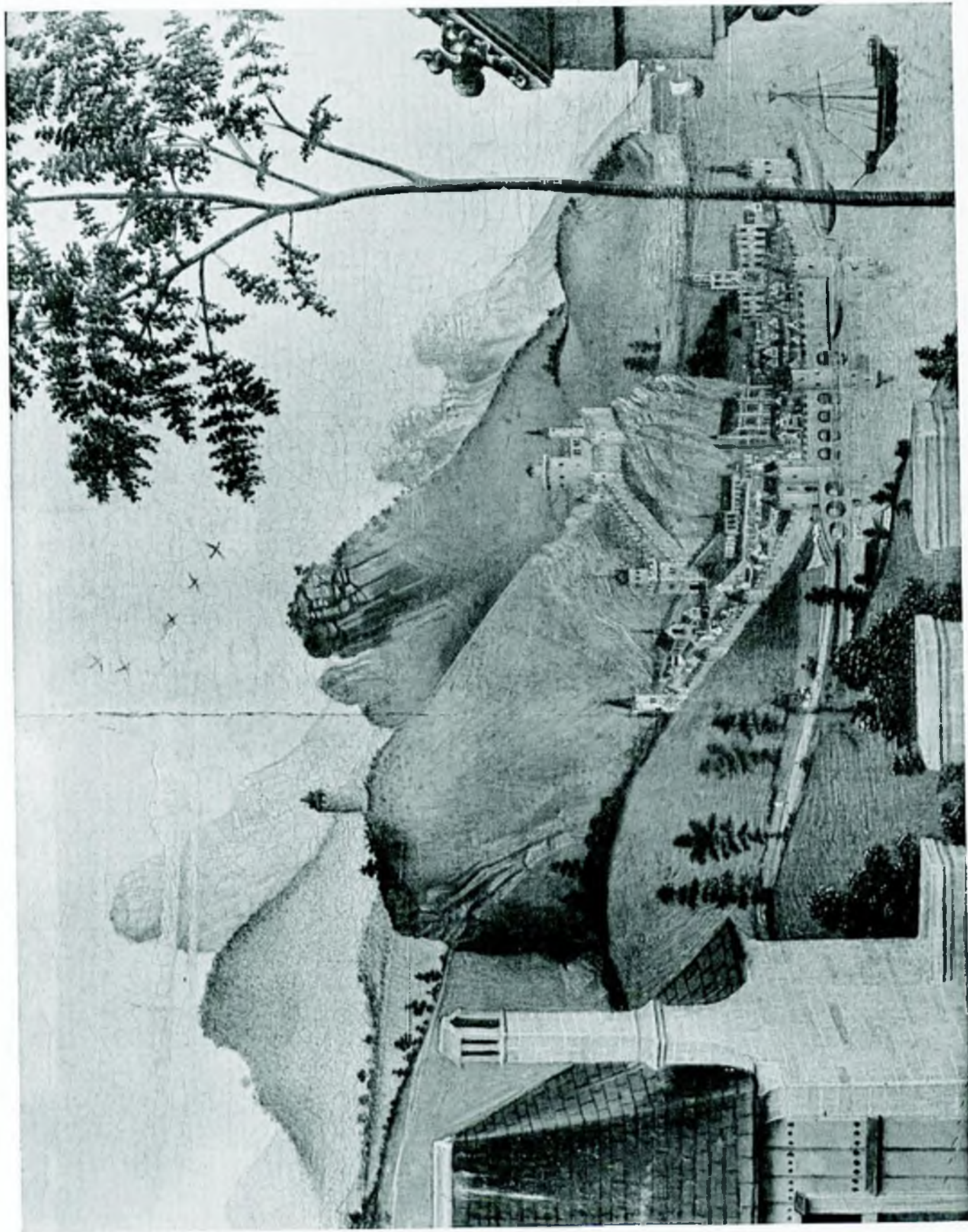
№ 19. Gr. Weyden : 5 N.VIII (N1 2 X)



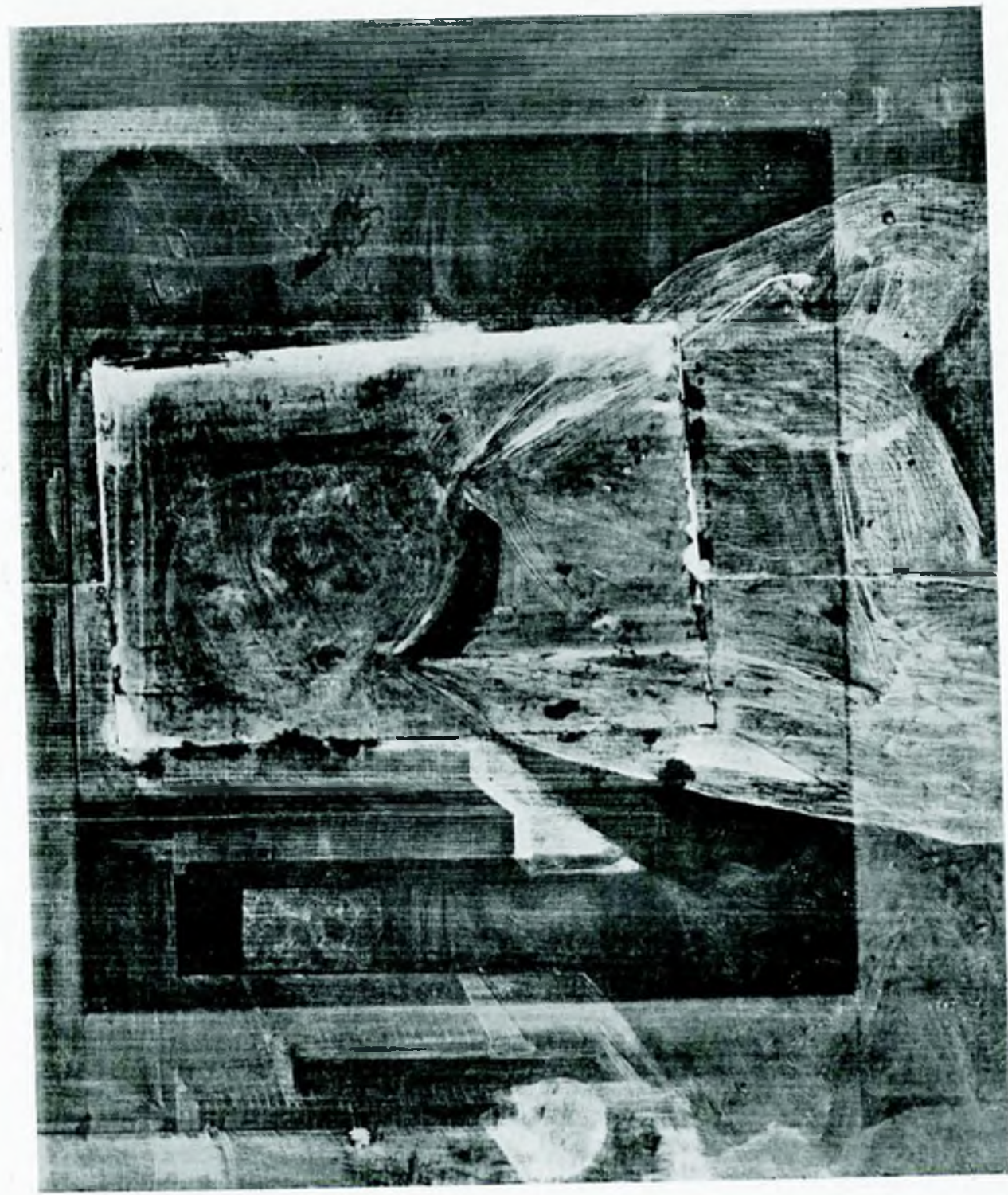
N° 19, Gr. Weyden : 3, L. (M 2 X)



N° 19, Gr. Weyden : 3, LI (M 2 X)

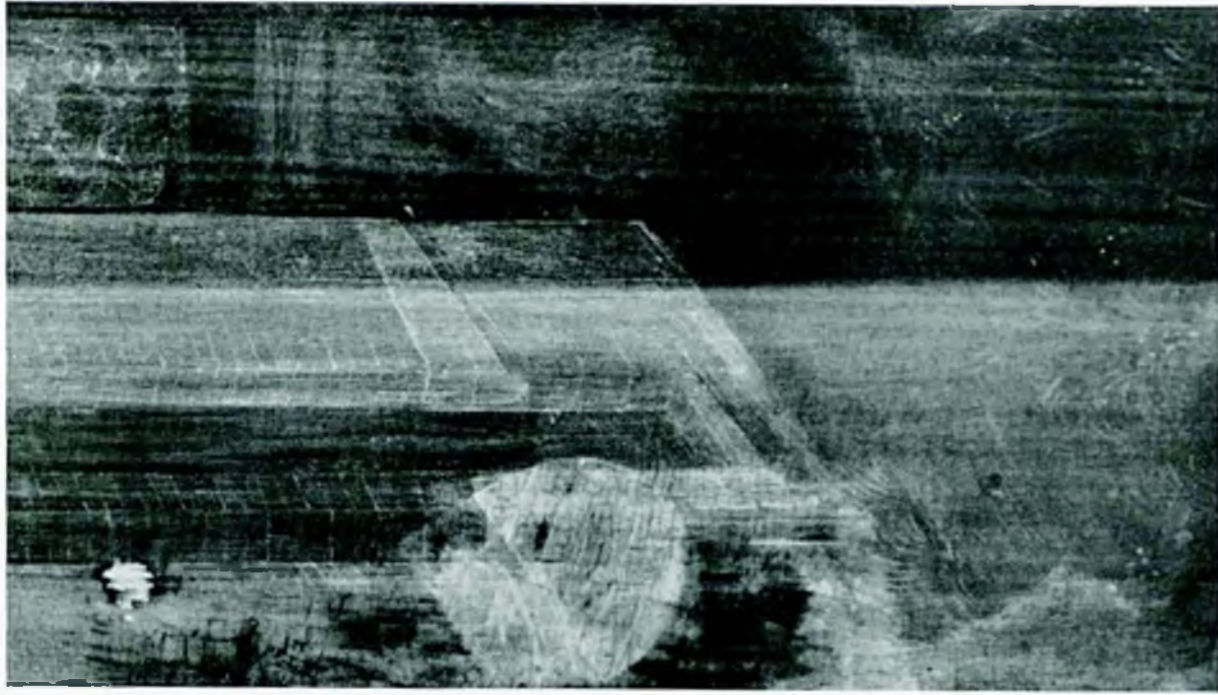


N° 19, Gr. Weyden : 5, LIII (1 : 1)

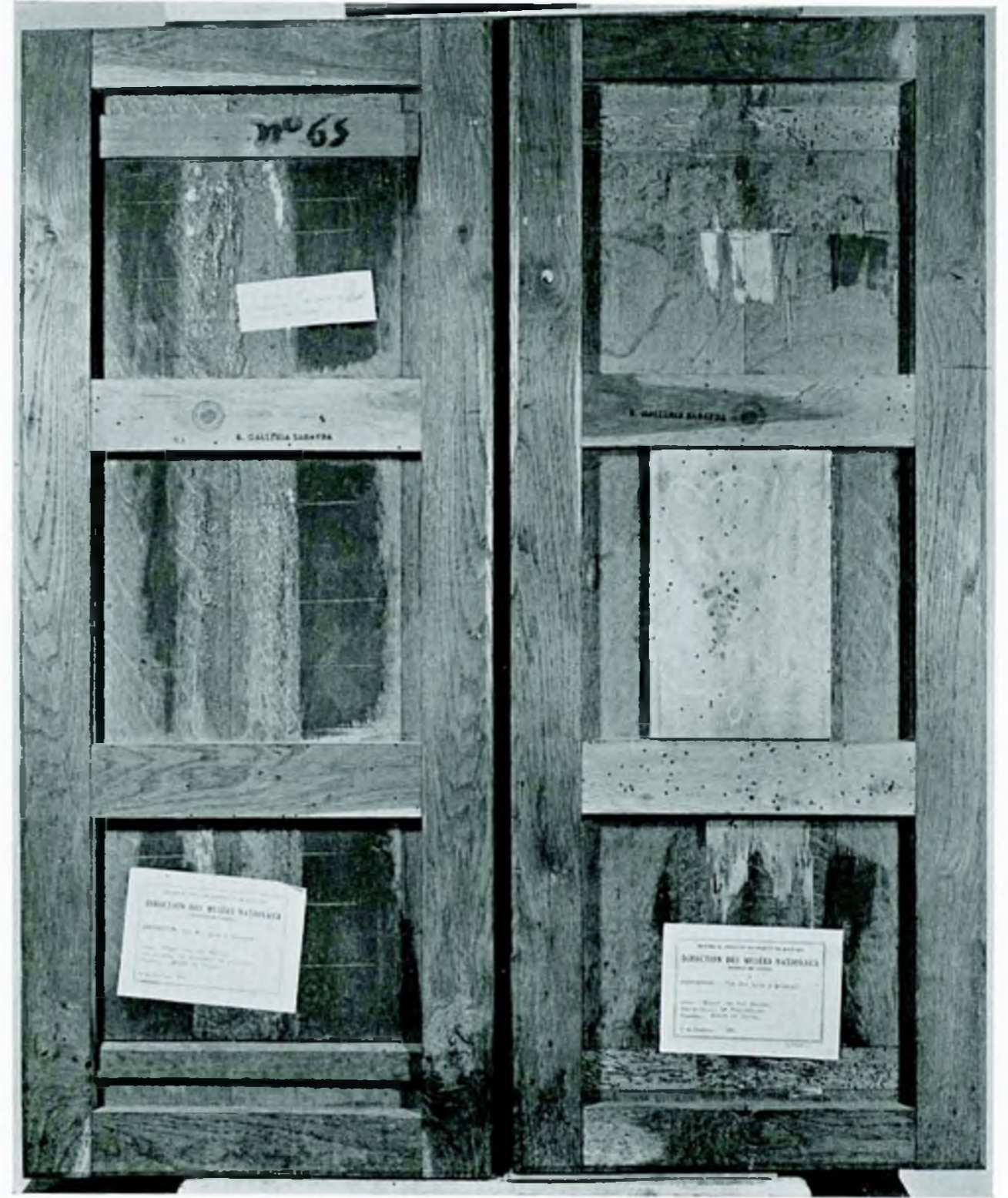


N° 19, Gr. Weyden : 5, LIII, radiographie





N° 19. Gr. Weyden : 5. LV



N° 19. Gr. Weyden : 5. LV



№ 19. Gr. Weyden : 3. LVI



№ 19. Gr. Weyden : 3. LVII

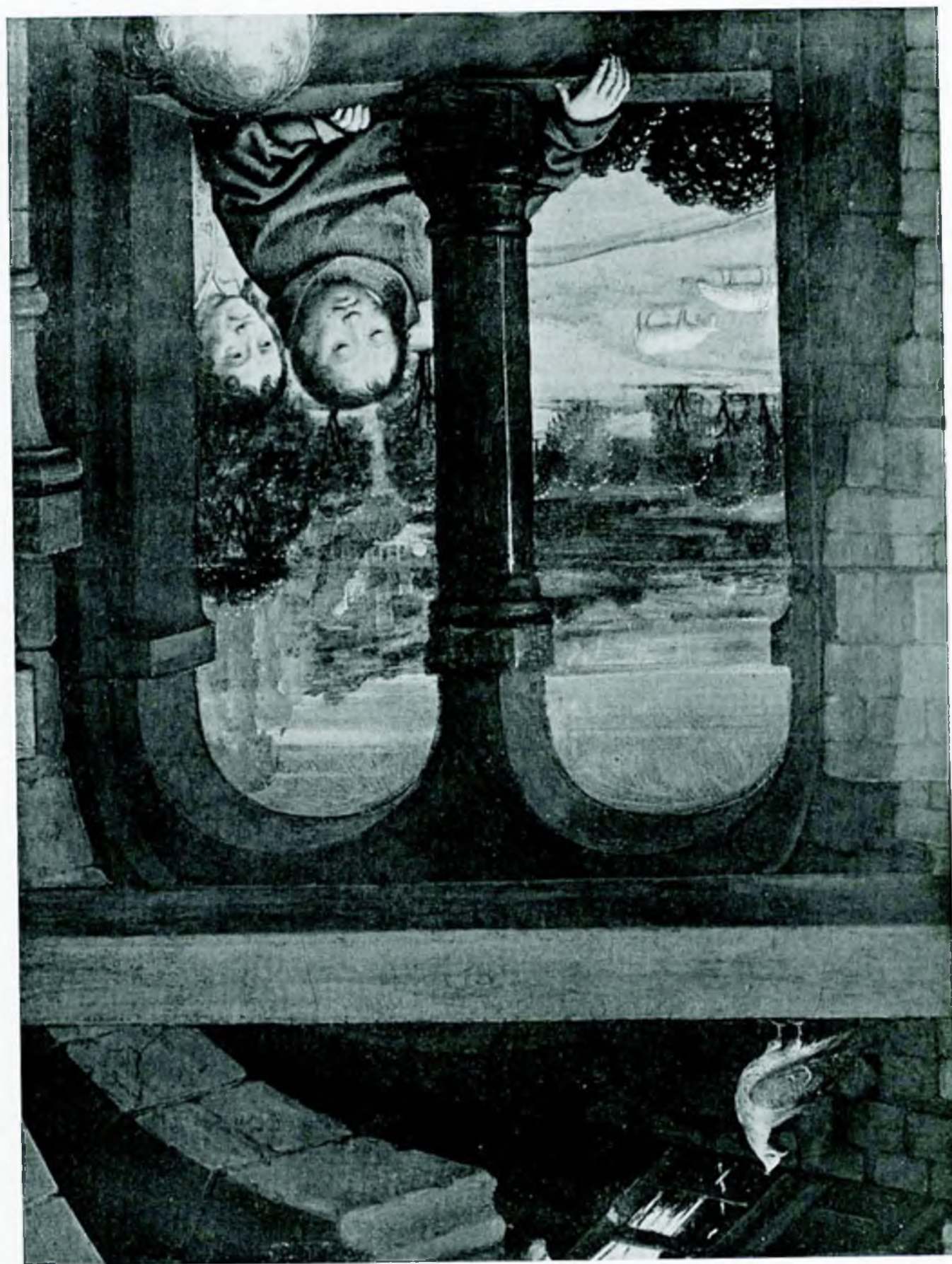


N° 20. Maitre de l'Adoration de Turin : 1. LVIII



N° 20. Maitre de l'Adoration de Turin : 1. LIX





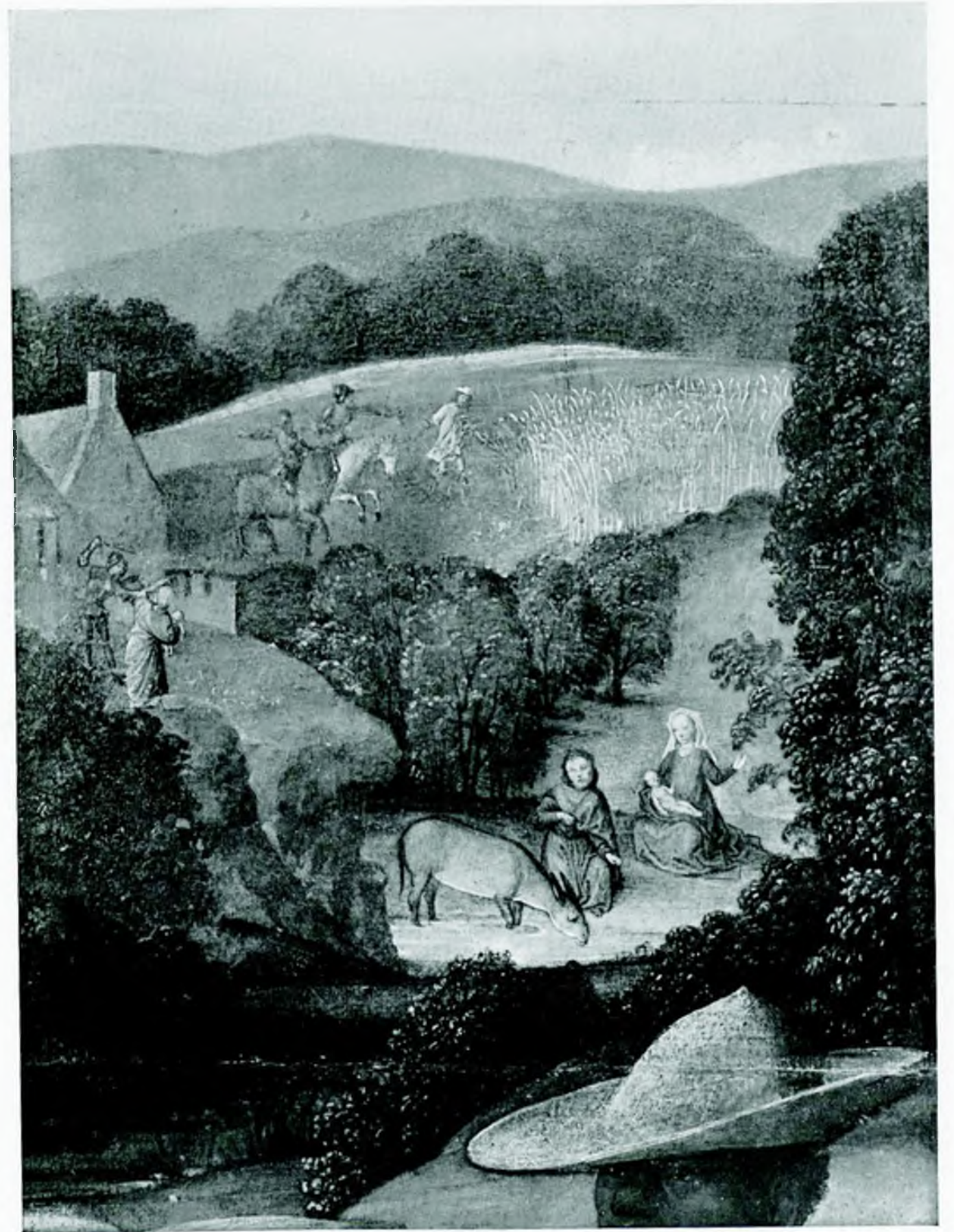
N° 20. Maître de l'Adoration de Turin. I. LXXXIII







N° 20, Maître de l'Adoration de Turin : 1, LXIV



N° 20, Maître de l'Adoration de Turin : 1, LXV





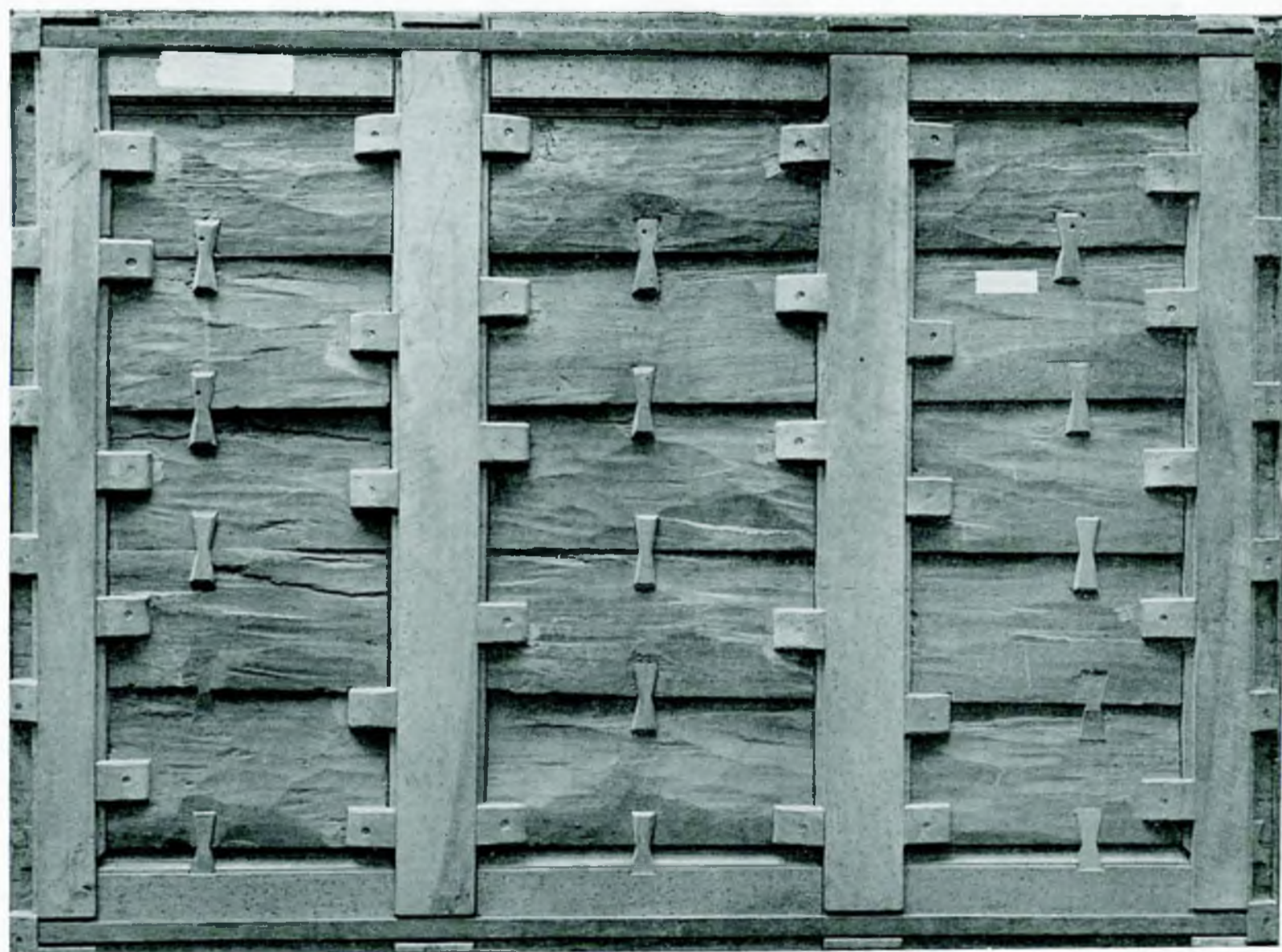
N° 20, Maître de l'Adoration de Turin : 1, LXVI



N° 20, Maître de l'Adoration de Turin : 1, LXVII



N° 20. Maître de l'Adoration de Turin : t. LXXVIII



N° 20. Maître de l'Adoration de Turin : t. LXXIX