

CORPUS DE LA PEINTURE DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIONAUX
ET DE LA PRINCIPAUTE DE LIÈGE AU QUINZIÈME SIÈCLE



LE MUSÉE DU LOUVRE

PARIS

II

Texte

MICHELINE COMBLEN-SONKES - PHILIPPE LORENTZ

MUSÉE DU LOUVRE

PARIS

II

CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDE DE LA PEINTURE MÉDIÉVALE
DES BASSINS DE L'ESCAUT ET DE LA MEUSE
(PRÉCÉDEMMENT CENTRE INTERNATIONAL DE RECHERCHES «PRIMITIFS FLAMANDS»)

Sous les auspices de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique et
de la Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België

PUBLICATIONS DU CENTRE

I. CORPUS

II. RÉPERTOIRE

III. CONTRIBUTIONS

Membres du comité directeur du Centre représentant les deux Académies: F. Baudouin, P. Colman,
E. Dhanens, J.-M. Duvosquel, A. Janssens de Bisthoven, H. Pauwels (président),
P. Philippot (vice-président), Ph. Roberts-Jones, M. Smeyers, J.K. Steppe, J. Stiennon, I. Vandevivere.
Représentant l'Institut royal du Patrimoine artistique: L. Masschelein-Kleiner (directrice).
Outre les membres ci-dessus mentionnés, siègent également dans le conseil scientifique du Centre:
A.-M. Bonenfant-Feytmans, M. Comblen-Sonkes, D. De Vos, J. Folie, R. Van de Walle,
R. Van Schoute, N. Veronee-Verhaegen.
Secrétariat scientifique: H. Mund, C. Stroo.

MICHELINE COMBLEN-SONKES
Secrétaire scientifique du Centre

PHILIPPE LORENTZ
Conservateur au département des peintures du musée du Louvre

CORPUS DE LA PEINTURE DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIONAUX
ET DE LA PRINCIPAUTÉ DE LIÈGE
AU QUINZIÈME SIÈCLE

17

MUSÉE DU LOUVRE
PARIS

II

avec la collaboration de l'Institut royal du Patrimoine artistique
et du Laboratoire de recherche des musées de France

BRUXELLES

1995



Centre international d'étude
de la peinture médiévale
des bassins de l'Escaut et de la Meuse



Réunion
des Musées
Nationaux

TOUS DROITS RÉSERVÉS

© 1995 by Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse, Parc du Cinquantenaire 1, 1040 Bruxelles, et Éditions de la Réunion des musées nationaux, 49, rue Etienne Marcel, 75001 Paris.

Les photographies sont la propriété de l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles, sauf les planches suivantes, reproduites respectivement avec l'aimable autorisation de:

1-16, LVIII, LXVI, LXVIII-LXIX, LXXII, LXXIV-LXXV, LXXVIII, LXXX, LXXXIII, LXXXV-LXXXVI, LXXXIX, XCII-XCIII, XCV, XCVIII, C-CI, CIV, CX-CXI, CXV, CXVIII, CXXIV-CXXV, CXXVII, CXXIX, CXXXII-CXXXIII, CXXXVIII, CXLIII-CXLIV, CXLIX-CLIII, CLXXII-CLXXIII, CXCI, CXCH, CCXXXIV, CCXLI, CCXLVIII, CCLXIV, CCLXXXVI, CCXCII, CCXCIV a): Réunion des Musées Nationaux (RMN), Paris; IIb): LVII, LX-LXV, LXVII, LXX-LXXI, LXXVI-LXXVII, LXXIX, LXXXII, LXXXIV, LXXXVII-LXXXVIII, XC-XCI, XCVI-XCVII, CII-CIII, CVI-CIX, CXII, CXIV, CXVI-CXVII, CXIX, CXXI-CXXIII, CXXVIII, CXXXI, CXXXIV-CXXXVII, CXL-CXLII, CXLV-CXLVIII, CLXXIV-CLXXX, CLXXXII-CLXXXIII, CLXXXV, CXCII, CXCIV-CXCVIII, CC-CCIII, CCXVIII-CCXXI, CCXXIV-CCXXV, CCXXVII-CCXXXII, CCXXXVIII, CCXLII, CCXLV, CCXLVII, CCL-CCLIII, CCLVI-CCLVIII, CCLXXIII, CCLXXV-CCLXXVII, CCLXXXI, CCLXXXIII, CCLXXXV, CCLXXXVIII-CCXCI: Laboratoire de recherche des Musées de France (LRMF), Paris; CCLXX, CCLXXII, CCLXXIV: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin; CCLXXXVII, CCXCIV b): Wallace Collection, Londres; CCXXVI, CCXXXIII, CCXXXIX, CCXLIII: M. Faries, Bloomington In.; XLVII-L, CLXXXIV: J.R.J. van Asperen de Boer, Amsterdam.

Pour la Belgique: ISBN 2-87033-007-3

Pour la France: ISBN 2-7118-3286-4 (édition complète)

ISBN 2-7118-3287-2 (volume 1)

ISBN 2-7118-3288-0 (volume 2)

TABLE DES MATIÈRES

Préface	VII
Avertissement	IX
Tableaux étudiés:	
N° 174: Groupe Eyck (10), <i>Saint Jean-Baptiste et La Vierge à l'Enfant</i>	1
N° 175: Groupe Eyck (11), <i>La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin</i>	11
N° 176: Groupe Juan de Flandes (4), <i>Jésus et la Samaritaine</i>	81
N° 177: Groupe Juste de Gand (5), <i>Les Hommes illustres</i> (quatorze des vingt-huit panneaux)	95
N° 178: Groupe Marmion (5), <i>L'Invention de la croix</i>	181
N° 179: Groupe Memlinc (20), <i>Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte</i> ; volet gauche: <i>Saint Jean-Baptiste</i> ; volet droit, <i>Sainte Marie-Madeleine</i>	194
N° 180: Groupe Memlinc (21), <i>Triptyque de la Résurrection</i> ; volet gauche: <i>Le Martyre de saint Sébastien</i> ; volet droit: <i>L'Ascension</i>	220
N° 181: Groupe Memlinc (22), <i>La Vierge dite de Jacques Floreins</i>	238
N° 182: Groupe Memlinc (23), <i>Diptyque de Jan du Cellier: La Vierge et l'Enfant entourés de saintes et Donateur présenté par saint Jean-Baptiste</i>	263
N° 183: Groupe Memlinc (24), <i>Portrait d'une femme âgée</i>	283
N° 184: Groupe Memlinc (25), <i>Ange tenant un rameau d'olivier</i>	296
Tables en fin du volume III	
Planches	Volume 2

PRÉFACE

Lorsqu'en 1962 parut le premier tome de cet ouvrage, le comité directeur du Centre national de Recherches «Primitifs flamands» songea tout naturellement à l'auteur de ce volume, Mme Hélène Adhémar, conservateur au département des peintures du Musée du Louvre, pour la rédaction des tomes II et III. Tel était aussi le désir du directeur des Musées de France, M. Jean Châtelain, et du conservateur en chef du département des peintures, M. Michel Laclotte. Etant donné les obligations de Mme Adhémar, le comité directeur proposa de lui adjoindre M. Roger Van Schoute, alors chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, qui avait signé le volume du *Corpus* de *La Chapelle Royale de Grenade*. Mme Adhémar entreprit des recherches relatives à la *Vierge au chancelier Rolin*, qu'elle publia ultérieurement dans le *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique (Miscellanea in memoriam Paul Coremans, t. XV, 1975, p. 9-17)*.

En 1966, Mme Adhémar devint conservateur des Galeries du Jeu de Paume et de l'Orangerie et ne put poursuivre la rédaction. En 1968, Mme Nicole Reynaud, alors chargée de mission au département des peintures, fut désignée pour ce travail, en collaboration avec M. Van Schoute. Elle fit de nombreuses recherches: sur la *Vierge au chancelier Rolin*, sur le *Couronnement de la Vierge* de Michel Sittow (*Le Couronnement de la Vierge de Michel Sittow*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 17^e année, 1967, n° 6, p. 345-352) et sur les petits panneaux de Hans Memlinc, *Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Marie-Madeleine (Reconstitution d'un triptyque de Memling, ibidem, 24^e année, 1974, n° 2, p. 79-90)*. La restauration des quatorze *Hommes illustres* provenant du palais ducal d'Urbino ayant été entreprise, Mme Reynaud suivit pas à pas ce travail, qui aboutit à un magistral article écrit en collaboration avec Mme Claudie Ressort (*Les Portraits d'Hommes illustres du studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete, ibidem, 41^e année, 1991, n° 1, p. 82-116)*.

Cependant les nombreuses activités de Mme Reynaud et de M. Van Schoute, qui entre-temps était devenu professeur ordinaire à l'Université catholique de Louvain et avait fondé le Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques, ne leur permirent pas de mener à bien ce volume et ils y renoncèrent.

En 1988, la secrétaire scientifique du Centre, Mme Micheline Comblen-Sonkes, proposa sa collaboration. M. Pierre Rosenberg, le nouveau conservateur en chef du département des peintures, souhaite que les volumes II et III fussent le fruit d'une collaboration entre le Louvre et le Centre. Mme Comblen se rendit au Louvre pour une mission d'étude et établit avec le département des peintures, et en particulier avec M. Jacques Foucart, chef du Service d'étude et de documentation du département des peintures, les meilleures relations du travail. Elle fit alors la connaissance de M. Philippe Lorentz, nouveau conservateur au département des peintures et spécialiste de la peinture du XV^e siècle. C'est lui qui allait prendre en charge la rédaction des notices relatives aux six tableaux de Memlinc.

Mme Comblen était accompagnée de M. Léopold Kockaert, chimiste, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, qui examina les tableaux au binoculaire et contrôla la rédaction des notices matérielles; qu'il en soit remercié. Elle fut constamment aidée dans ses recherches par M. Foucart et put bénéficier de la riche documentation du département des peintures. Les auteurs tiennent en outre à exprimer leur reconnaissance à Mme Nicole Reynaud pour ses nombreux conseils et à M. Jean-Pierre Cuzin, à présent chef du département des peintures, pour son amical soutien.

D'autres personnalités ont contribué à la préparation du présent volume: Mme Valérie Neveu, conservateur-adjoint à la Bibliothèque Municipale de Rouen, M. André Strasberg, conservateur-adjoint au Musée Rolin à Autun, M. André Lawalrée, chef de département honoraire au Jardin botanique de l'Etat à Meise, Mme Christiane Van den Bergen, héraldiste, qui fut collaborateur scientifique au Centre, Don Matias Vicario Santamaria, archiviste diocésain de Burgos, le Dr Rainald Grosshans, conservateur à la Gemäldegalerie de Berlin, M. Richard Beresford, Curator of Pictures à la Wallace Collection de Londres, Mmes Yveline Cantarel-Besson et Danièle Kriser, des Archives des Musées nationaux; les auteurs leur expriment toute leur gratitude.

VIII

Le professeur Lorne Campbell, du Courtauld Institute of Art de Londres, a proposé à son étudiante Mrs. Sally Salvesen, de communiquer à la secrétaire scientifique le résultat de ses recherches relatives à l'influence de la *Vierge au chancelier Rolin* sur la peinture et la miniature; Mme Comblen leur en sait gré.

Les photographies et les documents de laboratoire destinés aux trois volumes du *Corpus* avaient été réalisés par l'équipe de l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles, sous la direction de MM. Louis Loose et Roger Versteegen, en 1951, 1956 et 1961. Cependant, entre-temps, plusieurs tableaux furent restaurés. Une partie de la documentation a dû être refaite et ce sont le Laboratoire de Recherche des Musées de France et la Réunion des Musées Nationaux qui se sont chargés de ce travail; nous remercions vivement les différents membres du Laboratoire pour leur aide précieuse: Mmes et MM. Bénédicte Chantelard, Marc de Dree, Suzy Efeyan, Lola Faillant-Dumas, Patrick Le Chanu, Elisabeth Martin et Maurice Solier, à qui nous devons d'excellentes photographies de détail de la *Vierge dite de Jacques Floreins* (n° 181) dans l'infra-rouge.

M. J.R.J. van Asperen de Boer et Mme Molly Faries ont eu la grande amabilité de permettre la publication des réflectogrammes qu'ils avaient réalisés de la *Vierge au chancelier Rolin* et de la *Vierge dite de Jacques Floreins*, par Memlinc.

M. Daniel Soumeryn-Schmit, chef de l'atelier photographique de l'Institut royal du Patrimoine artistique, et son adjoint M. Georges Hiclet ont soigné l'illustration du présent volume; Mme Comblen les en remercie cordialement.

Enfin l'édition de cet ouvrage n'aurait pas été possible sans l'intervention de la Réunion des Musées Nationaux. Que Melle Irène Bizot, son administrateur général, et Mme Anne de Margerie, responsable de l'édition, trouvent ici l'expression de notre gratitude ainsi que M. Pierre Rosenberg, dont le rôle fut essentiel.

Les Auteurs et le Comité du Corpus
Bruxelles, le 24 mars 1995

AVERTISSEMENT

CLASSEMENT DES ŒUVRES DANS LE CORPUS

Les peintres dont les œuvres sont étudiées dans le Corpus peuvent être *anonymes*, porter un *nom propre*, ou être connus sous une *dénomination conventionnelle*. Les tableaux sont rangés en conséquence dans l'une des trois catégories suivantes:

ANONYME

GROUPE, suivi du nom (parfois abrégé) du peintre, par exemple GROUPE EYCK, GROUPE MEMLINC MAITRE DE..., par exemple MAITRE AU BROCARD D'OR.

Une fois classés selon cette méthode, les tableaux portent deux numéros d'ordre. Exemple: N° 175: GROUPE EYCK (11), *La Vierge au chancelier Rolin*. Ce qui signifie: œuvre n° 175 du Corpus, groupe d'œuvres attribuées à Van Eyck, onzième 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.

CONTENU DES NOTICES

Chaque notice comprend dix rubriques:

- A. Classement dans le Corpus
- B. Identification courante
- C. Description matérielle
- D. Description et iconographie - 1. Sujet
 - 2. Couleurs
 - 3. Inscriptions, marques et armoiries
- E. Historique - 1. Origine, a. Sources
 - b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date
 - 2. Histoire ultérieure, a. Collections et expositions
 - b. Histoire matérielle
- F. Éléments de comparaison
- G. Opinion personnelle de l'auteur
- H. Bibliographie
- I. Textes d'archives et sources littéraires
- J. Liste des planches

La bibliographie est classée chronologiquement et numérotée. Tout renvoi à celle-ci comporte le numéro d'ordre en exposant et le numéro de la ou des page(s) concernée(s).

GAUCHE ET DROITE

Dans l'emploi des termes gauche et droite, on se place au point de vue du spectateur, sauf indication contraire dans le contexte.

MESURES

Les dimensions des tableaux sont notées en centimètres, dans l'ordre: hauteur x largeur x épaisseur. L'irrégularité des panneaux anciens fait que l'expression de leurs mesures est approximative. Le cas exceptionnel d'un panneau parfaitement régulier sera mentionné. Pour les tableaux rectangulaires, les dimensions sont généralement prises deux fois, à gauche et à droite pour la hauteur, en haut et en bas pour la largeur.

ECHELLE DES PHOTOGRAPHIES

1:1 signifie: photographie (et planche) de la grandeur réelle de l'objet.

M 2 x signifie: macrophotographie (et planche) du double de la grandeur réelle de l'objet.

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 174: GROUPE EYCK (10), *SAINTE JEAN-BAPTISTE* et *LA VIERGE À L'ENFANT*, diptyque

B. IDENTIFICATION COURANTE

Pétrus Christus, d'après

Saint Jean-Baptiste et la Vierge et l'Enfant, diptyque

N° d'inventaire: RF. 38-22. N° 4011 du *Catalogue raisonné* (Michel² 64).

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(9.X.1990)

Formes: Deux rectangles verticaux. Fermé, le diptyque se présente comme un livre.

<i>Dimensions</i> :	Volet gauche	Volet droit
Support,	38,3 × 23,5	38,2 (±0,2) × 23,4
Surface peinte,	31,3 (±0,2) × 17,2	31,5 × 17,4 (±0,2)

Couche protectrice: Le vernis est bien transparent.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *Etat de conservation*: Il est assez bon. Il y a des petits soulèvements dans le brun du fond, derrière saint Jean-Baptiste. La matière brune est grumeleuse. Le visage de l'Enfant est en mauvais état: on relève des petites lacunes dans son nez et sa bouche.

b. *Matière et exécution picturales*: La matière est extrêmement fine, on a l'impression qu'il n'y a presque pas de couleur sur la préparation et le fil du bois se marque fortement. Les craquelures suivent les formes.

Le dessin sous-jacent se voit déjà au binoculaire. Exécuté au pinceau, il est très spontané. On l'observe surtout dans la tunique de saint Jean (Pl. III). Il a été examiné aussi en réflectographie, le 27 septembre 1993, en présence de M. Philippe Lorentz, qui le décrit comme marquant les ombres dans les plis au moyen de hachures très fines, parfois entrecroisées (Pl. IIb). La radiographie manque de densité (Pl. IIa).

c. *Changements de composition*: Il ne semble pas y en avoir.

Préparation: Elle est blanchâtre, très mince.

Supports: Ils se composent chacun d'un panneau de chêne sur quartier (Pl. I). A la face, les moulures latérales sont d'une pièce avec le support tandis que celles du haut et du bas sont rapportées à contre-fil et assemblées par des chevilles. Quatre sont visibles au revers, dans le haut et dans le bas du panneau de *Saint Jean*. Aux revers encore, il y a un trou près du bord côté tranche du livre; il pourrait s'agir de traces de fermoir. Les deux revers sont surpeints en grenat mais des plages originales ont été dégagées: le panneau de la *Vierge*

imitait un porphyre rouge tandis que celui de *Saint Jean* avait un fond noir, verdâtre et rouge. Au milieu des revers, on remarque des appliques en stuc, avec bol et dorure (Pl. VIII).

Marques aux revers. Au revers du *Saint Jean*, on relève le n° d'inventaire, peint: RF 38-22, et deux étiquettes: 1) RF 1938-22 / P. Christus (barré) Eyck (entourage de) Saint Jean l'Évangéliste et la Vierge (dactylographié); 2) RF 38-22 / P. Christus / Diptyque (manuscrit).

Au revers de la *Vierge*, il y a dans le coin supérieur gauche, une étiquette manuscrite: RF 1938/22 / Van Eyck (d'après) / La Vierge.

Cadres. Ils sont originaux mais retravaillés et se présentent actuellement comme un livre. A l'origine, la face du cadre était d'un brun-rouge sombre et la tranche noire. Celle-ci a été creusée de rainures sur trois côtés et recouverte d'un enduit doré, qui présente des dégâts. Des restes de dorure – ancienne? – y sont visibles. Les charnières ont été posées en-dessous de l'enduit; elles sont anciennes. Celle du haut manque au panneau de *Saint Jean-Baptiste*.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Le diptyque se compose de deux panneaux peints en trompe-l'œil (Pl. I). Sur chacun est représentée une niche rectangulaire entourée d'une moulure en forme de gorge. Latéralement, une colonne ronde y est appliquée; elle est pourvue d'une haute base hexagonale et d'un chapiteau orné de deux rangs de feuillage stylisé et de fleurs. Des arcatures sont disposées dans les écoinçons des niches; elles comportent un motif trilobé. Dans chaque niche, une statue repose sur un socle hexagonal placé vers l'avant. Les faces en sont décorées de carrés dans lesquels sont éparpillés des trilobes.

Sur le panneau de gauche, la statue représente saint Jean-Baptiste. Il est reconnaissable à son type hirsute, son geste de la main droite, ses jambes nues, sa tunique qui évoque une toison et l'agneau qu'il porte sur son bras gauche. Il a une abondante chevelure bouclée qui lui tombe sur le front, une moustache et une barbe divisée en plusieurs mèches. Son nez busqué, ses yeux mi-clos et sa lèvre inférieure proéminente lui donnent une expression grimaçante. Il est drapé dans un grand manteau qui recouvre complètement son bras gauche et ne laisse dépasser que sa main droite, assez molle, qui pointe l'index vers l'agneau. Selon *Marion Grams-Thieme* (10 303), c'est par respect pour celui-ci que la main gauche du saint est complètement cachée dans le manteau.

Sur le panneau de droite, on reconnaît la Vierge qui serre contre elle le petit Jésus. Celui-ci a passé son bras gauche autour du cou de sa mère tandis qu'il lui montre saint Jean-Baptiste de son bras droit. Il a des cheveux courts et bouclés et lève les yeux vers sa mère. Il est vêtu d'une tunique à larges manches, ouverte en pointe au milieu du devant. La Vierge a relevé son manteau sur les jambes de l'Enfant, qu'elle tient à deux mains. Elle a de longs cheveux s'étalant sur les épaules; ses oreilles sont dégagées. Son visage est ovale, son nez droit, sa bouche a des lèvres charnues; elle regarde le spectateur. Elle porte une robe à plis rayonnant depuis la ceinture haut-placée et pourvue de manches larges. Son manteau dessine trois longs plis verticaux sur le devant et des plis en V latéralement.

Les deux statues sont très éclairées depuis la gauche; elles se détachent sur les niches dont le fond est noyé dans l'ombre. Sur la paroi de droite de celles-ci on observe leur ombre portée.

L'extérieur des volets imite les plats d'un livre, dont les centres sont décorés d'appliques ovales représentant du feuillage. Le bord droit du panneau de *Saint Jean-Baptiste* et le bord gauche du panneau de la *Vierge* évoquent le dos d'un livre, avec ses nervures, tandis que les autres bords sont rainurés pour simuler des pages.

La vie de saint Jean-Baptiste a été décrite brièvement dans les quatre *Évangiles* (*Matthieu*, III, 1-17, XI, 2-15, XIV, 1-12; *Marc*, I, 4-9, VI, 14-29; *Luc*, I, 5-25, 39-45, 57-80, III, 2-20, VII, 18-30, 33-35, IX, 7-9; *Jean*, I, 6-8, 15, 19-37, III, 23-30, X, 40-42). Sa mère Elisabeth était la cousine de la Vierge; son père Zacharie était prêtre. Tous deux étaient avancés en âge quand un ange annonça au mari la prochaine naissance d'un fils qui serait grand devant le Seigneur. Comme Zacharie était sceptique, l'ange lui donna un signe: il devint muet. Il ne recouvra la parole qu'après la naissance de son fils. Très jeune, celui-ci mena une vie de pénitence dans le désert de Judée. Arrivé à l'âge adulte, il prêchait aux foules, leur annonçant l'arrivée imminente du Messie et les baptisait dans le Jourdain. Jésus vint également; il ne semble pas que Jean le connaissait. Les versions des Évangélistes ne coïncident pas exactement dans les détails. Selon *saint Marc* et *saint Jean*, le Précurseur identifia Jésus grâce à la présence d'une colombe qui descendit des cieux au moment où il le baptisait. Après cet événement, Jean Lui rendit témoignage devant ses disciples, les Pharisiens et les prêtres. Il reprocha aussi au tétrarque de Galilée, Hérode, son adultère avec sa belle-sœur Hérodiade; Hérode le fit arrêter. A l'occasion d'un festin qu'il organisa, la fille d'Hérodiade, Salomé, dansa et plut à Hérode qui lui promit de lui accorder tout ce qu'elle demanderait. Instiguée par sa mère, elle exigea la tête de saint Jean. Contrarié, Hérode fit décapiter le saint dans sa prison et fit remettre sa tête à la jeune fille.

Cette biographie a été commentée par P. Guérin (*Saint Jean-Baptiste, précurseur du Messie*, dans *Les petits Bollandistes. Vies des Saints*, 7e éd., t. VII, Paris, 1880, p. 261-314). L'iconographie du saint a été étudiée par L. Réau (*Iconographie de l'art chrétien*, II. *Iconographie de la Bible*, I. *Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 431) et par Michel (² 64). Le type du présent diptyque est tout-à-fait classique pour le moyen âge: personnage à la barbe inculte et aux cheveux hirsutes, tunique en peau de mouton laissant voir les jambes, agneau porté dans un pli du manteau.

Le type de la Vierge serrant son Enfant contre elle est une variante du type byzantin appelé *Elëusa*, connu en Occident depuis le XII^e siècle (Cf. G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, t. 4, 2, *Maria*, Gütersloh, 1980, p. 180). Il se combine ici avec le type *Hodegetria*, dans lequel la Vierge est debout, avec son Enfant sur le bras gauche; c'est également un thème byzantin connu en Occident depuis le XII^e siècle (G. Schiller, *op. cit.*, p. 180). Michel (² 64-65) cite comme exemple le plus ancien un manuscrit syriaque du VII^e ou du VIII^e siècle (Paris, Bibliothèque Nationale). Il rappelle que le thème de la Vierge debout avec l'Enfant sur les bras fut traité avec prédilection par Jean van Eyck (la *Vierge dans l'église*, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie, n° 525 C; la *Vierge au chartreux*, New York, Frick Collection, n° 161; la *Vierge à la fontaine*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° 411; la *Vierge au prévôt Van Maelbeck*, Londres, vente Christie, le 11 juillet 1980, n° 106).

Kermer (⁷ 166-173) étudie l'origine des diptyques sur lesquels sont représentés la Vierge et l'Enfant d'une part, un saint de l'autre. Aucun exemple connu n'est antérieur à la deuxième moitié du XIV^e siècle pour les personnages en pied dans la peinture de chevalet mais il existe une miniature antérieure dans un livre des serments (Cologne, Stadtarchiv, Zunftsachen 75; Kermer ⁷ ill. 277); elle représente la Vierge trônant et un saint évêque, chacun entouré de figures agenouillées. La plus ancienne peinture connue est un diptyque siennois (Philadelphie, Johnson Collection; Kermer ⁷ ill. 45) représentant la *Vierge d'Humilité* et *Saint Jérôme*. Si les exemples conservés sont rares, par contre les mentions sont assez nombreuses dans les inventaires des cours de France et de Bourgogne, depuis le dernier quart du XIV^e siècle. Ainsi, dans une liste des biens du roi de France Charles V dressée en 1379-1380, on lit: «... ungs tableaux moindres, de deux pièces, où dedens est Nostre Dame et saint Jehan Baptiste, et dehors sainte Katherine et saint Jehan l'Évangéliste». Comme exemple antérieur au diptyque parisien, l'auteur cite encore la *Vierge et l'Enfant* et la *Sainte Catherine* de Roger van der Weyden (Vienne, Gemäldegalerie, n°^{os} 632-633). Il pense, avec Beenken, que cette œuvre est plutôt un diptyque qu'un fragment de triptyque. Le thème de la Vierge et d'un saint représentés à mi-corps sur un diptyque existe également. L'exemple conservé le plus ancien remonte au XIII^e siècle; il est cyprôte (Mont Sinaï, couvent de Sainte-

Catherine; Kermer⁷ ill. 12), il montre *Saint Prokopios* en face de la *Vierge et de l'Enfant*. Des panneaux isolés provenant de diptyques existent aussi dans l'art italien du XIV^e siècle.

Marion Grams-Thieme (¹¹ 304) trouve que par son geste, l'Enfant renforce le lien entre les deux volets, déjà exprimé par la position des deux figures tournées l'une vers l'autre. L'auteur relève que l'Enfant apparaît deux fois sur le diptyque: sous la forme d'un agneau, symbole de son Incarnation, et sous la forme d'un enfant, comme homme incarné. Le côté droit représente ce qu'annonce le côté gauche.

Nicole Reynaud (¹³ 86, n° 11) pense qu'il y a un symbolisme équivalent entre les *Annonciations*, qui introduisent à la Rédemption, et les deux personnages du présent diptyque, qui figurent l'annonce de l'Incarnation par le Précurseur.

Michel (² 65) compare la Vierge à celle de l'*Annonciation* de Madrid (voir F, *Eléments de comparaison*, n° 1), attribuée à Jean van Eyck. *Bruyn* (³ 94) considère que l'influence majeure subie par l'auteur du diptyque est celle de Jean van Eyck mais il constate que ce n'est pas chez ce dernier que l'artiste a trouvé un petit Jésus habillé mais chez le Maître de Flémalle (*Vierge et Enfant*, Francfort, Institut Städel, n° 104) et chez Roger van der Weyden (*Madone Duran*, Madrid, Prado, n° 2722).

Sterling (⁸ 50) rapproche le saint Jean-Baptiste des vieillards farouches qu'on observe sur la *Crucifixion* et le *Jugement dernier* attribués par lui à Jean van Eyck (New York, Metropolitan Museum, n°s 3392 A et B).

Bauch (⁶ 92, 115) compare l'effet d'éclairage à celui d'un portrait d'*Isabelle de Portugal* peint par Jean van Eyck, perdu mais connu par un dessin du XVII^e siècle (? Allemagne du sud, collection privée; repr. dans *Bauch* ⁶ fig. 20, 28).

Marion Grams-Thieme (¹¹ 304) rapproche les encadrements de châssis de fenêtres; l'espace du tableau est une extension apparente de l'espace réel et les saints personnages sont aussi représentés comme réels. *Sterling* (⁸ 50) oppose les niches du diptyque et celles peintes au revers du retable de l'*Agneau mystique* (Gand, cathédrale): dans les premières, les colonnettes qui les flanquent n'ont aucun rôle, elles sont appliquées le long des parois verticales des gorges tandis que dans le second, elles soutiennent des arceaux.

Bruyn (³ 94) et *Marion Grams-Thieme* (¹¹ 306) estiment que la conception de cette œuvre: un diptyque autonome formé de deux figures en grisaille, qu'on observe aussi dans l'*Annonciation* de Madrid, est assez exceptionnelle. Mais *Bruyn* croit que les revers des deux présents panneaux sont cachés par des cadres qui les emboîteraient et qu'ils n'ont jamais été examinés, et il ne peut exclure qu'il s'agisse des volets extérieurs d'un triptyque.

Kermer (⁷ catalogue 131, n° 133A) et *Marion Grams-Thieme* (¹¹ 307) signalent que la technique de la grisaille appliquée à un diptyque n'est pas inconnue dans les ateliers franco-flamands: dans l'inventaire A du duc de Berry, rédigé en 1413-1416, il est fait mention d'un diptyque «faiz de noir et de blanc» (Cf. *Jules Guiffrey, Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*, t. I, Paris, 1894, p. 19, n° 15).

Quant à la forme de livre qu'a actuellement le diptyque parisien, elle existe à la fin du moyen âge. *Kermer* (⁷ 4) mentionne un extrait d'inventaire sans citer sa source: «... tableau en fourmes d'unes heures, fermant».

Nicole Reynaud (¹³ 86, n° 11) ne croit pas que cette forme soit originale mais pense qu'il s'agissait à l'origine d'un simple diptyque de dévotion et qu'il est conforme aux usages flamands de l'époque. La formule des statues en trompe-l'œil est courante au revers des triptyques dans les Pays-Bas méridionaux depuis 1415-1420 mais la grisaille comme motif principal du tableau est une formule éphémère, spécifique au milieu eyckien: l'auteur ne connaît pas d'autre exemple que l'*Annonciation* de Madrid. *Bosshard* (¹⁴ 6), qui étudie cette dernière, conclut qu'elle a toujours constitué un diptyque, avec son revers polychrome et sa tranche bicolore rouge et noire; elle devait se fermer comme un livre et l'auteur cite le diptyque du Louvre à titre de comparaison.

2. Couleurs

Les deux panneaux sont peints en grisaille et les ombres sont d'un gris-brun foncé.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

Rien n'est connu sur l'origine du diptyque.

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

En 1900, le tableau est présenté en vente comme appartenant à l'école de Van Eyck (¹ 6). *Michel* (² 64-65) le considère comme une réplique d'une œuvre de jeunesse de Petrus Christus, par comparaison avec la *Vierge d'Exeter*, la Vierge de la *Nativité* (toutes deux à la Gemäldegalerie de Berlin-Dahlem, n^{os} 523B et 529A) et la *Vierge à l'Enfant* (Budapest, Musée des Beaux-Arts, n^o 4324). Il le rapproche également du diptyque de l'*Annonciation*, dans la collection Thyssen à Madrid (Fondation Schloss Rohoncz, n^o 82), attribué à Jean van Eyck. *Bruyn* (³ 93-94) développe cette comparaison et l'étend aux figures des deux saints Jean, au revers de l'*Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon). Il en déduit que l'artiste est un élève de Jean van Eyck, qu'il appelle le Maître du saint Jean grimaçant. Celui-ci aurait travaillé chez le grand artiste vers 1436 ou du moins, aurait été impressionné par le style eyckien de cette période, qui montre des préoccupations relatives au rendu plastique de la figure solitaire. Les auteurs du catalogue de l'exposition des *700 tableaux tirés des Réserves* (⁴ 17, n^o 16) et *Jacqueline Marette* (⁵ 175, n^{os} 74-75) estiment que le diptyque a été exécuté d'après Petrus Christus; cette dernière le situe vers 1444. D'après une communication orale d'*Otto Pächt* à *Bauch* (⁶ 91), le diptyque ne serait pas un tableau d'école mais la copie d'une œuvre de jeunesse de Jean van Eyck. *Bauch* se range à cette opinion. Pour *Kermer* (⁷ 131, n^o 133A), le diptyque est une copie, peinte vers 1444, d'après un original perdu de Petrus Christus. Dans deux lettres adressées à *Sterling* (⁸ 49, 80, note 125, lettres des 16 février et 1^{er} mars 1976), *Otto Pächt* corrige sa communication: il attribue le diptyque à Hubert van Eyck. *Sterling* (⁸ 49-50) le tient pour une copie d'une œuvre de Jean, peinte vers 1427-1428, car l'exécution du diptyque est moins sûre que l'invention. L'original perdu serait la grisaille la plus ancienne conservée de Jean van Eyck. Toutefois cet auteur estime que son jugement est provisoire, tant que le diptyque n'aura pas été dégagé de ses surpeints. Dans le *Catalogue sommaire* de 1979 (⁹ 57), il est attribué dubitativement à l'entourage de Jean van Eyck.

Ann Tzeuschler Lurie (¹⁰ 106, 119, note 80) adopte l'attribution au Maître du saint Jean grimaçant et date le diptyque de la fin des années trente. *Marion Grams-Thieme* (¹¹ 303) le donne à l'entourage de Jean van Eyck et le situe vers 1444. *Eisler* et *Carina Fryklund* (¹² 60-61, repr.) le tiennent pour une œuvre exécutée d'après Jean van Eyck. *Nicole Reynaud* (¹³ 86, n^o 11) l'attribue à l'entourage de celui-ci, plus précisément à l'auteur du *Saint Jean-Baptiste dans un paysage* acquis récemment par le Cleveland Museum of Art, et le date d'environ 1440. *Bosshard* (¹⁴ 6, 7) le donne à un suiveur anonyme de Jean van Eyck. *Maryan Ainsworth* (¹⁵ 85, note 21) rejette son attribution au peintre du tableau de Cleveland sur base d'un examen du dessin sous-jacent des deux œuvres par la réflectographie.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- XVIII^e s. Selon le catalogue de la collection Micheli (1 6), le diptyque provient de la chartreuse de Champmol à Dijon et de la collection Commarmond.
- Fin XIX^e s. Il se trouvait dans la collection de Carlo Micheli, à Paris (n° 308; 1 6); celui-ci décéda en 1896.
- 1900 Le diptyque fut exposé en vente, avec une partie de cette collection, dans un magasin qui fit de la publicité dans *L'Intermédiaire des Collectionneurs* (1 6).
- 1937 Il fit partie de la donation Walter Gay, au Musée du Louvre (Comité du 23 décembre 1937; décret du 14 décembre 1941).
- 1937?-38 Cette collection fut exposée à l'Orangerie avant son entrée au Louvre (*M. Florisoone, La Collection Walter Gay donnée au Musée du Louvre et exposée à l'Orangerie, dans Beaux Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts* (Paris), N.S., n° 263, 14 janvier 1938, p. 1, 4).
- 1960 Le diptyque figura à l'exposition des *700 tableaux de toutes les écoles tirés des Réserves*, au Musée du Louvre, en 1960 (4 17, n° 16),
- 1990 et à l'exposition des *Polyptyques. Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle*, dans le même musée, en 1990 (13 86, n° 11).
- 1993 Il fut transféré depuis les Petits Cabinets (côté Seine) vers l'aile Richelieu du Grand Louvre en juin 1993.

b. Histoire matérielle

- XVII^e-XVIII^e s. Selon le rapport de *S. Bergeon* (1979; voir I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1), au XVII^e ou au XVIII^e siècle, le diptyque aurait fait l'objet d'un montage en forme de livre; de cette époque dateraient le dos et le relief sur le plat au revers du panneau de la *Vierge*.
- XIX^e s. Selon le même rapport, au XIX^e siècle, la dorure aurait été réparée sur la tranche et appliquée sur le relief du plat au revers du panneau du *Saint Jean-Baptiste*.
- Début XX^e s. Le laboratoire du Louvre pense que le diptyque a subi alors quelques retouches grossières et que les charnières modernes datent de cette époque.
- Février 1963 Selon le même rapport, un restaurateur du Louvre a découvert au revers du panneau de la *Vierge* une imitation de porphyre. Des prélèvements furent analysés et des rapports furent rédigés en 1963 et en 1974; ils permettent de présumer de l'authenticité de l'œuvre bien qu'un doute subsiste.
- 1974
- 1976 *Sterling* (8 49) trouva que les ombres avaient été renforcées par des repeints et que les niches étaient obscurcies et avaient besoin d'un nettoyage.
- 1979 Un restaurateur examina le revers du panneau de *Saint Jean-Baptiste* et y découvrit du faux marbre verdâtre. Des repeints grossiers et bien localisés furent éliminés.
- Le fond brun a été analysé: il se compose de deux couches originales, un brun chaud et, en surface, un brun plus froid, grumeleux. Cette dernière est assez sensible à des solvants faibles.
- Les craquelures ont été examinées: elles correspondent aux formes et sont indépendantes du support. Elles ont été très finement retouchées dans la bouche et les yeux de la *Vierge*, peut-être à la fin du séchage définitif. Par contre il y a peu de repeints sur le vêtement de la *Vierge*.
- La stratigraphie a été examinée: le tableau présente une couche de préparation à la craie et à la colle, un blanc de céruse à l'huile, une couche d'ocre constituée de blanc de plomb et de quelques grains rouges à l'huile et «des lambeaux de couleur claire» (voir I, doc. n° 1).
- Le laboratoire du Louvre conclut en émettant quelques réserves sur l'authenticité du diptyque et retient l'hypothèse d'une œuvre du début du XVI^e siècle, dont le cadre noir original aurait été retravaillé au XVII^e siècle ou au XVIII^e et restauré au XIX^e.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Madrid, palais de Villahermosa, Fondation Schloss Rohoncz, n° 1933.11.1/2, diptyque de l'*Annonciation*, par Jean van Eyck. Bois, chaque panneau 38×23 cm. Michel (² 65), Bruyn (³ 94) et Marion Grams-Thieme (¹¹ 303) établissent un rapprochement entre les deux diptyques. Cette dernière constate que l'auteur du tableau parisien a emprunté le motif décoratif des socles à Jean van Eyck. Bosshard (¹⁴) a étudié l'œuvre en vue de sa restauration; il reproduit pour la première fois son revers et sa tranche et conclut qu'elle a toujours constitué un diptyque (Repr. dans Eisler ¹² 51 et dans Bosshard ¹⁴ pl. I-III en couleur, fig. 3, 5-8, 10-13).

(2) Madrid, palais de Villahermosa, Fondation Schloss Rohoncz, n° 1965.10, la *Vierge et l'Enfant à l'arbre sec*, par Petrus Christus. Bois, 14,7×12,4 cm. Sterling (⁸ 52, fig. 81) estime que la Vierge dérive de celle du diptyque parisien (Repr. dans Eisler ¹² 93).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

En 1963 et en 1979, les examens du dos des panneaux ont révélé, sur le revers du *Saint Jean-Baptiste*, un faux marbre verdâtre et sur celui de la *Vierge*, un faux porphyre. Ces imitations sont tout à fait conformes aux revers des tableaux eyckiens et permettent d'affirmer que les deux grisailles ont toujours été les faces d'un petit retable et plus probablement d'un diptyque que d'un triptyque.

Le tableau parisien appartient évidemment au milieu eyckien. Cependant il présente des faiblesses, aussi bien dans le tracé des niches avec leurs colonnes dépourvues de raison d'être, que dans les personnages, principalement dans les drapés, aussi rejetons-nous l'hypothèse de copies d'après des originaux disparus de Jean van Eyck. Dans les deux autres groupes en grisaille eyckiens conservés, les *Annonciations* de Dresde (Gemäldegalerie, n° 799) et de Madrid, le passage entre les plis verticaux et les plis obliques et cassés se fait harmonieusement tandis que dans le diptyque parisien, le changement des uns aux autres est arbitraire. De plus le dessin des longs plis droits y est monotone par comparaison avec ceux de Van Eyck tandis que les petits plis cassés sont mesquins. S'il y a copie d'après un modèle eyckien, il s'agit certainement d'une copie libre.

La majorité des historiens d'art situe le diptyque vers 1440; cette date est étayée chez Nicole Reynaud par une attribution à l'auteur du *Saint Jean-Baptiste* de Cleveland. Par contre le Laboratoire du Louvre émet l'hypothèse d'une œuvre du début du XVI^e siècle, période qui nous semble plus compatible avec les anomalies qu'il a observées. Comme nous n'avons jamais vu le petit tableau de Cleveland, nous ne trancherons pas et attendrons que les méthodes de laboratoire se soient affinées et permettent d'expliquer ces anomalies.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1900 ¹: En magasin se trouve exposée et est en vente une importante Collection d'objets d'art et de haute curiosité du Moyen Age et de la Renaissance (...), dans *L'Intermédiaire des Collectionneurs. Tableaux. Dessins. Objets d'Art. Livres d'Art et Catalogues de vente* (Paris), n° 31, 15 décembre 1900, 3-6.
- 1953 ²: ÉDOUARD MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Age, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.
- 1957 ³: JOSUA BRUYN, *Van Eyck Problemen. De Levensbron. Het werk van een leerling van Jan van Eyck*, Utrecht, 1957.

- 1960 ⁴: *Musée National du Louvre. Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieurs à 1800, tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, 1960.
- 1961 ⁵: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961.
- 1963 ⁶: KURT BAUCH, *Bildnisse des Jan van Eyck*, dans *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Jahresheft 1961/62* (Heidelberg), 1963, 96-142 (édition utilisée: *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin, 1967, 79-122).
- 1967 ⁷: WOLFGANG KERMER, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Katalog*, (Düsseldorf), 1967.
- 1976 ⁸: CHARLES STERLING, *Jean van Eyck avant 1432*, dans *Revue de l'Art* (Paris), n° 33, 1976, 7-82.
- 1979 ⁹: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUCART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I. Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1981 ¹⁰: ANN TZEUTSCHLER LURIE, *A Newly Discovered Eyckian «St. John the Baptist in a Landscape»*, dans *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* (Cleveland), LXVII, n° 4, avril 1981, 86-119.
- 1988 ¹¹: MARION GRAMS-THIEME, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts (Böhlau Dissertationen zur Kunstgeschichte, 27)*, Cologne/Vienne, 1988.
- 1989 ¹²: COLIN EISLER, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish Painting*, Londres, 1989.
- 1990 ¹³: NICOLE REYNAUD, *Entourage de Jan van Eyck*, dans *Polyptyques. Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle*, Paris, Musée du Louvre, 27 mars - 23 juillet 1990, Paris, 1990, n° 11.
- 1992 ¹⁴: EMIL BOSSHARD, *The Examination of the Thyssen-Bornemisza «Annunciation»*, dans *Apollo* (Londres), CXXXVI, n° 365, juillet 1992, 4-11.
- 1994 ¹⁵: MARYAN W. AINSWORTH, avec des contributions de MAXIMILIAAN P. J. MARTENS, *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges. The Metropolitan Museum of Art, New York, New York, (1944)*.

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

Mars 1979. Rapport de S. Bergeon en suite de l'examen réalisé au Laboratoire du Musée du Louvre.

RF 1938-22 -

PETRUS CHRISTUS

Diptyque

Montage

Les 2 panneaux sont en chêne de bonne qualité débité sur quartier et les baguettes latérales appartiennent à l'épaisseur du panneau. Les baguettes en haut et en bas sont rapportées, à contre fil et assemblées par des chevilles d'une manière semblable aux deux autres œuvres de référence:

Coll. Thyssen diptyque Van Eyck (Annonciation)

Anvers Van Eyck La Vierge à la fontaine

Les charnières actuelles de métal sont modernes (XIX^e siècle) mais il est visible en radio que des fers (probablement «forgés») existent encore dans l'épaisseur des panneaux et seraient un témoignage d'un montage plus ancien.

Dorure

Sous des réparations de la dorure au XIX^e siècle (tranche et relief sur le plat du revers de St. Jean-Baptiste) on retrouve une dorure au bol plus ancienne qui pourrait remonter au XVII^e-XVIII^e siècle et contemporaine d'un

premier montage en livre (dos, relief sur le «plat» au revers du panneau de la Vierge). Sous cette dorure on retrouve en de rares points sur la part plane de la tranche (mais non sur les feuillets de cette tranche) des restes de peinture noire qui pourraient être des témoins du cadre ancien non doré (cf. cadre noir Thyssen – cadre faux marbre Anvers) on aurait creusé le cadre ancien pour transformer le diptyque en livre et c'est pourquoi les petites chevilles d'assemblage du cadre sont serrées sur le bord de la moulure d'encadrement. On trouve d'ailleurs de l'acajou sous la dorure du dos en livre donc celui-ci n'est pas antérieur au XVII^e siècle.

Couches picturales

Un essai ancien avait été mené par un de nos restaurateurs en février 1963 et avait découvert au revers du panneau de la Vierge un «faux porphyre».

Des prélèvements de laboratoire furent faits en 1963, ont donné lieu à un premier rapport en mars 63 et enfin à un second rapport de 1974. Il résulte que rien n'infirme l'authenticité de l'œuvre mais un doute subsiste.

De nouveaux essais furent menés au début de 1979 par un de nos restaurateurs et il apparaît:

- que les revers des 2 tableaux ne sont pas semblables; si le revers de la Vierge est du faux porphyre, ce qui serait semblable au revers de 1499 de la Vierge de Berlin, le revers de St Jean semble du faux marbre verdâtre.
- que des «repentirs» existeraient à la base des 2 tableaux. De grossiers repeints très localisés ayant pour but de les cacher ont été enlevés.

- que le fond brun serait constitué de 2 couches de brun: un brun chaud sous-jacent et un brun plus froid et plus grumeleux en surface, difficiles à distinguer; il ne s'agit guère de repeint car les parties supposées originales (sans solution de continuité comme l'index de l'enfant) passent sur ce brun froid. Cette couche est assez sensible à des solvants faibles (ether monoethylique de l'ethylene glycol mêlé à de l'essence de térébenthine).

- que le réseau de craquelures de la matière picturale correspond exactement à la forme, au dessin; ce qui semble indiquer un réseau autonome de craquelures indépendant du support et de la préparation (cf. rapport du laboratoire en 1974) il s'agirait d'un cas très rare. D'autre part ces craquelures dans le visage de la Vierge (larges sous le microscope) ont gêné et elles sont très finement reprises par des retouches très localisées sur les yeux et la bouche (est-ce un système de retouche dès la fin du séchage défectueux?). Les essais sur les craquelures du vêtement de la Vierge ont montré qu'il y a peu de repeint; le caractère sec du système de plis est donc original.

- que la stratigraphie est étrange: une préparation (à la craie et colle) puis un blanc froid (céruse à l'huile) puis une couche ocre (blanc de Pb. et quelques grains rouges à l'huile) et enfin des lambeaux de couleur clair subsistent au dessus de cette couche ocre.

Si le rapport du laboratoire de 1974 fait mention de zinc dans le blanc de plomb il serait nécessaire d'en comparer la proportion avec des œuvres sûres et peut-être pourrait-on chercher à comparer l'âge du liant avec d'autres (cf. études très récentes menées à Munich, Institut Doerner à titre expérimental). Il reste que la fragilité de la peinture à des solvants faibles est anormale.

CONCLUSION

Aucun élément n'est vraiment déterminant pour conclure que l'œuvre n'est pas authentique mais un grand doute subsiste.

L'hypothèse retenue serait d'une œuvre de la Renaissance Eyckienne du début du XVI^e siècle, dans un cadre noir ancien; ce dernier transformé, creusé et doré pour apparaître comme les feuilles d'un livre vers le XVII^e, XVIII^e siècle (ajout du relief du plat du panneau de la Vierge) et enfin restauré au XIX^e siècle (ajout du relief du plat du panneau de St Jean, empâtement avec un nouvel enduit et une nouvelle dorure sur la tranche des pages) et ayant de plus peut-être subi au début de ce siècle quelques retouches grossières (bronze pour les lacunes d'or, repeints ayant viré côté face et charnières modernes).

Il pourrait être utile d'écartier tout à fait l'hypothèse d'un faux (couche picturale XVIII^e ou XIX^e s.) en comparant le liant avec l'âge d'autres liants datés comme le propose l'Institut Doerner de Munich dans sa lettre au Service de la Restauration des Peintures des Musées Nationaux du 28.2.79:

L'analyse thermo-différentielle ne permet pas de distinguer le XV^e du XVI^e siècle mais permet de distinguer XV^e et XVI^e de XVIII^e et XIX^e siècle.

(Paris, Musée National du Louvre, archives du Département des Peintures).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 174: GROUPE EYCK (10)

I. <i>Saint Jean-Baptiste et La Vierge à l'Enfant (couleur)</i>	Photo RMN
I. Saint Jean-Baptiste et La Vierge à l'Enfant	ACL B 125.269 1951
II. a) Saint Jean-Baptiste, détail en radiographie	ACL D L 2122 1951
b) Saint Jean-Baptiste, détail en réflectographie	LRMF B 4431 1993
III. Saint Jean-Baptiste, à l'infra-rouge	ACL B L 2643 1951
IV. Saint Jean-Baptiste (1:1)	ACL B 125.270 1951
V. La Vierge à l'Enfant (1:1)	ACL B 125.272 1951
VI. Saint Jean-Baptiste, à mi-corps (M 2 x)	ACL B 125.271 1951
VII. La Vierge à l'Enfant, à mi-corps (M 2 x)	ACL B 125.273 1951
VIII. Saint Jean-Baptiste et La Vierge à l'Enfant, les revers	ACL B 164.294 1956

M. C.-S.

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 175: GROUPE EYCK (11), LA VIERGE ET L'ENFANT AU CHANCELIER ROLIN

B. IDENTIFICATION COURANTE

Jean van Eyck

La Vierge d'Autun

N^{os} d'inventaire: INV. 1271; MR. 705; Inventaire Napoléon 705

N° 1986 du *Catalogue raisonné* (Michel ²²⁸ 115).

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(6.I.1951; 8.X.1990)

Forme: Rectangulaire.

<i>Dimensions</i> :	Support,	71 (±0,1) × 65 (±0,1) × 2,3 (±0,1)
	Surface peinte,	65 × 62,3

Couche protectrice: La couche de vernis est assez mince, craquelée mais bien transparente.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *Etat de conservation*: Il est excellent. Le tableau présente peu d'usure. Le joint de droite s'est ouvert dans le haut et dans le bas et montre des restaurations dans le haut.

Une lacune a été repeinte sous la tunique de l'ange. Des restaurations très locales, d'importance réduite, apparaissent sur le pli gauche du drap sur le prie-Dieu du donateur, dans le coussin de la Vierge et dans son manteau, dans la petite fenêtre derrière l'ange et dans la fenêtre à vitrail de droite, où il y a un trou au niveau du bord supérieur. Un surpeint plus important est visible sur la partie gauche du manteau de la Vierge, sous l'Enfant, et toutes les ombres ont été renforcées. Le linge blanc sur lequel Il est assis est usé, en partie surpeint et sale. Une griffure profonde, en courbe, dans le coin supérieur droit, a été retouchée. Sur le nez du donateur, une très petite lacune n'a pas été bouchée. Il y en a aussi une à l'œil gauche de l'ange.

Des soulèvements sont visibles à la droite des mains du donateur et dans le coussin de la Vierge.

On observe des gerçures dans son manteau et du vernis brun dans celles-ci. Dans le bleu, les craquelures sont normales. Dans le visage de la Vierge, des petites craquelures prématurées ont été corrigées par un léger surpeint. Sur la joue gauche de l'Enfant, des craquelures foncées sont atténuées par des petits traits clairs. Sur le front du donateur, il y a aussi des craquelures noirâtres, qui ont été corrigées par un surpeint en glacis.

Une couche épaisse de vernis jaunâtre couvre la tunique outremer de l'ange de même que le drap du prie-Dieu. Un repeint en glacis brunâtre couvre le brocart dans le dos du donateur.

La laque rouge est un peu décolorée par endroits et présente un chancis et une coloration brune. La housse du livre a également l'aspect de la garance décolorée.

Le paysage est en très bon état, de même que les deux petits personnages du jardin et les perles du vêtement de la Vierge.

b. *Matière et exécution picturales*: Le tableau présente de larges bords non-peints et une barbe sur les quatre côtés. La laque rouge dans les plis du manteau montre un net relief. Les couleurs sombres du brocart ont plus de relief que les touches jaunes. Celles-ci ont les caractéristiques d'une émulsion.

Van Asperen de Boer (³³⁰ 208, 209, fig. 80) a décrit le modelé du dessin sous-jacent visible aux infra-rouges classiques. Bien que des lignes légèrement concaves furent parfois tirées pour indiquer un pli creux, l'artiste a eu recours à des traits courts et rectilignes pour suggérer des plis convexes.

La plupart des autres hachures sont parallèles aux contours principaux.

Le même auteur et *Molly Faries* (³⁷⁵ 38-48) ont examiné le tableau à l'aide de la réflectographie. Dans le manteau de la Vierge et la tunique de l'ange, les plis sont dessinés d'un trait épais et les hachures suivent généralement la direction de ces plis. On trouve aussi de courtes hachures légèrement incurvées et entrecroisées dans les formes concaves ou convexes (Pl. Lb). Le modelé n'est pas très poussé dans la tête du chancelier (Pl. XLVIIIb). Aucune ligne de construction de la perspective n'est visible. Le cadre architectural et le paysage sont esquissés sommairement, cependant certaines fenêtres ont été mises en place (Pl. La). A l'arrière-plan, quelques montagnes ne furent pas dessinées. L'artiste a recouru à une sorte de lavis pour préparer l'ombre portée de la base de la colonne visible à côté du livre de Rolin.

L'examen des radiographies est troublé par la présence d'une marbrure peinte au revers. Les carnations, sauf le visage de la Vierge, légèrement surpeint, présentent très peu de densité (Pl. XLVI).

c. *Changements de composition*: *Taubert* (³³¹ 46-47, 55) a signalé les principaux changements de composition au niveau du dessin sous-jacent décelés au moyen des photographies à l'infra-rouge. La main gauche de la Vierge était plus fortement inclinée et placée plus bas. Dans la pose actuelle, la Vierge saisit mieux l'Enfant (Pl. XLV). Dans le chancelier, on n'observe que de petites améliorations, notamment dans le contour de son bras droit. A sa ceinture pendait une grande bourse; elle n'a pas été peinte et la place de la ceinture a été modifiée en conséquence (Pl. XLIV).

Van Asperen de Boer et *Molly Faries* (³⁷⁵ 38-48) ont utilisé le procédé de la réflectographie. Elle a confirmé les observations précédentes et en a permis de nouvelles. Les changements les plus importants ont trait à l'Enfant (Pl. XLVII), qui dans une première étape ne bénissait pas le chancelier mais avait l'avant-bras droit dans le prolongement du bras. Sa joue droite était plus arrondie, sans doute parce que la position de la tête était plus frontale. Les pieds furent redessinés une ou deux fois. La paume de sa main gauche était d'abord tournée vers le haut. La main droite de la Vierge le tenait plus bas, au-dessus de sa cuisse (Pl. XLVII). Dans la tête de Marie, son nez, son œil et son oreille gauches, sa joue droite et son cou ont fait l'objet de reprises de forme (Pl. XLIXb). La chevelure de l'ange était prévue plus courte. La tête du chancelier a été modifiée dans le sens d'un rétrécissement en largeur (Pl. XLVIIIb). Sa manche était plus large mais son poignet plus petit. Son livre a également été corrigé. Les pieds des deux témoins ont été repris et la canne était plus longue et plus grosse (Pl. XLIXa). Certains des nombreux petits personnages ont été campés autrement. Un château minuscule, dessiné au-dessus du pont, fut remplacé par un autre érigé sur une colline plus lointaine. Des petits arbres ne furent pas peints. Les principales modifications, notamment au bras de l'Enfant et la suppression de la bourse, semblent avoir eu lieu avant le stade de la peinture.

Préparation: Elle est blanche, compacte et d'épaisseur normale.

Support: Il est en chêne, en très bon état (voir aussi *Marette* ²⁶³ 174, n° 68). Il se compose de trois éléments assemblés à bords plats avec des chevilles internes (visibles sur les radiographies); il est parfaitement plan. Il

présente respectivement 6 et 4 trous de cheville vides dans les tranches supérieure et inférieure. Il n'offre pas de biseau sur les bords. Le panneau est pris dans un châssis en bois exotique, vissé sur le bord, sous le cadre. Le joint de droite s'est ouvert sur 25 cm dans le haut et 15 cm dans le bas; il a été restauré par masticage et incrustation de 4 papillons et le joint de gauche renforcé par 2.

Le revers est peint en imitation marbre vert-noir sur une préparation gris bleuté (Pl. XLIII). L'enduit a été analysé: il est à base de craie (*Marette* ²⁶³ 143, note 2, signale la présence d'un sel d'étain). Le revers n'a pas de bords non-peints. Il montre quelques griffures et est encrassé de vernis. Il a été examiné à l'aide de la réflectographie par *Van Asperen de Boer* et *Molly Faries* en 1983 (³⁷⁵ 38): il n'a révélé aucun dessin sous-jacent préparatoire à une composition quelconque.

Le support a été étudié par la dendrochronologie par *P. Klein* (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 13, p. 78, et ³⁶⁵ 31-32). Dans son rapport, daté de 1983, il situe l'abattage de l'arbre le plus récent à partir de 1426 mais plus vraisemblablement vers 1431. Dans son article paru en 1987, il exprime cette date par la formule $1432 \pm \frac{X}{2}$.

Marques au revers: Dans le coin inférieur droit, une marque rouge a été apposée au pochoir. Elle se compose de la lettre *M*, d'une fleur de lys et de la lettre *R* surmontées d'une couronne. En dessous, également au pochoir, il est écrit N° 705 (Pl. XLIII).

Cadre: Moderne, il est soutenu par un cadre en Permalin.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Dans une loggia, la Vierge et l'Enfant Jésus font face à un personnage masculin.

L'Enfant, qui est nu, est assis sur les genoux de sa Mère, sur un petit linge. Il est potelé et a les cheveux bouclés. Son expression est sérieuse. De la main droite, Il bénit son adorateur avec deux doigts levés et de la main gauche, Il tient un globe de cristal surmonté d'une croix orfèvrée. Le centre de celle-ci a la forme d'un losange et les extrémités des bras sont des cercles; des pierres y sont enchâssées et des perles les entourent.

La Vierge, vue de trois quarts, est assise sur un banc de marbre décoré de motifs géométriques incrustés, que surmonte un coussin de brocart au décor floral. Elle tient son Fils à deux mains; celles-ci sont très petites. Ses cheveux, divisés par une raie médiane, sont maintenus par un serre-tête tout simple; ils sont relevés sur les oreilles et s'étalent ondulés sur les épaules. La Vierge a le visage ovale, les joues pleines et la bouche charnue; elle baisse les yeux. Elle est drapée dans un ample manteau bordé d'inscriptions brodées et d'un galon où alternent perles et pierreries. Dans l'ouverture du manteau on aperçoit l'encolure de la robe, également bordée d'un galon.

Au-dessus de la tête de la Vierge, un petit ange en vol soutient une couronne. Son visage a les mêmes caractéristiques que celui de Marie. Ses cheveux frisés sont maintenus par un serre-tête décoré de perles (?). Il porte une tunique et un amict et ses ailes, ocelées, sont déployées. La couronne comporte un cercle orné de pierreries et de perles, surmonté de fleurons très aériens, composés d'entrelacs et de feuillage, que rehaussent des perles et de grosses pierres précieuses.

Le personnage masculin est agenouillé sur un prie-Dieu recouvert d'un drap de velours ciselé. Sur un coussin de même tissu repose son livre d'Heures, pourvu d'une housse. L'homme, vu presque de profil, joint les mains, qu'il a petites et fines. Il a les yeux perçants, des sillons entre les sourcils, le nez fort, la bouche large, le menton proéminent, la pommette saillante, l'oreille grande et placée très en arrière du crâne. Ses cheveux (ou une

perruque?) sont taillés en calotte et dégagent le front et la nuque. Le donateur porte, sur son pourpoint, une somptueuse robe mi-longue en brocart à motifs de grenade. Ce vêtement est pourvu de manches très larges se rétrécissant aux poignets. De la fourrure borde ceux-ci, l'encolure et le bas du vêtement. Une ceinture en cuir ouvragé est posée sur les hanches.

Le local s'ouvre sur le fond par trois arcades portées par deux colonnes et des pilastres. Les colonnes ont des chapiteaux décorés d'entrelacs et de hautes bases ornées aux angles de petits lapins (?). Les chapiteaux des pilastres de gauche représentent l'Expulsion du Paradis terrestre, le Sacrifice de Caïn et d'Abel, l'Offrande de ce dernier accueilli par Dieu, puis le Meurtre d'Abel par Caïn, Noé dans l'arche, tendant le bras vers une colombe, en-dessous une petite chèvre et enfin Noé recouvert par un de ses fils en présence des deux autres et de quelques personnages mal définis. Sur le seul pilastre visible à droite un groupe de soldats accompagnent un guerrier devant qui un personnage s'est agenouillé, portant une coupe (?). Des colonnes engagées sont érigées au-dessus de ces chapiteaux. Les fronts des arcades sont décorés de pampres et de monstres. Une frise d'éléments floraux court au-dessus des arcades; le mur qui les surmonte est percé de deux fenêtres dotées de vitraux. Trois colonnes clôturent l'espace de chaque côté. Parmi les entrelacs des chapiteaux on découvre de petits animaux et des masques. Sur la base des colonnes il y a des bestioles au museau pointu, peut-être des renards. Entre les colonnes on aperçoit des locaux annexes dont les fenêtres sont obturées par des vitraux formés de cives de bouteilles. La loggia présente un beau pavement où alternent des dalles carrées unies et d'autres portant différents motifs, surtout une étoile à huit branches.

Le local s'ouvre sur un jardinet légèrement en contrebas. Une allée dallée sépare des parterres rectangulaires où poussent des lis blancs, des pivoines et des rosiers et à gauche, près du livre du donateur, des iris (Communication orale de M. A. Lawalrée, chef de Département honoraire au Jardin botanique de l'Etat à Meise, le 27 janvier 1961). Deux pies se sont posées dans l'allée. Au fond du jardin, six marches conduisent à un chemin de ronde construit le long d'un parapet à créneaux. De la mousse pousse entre les dalles du chemin et des petites plantes le long du parapet. Deux hommes sont debout sur ce chemin. Celui de gauche, vu de dos, se penche par une embrasure; il est vêtu d'un chaperon, d'une robe plissée à manches larges et haut ourlet, de chausses et de poulaines. Son compagnon a la tête de profil. Il porte un chaperon, une robe bordée de fourrure, à ceinture basse, des chausses et des poulaines et s'appuie sur une haute canne. Trois paons se promènent sur le chemin de ronde et le parapet.

Au-delà du jardinet, en contrebas, s'étend un vaste paysage. Le soleil l'éclaire par la droite tandis que la lune est visible à travers la baie de gauche, près du chapiteau du pilastre. Le paysage est divisé en deux par un fleuve aux larges méandres. Un pont relie les deux rives; il présente sept arches en dos d'âne, une tour carrée fortifiée et un pont-levis en bois; de nombreux piétons et cavaliers y circulent. Sur un des parapets de l'arche centrale se dresse une croix. Devant et derrière le pont deux barques pleines de passagers traversent le fleuve. Une île émerge en son milieu; une tour fortifiée et de hauts bâtiments entourés d'arbres la couvrent complètement. A gauche, sur la rive, des habitations assez modestes entourent un couvent dont on aperçoit l'église au clocher pointu et le cloître; des arbres se dressent çà et là. Derrière cette agglomération des vignobles s'étendent sur le coteau; sur chacun s'élève une petite construction. Le plateau est couvert de bois. Au-delà des vignes, une ville dresse de hautes tours dans la plaine. L'autre rive présente un net contraste avec la première. Le quai est fortifié et le long de celui-ci des bateaux dont des moulins, sont amarrés. La situation de ces bateaux tirant sur leurs amarres permet d'observer la direction du courant: le fleuve coule de l'horizon vers le spectateur. L'agglomération est hérissée de tours d'église. Une cathédrale les domine; elle a un chœur pourvu de chapelles rayonnantes, une tourelle surmonte la croisée du transept et une large tour dépasse de la toiture de la nef. Derrière le chevet s'étend une place coupée par un grand escalier; de nombreuses personnes y circulent. Au-delà du mur d'enceinte on aperçoit des arbres et quelques habitations; des routes sillonnent la campagne. Le coteau est couvert de vignobles. Des champs occupent le plateau. Un clocher pointu domine une presque-île. Un château-

fort est érigé sur chacune des rives. L'horizon est barré par une chaîne de montagnes couvertes de neige. Des oies sauvages qui volent en V sont visibles à travers la baie de droite.

Le thème du tableau

Tolnay^(170 334; 191 29) estime que la Vierge n'est pas figurée comme Mère de Dieu mais comme Reine du ciel et qu'il y a une certaine correspondance entre le premier plan et le paysage: du côté du donateur, le plus petit rivage, du côté de la Vierge, le plus grand; à gauche un simple couvent, à droite une fastueuse cathédrale. L'Enfant tient le globe, symbole de son règne sur la terre: son royaume est réalisé sur la terre qui a retrouvé son état d'innocence; l'au-delà s'identifie à la réalité terrestre, le paradis est descendu sur la terre. A propos de la Vierge assise avec l'Enfant sur les genoux, Smits^(173 145, 146) évoque la tradition des *Vierges* romanes. La place occupée par Rolin en face de la Vierge et leur grande égalité amènent l'auteur à conclure que le tableau a été peint en l'honneur du chancelier. Notebaert^(189 10) trouve aussi que Jean van Eyck a repris l'ancien thème de la *Sedes Sapientiae*. Pour Grodecki^(234 83), la Vierge est la Reine des cieux, la reine de la Jérusalem céleste telle qu'elle apparaît dans l'*Apocalypse*. Bazin^(243 88) constate que la Vierge présente l'Enfant de la même manière que dans les *Adorations des mages*, elle serait la Reine du ciel.

Ettlinger^(277 286, 307) voit dans le présent tableau la rencontre de la terre et du ciel. Le spectateur partage la vision que le donateur a du ciel. Les choses terrestres ont été peintes avec un extrême réalisme et elles semblent inondées d'une lumière supranaturelle; la réalité est transcendée et devient une vision du Paradis. Snyder^(281 166; 360 110) trouve que Jean van Eyck a figuré la Vierge à la fois comme Reine des cieux et comme *Sedes Sapientiae*. L'Enfant, le *logos* et le Créateur, tient le globe et la croix et bénit sa création.

Pour Felheim et Brownlow⁽²⁸⁹⁾, le thème principal du tableau est son dualisme: l'opposition entre les mondes physique et spirituel, la relation de paires dissemblables. Rolin appartient au monde physique, la Vierge, l'Enfant et l'ange au monde non-physique et dès lors, le premier ne peut pas voir ces derniers.

Ward⁽²⁹⁰⁾ contredit cette thèse: chez Jean van Eyck, même les plus humbles objets sont porteurs de pensées spirituelles et, réciproquement, Dieu s'est fait chair. Dans le monde de l'artiste, il n'y a pas de ferme démarcation entre le terrestre et le spirituel. Les niveaux de pensées qui se chevauchent sont complémentaires, pas exclusifs. Les espaces intérieur et extérieur se reflètent l'un l'autre: la tour de l'église fait écho aux mains de Rolin, le groupe d'églises couronne l'Enfant Jésus, la ligne de dalles continue l'axe du fleuve, l'île est l'image négative des lis et les arcs de la chambre répondent au rythme et à la fonction unifiante du pont. Shirley Neilsen Blum^(291 12-13) observe que, à l'inverse de ce qui se passe chez Campin, le donateur joue un rôle majeur dans la composition et que la moitié du tableau qui lui est dévolue est remplie d'allusions à la mort et au péché.

Pour Künstler^(304 119, 122), la Vierge est à la fois la Reine des cieux – un ange la couronne – et l'Eglise; le chancelier voit celle-ci avec des yeux intérieurs car il ne regarde pas la Mère et l'Enfant.

Roosen-Runge^(305 27-29) pense aussi que la Vierge est vénérée ici comme Reine des cieux; l'allégorie de l'*Hortus Conclusus* est également illustrée. Parmi les sources littéraires du tableau, l'auteur mentionne le *Cantique des cantiques*, le chapitre XXIV de l'*Ecclésiastique*, une partie du premier des trois psaumes qui précèdent les trois lectures de l'*Ecclésiastique* dans l'*Office de la Vierge* (*Officium parvum beatae Mariae Virginis*) et une partie du répons qui suit. La clé du tableau est fournie par l'inscription sur l'ourlet du manteau de la Vierge (voir D.3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 41). Cet *Office de la Vierge*, qui figurait dans le Bréviaire, se trouvait aussi au moyen âge dans les livres d'Heures des laïcs.

Les idées qui dominent le tableau sont la création et le salut (Roosen-Runge^{105 33-34}). Le tableau représente la plénitude du monde, sa nature avec des montagnes et des eaux, puis le pays construit par l'homme, enfin le chancelier priant «sur la montagne du Seigneur». Mais la nature et l'humanité sont mises aussi en rapport avec Marie dans les lectures de l'office: elle s'élève comme le cèdre du Liban et comme un cyprès du Mont Sion et est implantée dans un peuple glorieux, elle trône dans son tabernacle. La fin du texte renvoie au Christ, le «Sol

iustitiae». L'*Ecclésiastique* et le *Cantique des cantiques* sont aussi importants pour le tableau par un autre biais: les commentaires d'*Honorius d'Autun* dans ses deux traités, le *Sigillum Beatae Mariae* et l'*Expositio in Cantica Canticorum* (Roosen-Runge³⁰⁵ 34-39). Marie y est identifiée à l'Eglise. Elle est assise dans le «tabernaculum»; elle est elle-même l'habitation du Christ. Pour *Honorius*, Sion est une tour, un donjon; nous retrouvons cette interprétation dans le tableau. Les montagnes couvertes de neige seraient le Liban, d'où jaillit le Jourdain. L'artiste aurait opposé la «vita saecularis», représentée par les nombreux petits personnages qui vont et viennent dans le tableau, à l'élévation de Marie. Toute une série de métaphores utilisées par *Honorius* auraient été traduites par l'artiste. L'auteur songe encore comme autres sources possibles à des hymnes et séquences en l'honneur de la Vierge (³⁰⁵ 45-49). Les symboles du *Cantique des cantiques* y sont souvent repris; ces poèmes forment un fonds commun, comme un autre arrière-plan au tableau. L'auteur pense que les *Matines* de l'*Officium Parvum* et les hymnes ont pu être choisis par le chancelier Robin comme source d'inspiration pour son tableau mais il ne peut déterminer qui a enrichi le thème par les commentaires d'*Honorius d'Autun* (³⁰⁵ 49).

Pour *Garaudy* (³¹¹ 35-40), la Vierge, une simple femme du peuple, est présentée comme Reine du monde. L'auteur parle du panthéisme de Van Eyck; le réalisme et la piété se fondent harmonieusement et jamais l'abondance des détails ne nuit à l'impression d'ensemble. L'artiste lui paraît avoir une culture encyclopédique.

Selon *Curvers* (³¹⁷) la Vierge, plus qu'une image concrète de Marie, représente la Sagesse éternelle. L'auteur en trouve une preuve dans le texte brodé sur l'ourlet du manteau, qui est emprunté à l'*Ecclésiastique* (XXIV, 17; voir p. 41). Il rappelle que ce livre fut écrit par des Juifs hellénisants d'Alexandrie, imprégnés de néo-platonisme. L'*Ecclésiastique* et le *Livre de la Sagesse* ont été inclus dans la *Bible* par le Concile de Trente parce que les Pères de l'Eglise avaient vu dans la Sagesse une préfigure du Christ. Mais des hérétiques y ont trouvé l'exaltation de l'homme et de la sagesse humaine qui l'emportait sur l'autorité divine. Dans la principauté de Liège, les Vaudois affectionnaient particulièrement les livres sapientiaux. L'auteur ne va pas jusqu'à affirmer que Jean de Bavière et les Van Eyck étaient hérétiques mais l'époque était troublée du point de vue religieux et chacun cherchait Dieu pour soi.

Christine Hasenmueller McCorkel (³¹⁹ 516-520) compare le rôle de la couronne dans le présent tableau et dans le *triptyque Miraflores* de Roger van der Weyden (Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie). Pour l'auteur, la scène ne représente pas le couronnement de la Vierge: celle-ci semble ignorer la présence de l'ange et elle ne regarde ni Rolin, ni l'Enfant, mais peut-être la croix sur le globe de Celui-ci ou une croix dessinée dans le carrelage. La couronne est la «corona vitae» et la Vierge n'est pas l'objet de dévotion ou la Reine des cieux mais une héroïne spirituelle, un modèle pour l'homme à la recherche de son salut. *Hall et Ubr* (³²⁵ 262-264) s'intéressent aussi à la couronne. Son rôle doit être interprété dans le cadre de la doctrine scolastique de l'«aureola». Les auteurs trouvent la clé de la signification dans le texte lisible sur l'ourlet du manteau de la Vierge (voir D. 3, p. 41): trois comparaisons qui lui sont appliquées. *Saint Antonin* (*Summa Theologica*, Vérone, 1740, vol. 3, tit. 31, cap. 3, III, 1552) interprète celles-ci: le cèdre du Liban est comparé à la Vierge, dont la pureté dépasse celle des anges; Sion est une figure des prophètes dont la compréhension des mystères est moins grande que celle de la Vierge; le palmier représente les apôtres que leur martyre place au premier rang de ceux qui ont triomphé sur le monde, après la Vierge qui les surpasse. La couronne dans le tableau est donc l'«aureola» des vierges, des martyres et des docteurs.

Anne van Buren (³²⁶ 618-622) trouve une nouvelle source à la *Madone d'Autun*: le commentaire d'*Honorius d'Autun* à propos de l'office canonique, au commencement du second livre de sa *Gemma Animae* (J.P. Migne, éd., *Patrologiae Cursus Completus (...) Series Latina*, vol. 172, Paris, 1854, col. 615-622). Rolin dit ses *Matines* dans la chambre supérieure d'une tour de garde. Les trois arcades symbolisent la Trinité. Elles s'ouvrent sur un paysage qui doit être le paradis et la Jérusalem céleste. Dans un autre passage, *Honorius* répète l'idée que la tour de garde en Sion représente l'Eglise dans le monde. Les trois nocturnes de l'office canonique commémorent le service militaire de l'Eglise entière qui combat dans les champs du Seigneur à trois âges: *ante legem*, *sub*

lege et sub gratia. L'office nocturne est un vignoble spirituel dans lequel les premiers gardes et vigneronns étaient les patriarches de la *Genèse*. Ils figurent sur les chapiteaux (voir p. 29). Les idées auxquelles Jean van Eyck donne forme sont contenues dans un court texte de la *Gemma Animae*. L'artiste peut avoir été conseillé par un spécialiste d'*Honorius d'Autun*, un moine ou un chanoine. Mais il est aussi possible que l'artiste composait son tableau sans consulter cet auteur et que ces idées faisaient partie du contexte normal du catéchisme, des hymnes et des homélies.

Anne van Buren (³²⁶ 623-624) compare aussi la Vierge et l'Enfant aux *Sedes Sapientiae* mosanes. L'artiste aurait eu un modèle datable vers 1200 ou un peu plus tard et il aurait modernisé le groupe en représentant l'Enfant nu. L'existence de ce modèle expliquerait la distance psychologique qui existe entre la Vierge et le chancelier. D'autres éléments mosans existent dans la peinture: les bases et les chapiteaux des colonnes.

Elisabeth Dhanens (³³⁶ 269, 271) considère la Vierge comme le trône de son Enfant, la *Sedes Sapientiae*. Pour *Carol Purtle* (³⁴⁴ 68-73), la source du tableau est à rechercher dans le texte entier de l'*Officium Parvum* et non seulement dans les passages repris sur l'ourlet du manteau. Dans le psaume 94, plusieurs versets contiennent des images importantes pour le tableau. L'hymne *Quem terra* répète ces thèmes mais les images sont encore plus spécifiques. Des fréquentes références au Créateur expliquent pourquoi l'Enfant Jésus tient un globe de cristal.

Dans le troisième psaume lu, le psaume 23, il y a des références au fleuve et à la haute position du lieu de séjour du Seigneur. L'auteur pense qu'il ne faut donc pas recourir à l'exégèse médiévale: le texte de l'*Office de la Vierge* suffit pour expliquer le tableau. Celui-ci est totalement conforme à la méthodologie de la prière pratiquée au XV^e siècle.

Pour *Harbison* (³⁵² 589-590), la *Vierge au chancelier Rolin* démontre clairement que Jean van Eyck ne représente pas la réalité terrestre pour elle-même mais à travers elle une vérité supra-naturelle. Van Eyck est fasciné par le mystère du mélange des sphères humaine et divine; la contemplation du nouvel ordre créé par cette union des opposés semble suffisante pour l'œuvre d'une vie. Dans le présent tableau, les auteurs se sont divisés à propos de la sphère qui dominait l'autre et il n'est pas possible de donner une réponse simple à cette question. Les objets réels ont reçu des intentions symboliques. A gauche, le chancelier est agenouillé à son prie-Dieu, bien réel, devant une de ses richesses: le vignoble bourguignon, tandis qu'à droite, la Vierge est placée devant un des symboles en honneur à l'époque: l'Eglise. La peinture est clairement divisée mais ses deux moitiés sont reliées. Selon *Harbison* (³⁵⁷ 92, 100, 102) encore, le chancelier semble s'être arrêté de lire; il prend un moment de réflexion et lève les yeux. La Vierge et l'Enfant que nous voyons ne sont pas des réalités physiques, ni un espoir pour la vie future mais le produit de l'imagination dévote du chancelier. Quand un homme pieux lit dans son livre de prières puis médite, conformément aux recommandations des auteurs contemporains, il a une vision, il visualise l'objet de sa dévotion. Les images enregistrent ces expériences ou même elles les engendrent.

Barbara Lane (³⁵³ 18, 20-21, 64) considère que dans la *Madone d'Autun*, la Vierge, qui évoque une statue, est le trône du Christ. Elle est aussi l'autel terrestre, sur lequel Il est présenté assis sur un drap blanc comme l'hostie sur le corporal. Puisqu'il semble que le tableau était placé à gauche de l'autel dans la chapelle de Rolin à Autun, la Vierge apparaissait donc entre le chancelier et cet autel auquel il faisait face. L'auteur développe l'idée déjà suggérée par certains historiens d'art que l'assimilation de la Vierge à un autel dérive de la légende de l'*Ara Coeli*, popularisée par la *Légende dorée* et le *Speculum Humanae Salvationis*. La seule œuvre majeure qui traite le thème chez les Primitifs flamands est le volet gauche du *triptyque Bladclin*, de Roger van der Weyden (Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie). *Barbara Lane* trouve que la pose de la Vierge y est une réminiscence de celle de la *Madone d'Autun*.

Harbison (³⁵⁸ 223) reconnaît que les théologiens développaient la comparaison entre la Vierge et l'autel mais il ne croit pas qu'elle pouvait retenir les artistes flamands et leurs patrons à cause du désintérêt général pour les rites de l'autel à cette époque. Par contre cet auteur pense que la légende d'Auguste était considérée au XV^e

siècle comme un modèle pour les donateurs, notamment Rolin, qui désiraient répéter dans leur vie l'expérience d'une telle vision.

Mirimonde (³⁵⁵ 29-37) doute que les ouvrages d'*Honorius d'Autun* aient pu avoir une influence sur l'œuvre étudiée. Il n'était peut-être pas né à Autun mais à Augst, près de Bâle, ou à Augsbourg et il a vécu dans le sud de l'Allemagne. D'autre part l'auteur ne comprend pas comment un théologien du XII^e siècle aurait pu être préféré aux grands maîtres du XIII^e. De plus il faut beaucoup d'imagination pour appeler le local peint par Van Eyck une tour de guet. D'autres sources paraissent plus importantes à l'auteur qu'*Honorius d'Autun*: les œuvres de *Suso* et les versets de la *Bible*. Le tableau s'inspire en même temps des grandes théories théologiques en honneur au XV^e siècle, entre autres de la prédestination de la Vierge, et de la piété poétique dérivée de *Suso*. *Carra Ferguson O'Meara* (³⁵⁶) estime que les comparaisons proposées par *Panofsky* et *Roosen-Runge* (voir p. 19, *Composition*) ne sont pas probantes. Pour cet auteur, il existe toute une tradition d'adorateurs placés à droite de la Vierge et de l'Enfant, par exemple dans la dernière miniature de la *Petite Bible Historiale* de Charles V exécutée en 1363, quand il était encore dauphin (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 5707, f° 368; *Ferguson O'Meara* ³⁵⁶ fig. 2), qui elle-même dépend de deux versions possédées autrefois par ce souverain. L'auteur relève que dans chaque cas l'adorateur est un personnage investi d'un pouvoir terrestre et il met ce fait en relation avec le premier verset du psaume CX (*Vulg.* CIX): *Oracle de Yahweh à mon Seigneur: «Assieds-toi à ma [main] droite...»*. Selon le commentaire de *saint Augustin* (*Ennarationes in Psalmos*), il s'agit d'une prophétie du Christ. Le thème iconographique de «la main droite du Seigneur» est une variation sur le thème de la division des pouvoirs. Le portrait du chancelier est non seulement un portrait de dévotion et un portrait de donateur mais aussi un portrait de dirigeant.

Pour *Jansen* (³⁶⁸ 54), le thème principal du tableau est la confrontation du mérite terrestre et de la récompense céleste. Il approuve les recherches de *Roosen-Runge* et de *Snyder*. *Honorius d'Autun* passait erronément au moyen âge pour un clerc d'Autun alors qu'il serait originaire d'Augsbourg. Ses écrits ont pu être choisis par patriotisme local du chancelier (³⁶⁸ 86). Rolin est un homme de la vie active et il gagne son salut en offrant ses tâches terrestres au Christ. La vigne et la ville du tableau sont des symboles de la *Civitas humana* que Rolin administre sur l'ordre du Christ. L'auteur trouve des références à cette conception dans l'*Expositiones in Cantica Cantecorum* d'*Honorius* (³⁶⁸ 89). A côté de l'action, la contemplation satisfait Dieu. *Honorius* parle de la création du jardin de l'âme, bien entouré de murailles, où le Christ descend. Les plantes peuvent s'y développer dans l'ordre et la paix. Le jardin du plan moyen sur le tableau est non seulement l'*Hortus conclusus* de la Vierge mais aussi le jardin de l'âme (³⁶⁸ 90-91). Pour l'auteur, la *Madone d'Autun* est la vision du chancelier en même temps que la description du chemin du ciel (³⁶⁸ 93). L'idée que les bonnes œuvres conduisent à Dieu se forme timidement vers 1400 dans la littérature religieuse et devient un thème dominant au milieu du XV^e siècle. La puissance terrestre serait une copie de la puissance céleste. Par le sujet du tableau, les tiers sont invités à la suite du chancelier et du Christ (³⁶⁸ 93-94).

Harbison (³⁷³ 200-205) estime que la théorie de *Panofsky* sur le symbolisme est mal fondée et il le démontre à partir de la *Vierge au chancelier Rolin*. Il ne croit pas que l'exégèse d'*Honorius d'Autun* relative à l'*Officium Parvum* a pu servir de thème au tableau. Les écrits d'*Honorius* ne figuraient pas dans les grandes bibliothèques laïques, telle celle des Ducs de Bourgogne. Ces textes devaient être consultés dans des bibliothèques ecclésiastiques et leur usage implique la notion de conseillers théologiens. Ce cas a dû se présenter rarement et pour de très grandes œuvres destinées à des lieux publics, comme par exemple l'*Agneau mystique*. Pour *Harbison*, les offices et la liturgie ont très peu d'importance dans les peintures flamandes du XV^e siècle. L'auteur relève que les phrases inscrites sur l'ourlet du manteau de la Vierge proviennent des textes de l'Ancien Testament. Si Van Eyck et son patron désiraient insister sur la connection de l'image et de l'office, pourquoi l'artiste n'aurait-il pas inclus des phrases propres à l'office lui-même? Dans l'esprit de l'auteur, Van Eyck utilisait le texte de l'office comme un prétexte poétique plutôt que comme un modèle pour exposer la doctrine de l'Eglise. Les

manuels de dévotion destinés aux laïcs ne recommandent jamais aux dévots de prendre l'exégèse médiévale comme base de leurs exercices spirituels, au contraire, ils leur suggèrent de penser directement à la vie et au corps du Christ. Pour *Harbison*, la peinture apparaît comme une confession de Rolin, incomplète – il a fait supprimer le dessin de sa bourse. Certains péchés sont détaillés sur les chapiteaux au-dessus de sa tête (voir aussi *Harbison* ³⁸⁰ 113-117). Les laïcs étaient obsédés par la vue de l'hostie car ils croyaient à la présence réelle du Christ et l'hostie était souvent imaginée comme représentant le corps du Christ bébé. Mais l'auteur croit que c'est renverser la logique de l'image que de prétendre que les *Madones* trônant et présentant l'Enfant, de Jean van Eyck, sont des symboles du sacrement de communion. L'auteur juge anachronique la tendance qui consiste à opposer dans ces tableaux le sacré et le profane. Pour lui, le réalisme de l'art des Primitifs flamands est chargé de toutes sortes de significations.

La composition

Kaemmerer (⁶² 46-47) considère que Jean van Eyck introduit dans ce tableau un principe de composition qui sera accueilli avec prédilection dans l'école flamande: au-delà d'un portique dans lequel ont pris place les personnages, s'étend un vaste paysage fluvial vu de haut; les rives s'élèvent doucement et une riche architecture y est construite. L'auteur rapproche cette composition d'une description que *Facio* donne d'un tableau de Van Eyck: «montes, nemora, pagi, castella tanto arteificio elaborata, ut alia ab aliis quinquaginta millibus passuum distare credas». *Beenken* (¹⁷⁵ 190, 192-193) oppose la composition du présent tableau et celle du panneau central de l'*Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon). Malgré la perspective encore insuffisante et le raccourcissement trop rapide, le premier présente une clarté et une unité toutes modernes.

Clark (²¹⁶ 17-18) considère le présent tableau comme l'exemple le plus clair d'un procédé de composition cher à Jean van Eyck: le tableau est divisé en un premier plan avec personnages et en un paysage très distant, habituellement une vue de ville, détaché du premier plan par un parapet et un grand espace intermédiaire. *Baldass* (²¹⁹ 76) constate que Jean van Eyck a placé le chancelier dans une pose inhabituelle – il est presque de profil – dans l'intérêt de la construction générale de son tableau.

Panofsky (²²⁹ 192) pense que Jean van Eyck aurait pu s'inspirer de la miniature-dédicace d'un manuscrit dû à l'atelier du Maître du Maréchal de Boucicaut (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1161, f° 290; repr. dans *Panofsky* ²²⁹ II, pl. 35, fig. 78). *Panofsky* compare la chambre, avec sa colonnade divisant l'arrière-plan en trois parties, à la loggia de la *Madone d'Autun*. *Meiss* (²⁶⁴ 302-304) analyse la composition en plateau de la loggia; c'est un procédé que Jean van Eyck utilise souvent et qui lui permet de juxtaposer les grandes figures du premier plan et l'infiniment petit. *Pope-Hennessy* (²⁷⁵ 258, 263) observe une évolution parallèle dans la composition entre ce tableau et la *Trinité* de Masaccio (Florence, Santa Maria Novella; repr. dans *Pope-Hennessy* ²⁷⁵ 259): dans les deux œuvres, les donateurs sont devenus les composantes les plus énergiques et les plus crédibles du groupe des personnages. *Schmoll gen. Eisenwerth* (²⁹⁸ 38-39) s'intéresse aux fenêtres. Le problème de la vue du paysage depuis un intérieur se développe surtout dans le nord de l'Europe, à cause du climat. Le présent tableau, avec ses deux petits personnages de dos regardant la nature, est un jalon dans ce type de composition. *Roosen-Runge* (³⁰⁵ 13-16) trouve un précédent au tableau de Van Eyck dans les *Très Belles Heures du duc de Berry* (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 11060/61), dans les deux feuillets initiaux représentant sur la page de gauche le duc agenouillé, de la même grandeur que la Vierge figurée sur la page de droite. Le même auteur songe aussi à la miniature citée par *Panofsky*. *Curvers* (³¹⁷) considère que la clef de la composition est l'étoile à huit pointes, telle qu'elle apparaît, de deux sortes, sur le dallage de la loggia. Elle divise le tableau en trois, dans la largeur et la hauteur. Le dallage compte dix-neuf carreaux sur dix-neuf, soit trois cent soixante et un; pour l'auteur, c'est l'approximation la moins imparfaite de la quadrature du cercle.

La composition, qui ne compte qu'un donateur non accompagné en face de la Vierge, n'est pas une innovation de Jean van Eyck selon *Anne van Buren* (³²⁶ 625-629): on en trouve des exemples sur les reliefs sculptés

à Tournai et dans des manuscrits, entre autres de Jean Pucelle. Les principales différences concernent le fait que la Vierge y est normalement représentée de face et que le donateur se trouve à droite.

Christine Hasenmueller (³³⁷ 65, 87-88, note 31) constate que les personnages sont hors d'échelle par rapport à leur environnement. Elle calcule la dimension des dalles par comparaison avec celle des mains de Rolin et conclut que les premières doivent avoir à peu près 8 pouces de côté. Les arcades auraient 10 pieds de haut et Rolin agenouillé environ 6, c'est-à-dire que, redressé, il passerait difficilement sous elles.

Carol Purtle (³⁴⁴ 64) rejette comme sources possibles de la composition les exemples cités plus haut. Elle les trouve dans des miniatures des *Petites Heures du duc de Berry* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 18014, f^{os} 120, 121 v^o et 139; repr. dans *Purtle* ³⁴⁴ fig. 35-37), par le Pseudo-Jacquemart, et dans un manuscrit hollandais de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne (ms. L.A. 148, f^o 19 v^o; repr. dans *Purtle* ³⁴⁴ fig. 38). *Harbison* (³⁵⁷ 107) observe que dans la *Madone d'Autun*, l'espace est expérimenté par étapes. Quand nous regardons au-dessus du parapet au plan moyen, nous semblons voir avec les yeux des deux petits personnages. Si un seul point de vue était maintenu, au premier plan dans le local, nous ne pourrions apercevoir tout le paysage proche. Dans la peinture du nord, au quinzième siècle, l'espace est déplacé, fragmenté, agencé comme les pièces d'un puzzle; même les vastes panoramas de la fin du siècle sont coupés en tranches. Le même auteur (³⁷³ 200) relève qu'il y a des disproportions entre les personnages et leur environnement. S'ils étaient debout, ils ne pourraient pas passer sous les arcades. Il y a encore d'autres tensions dans l'espace aussi est-il non fondé de parler de réalisme direct à propos de ce tableau.

Pächt (³⁷⁴ 84-85) remarque dans cette œuvre que la différence entre l'espace intérieur et l'espace extérieur est constituée par la qualité de l'éclairage et qu'il lui était superflu de montrer les parois entières du local.

La Vierge et l'Enfant

Pour *M.B.* (³ 3-4), en 1805, l'Enfant Jésus paraît moins vrai que les autres personnages, peut-être à cause de la difficulté de faire poser un enfant aussi jeune. *Waagen* (³⁹ 1863, 104, n° 162) trouve que l'expression de la Vierge n'est pas très religieuse tandis que l'Enfant lui semble plus gracieux que dans les autres tableaux de ce maître.

Kugler (²⁶ 107) estime que comme la plupart des Madones eyckiennes, celle-ci manque de beauté idéale et de sainteté et est renfermée. *Eisenmann* (⁵¹ 19), la Vierge semble de caractère indifférent mais l'Enfant lui paraît plus fin et plus jeune que d'habitude. *Lübke* (⁵⁷ 71) pense que les deux mêmes modèles ont servi pour la *Madone d'Autun* et pour la *Vierge au chanoine Van der Paele*. *Woltmann* et *Woermann* (⁶⁰ 21) trouvent la Vierge presque laide et l'Enfant renfrogné. *William Martin Conway* (⁶³ 97) admire beaucoup le tableau, tout en estimant que la Vierge est dépourvue d'attraits, que l'Enfant est laid et le chancelier affreux. *Taurel* (⁶⁶ 19) aussi critique le choix du modèle de l'Enfant. *Petroz* (⁶⁸ 113) trouve que la Madone n'a pas la grâce des Vierges italiennes, par contre il admire la vitalité et l'individualisme du donateur. Les Flamands expriment mieux les sentiments des croyants qu'ils n'inventent des types idéaux. *Gruyer* (⁶⁹ 313-320) juge que la Vierge manque de jeunesse et de beauté; il reproche à Jean van Eyck de n'avoir pas transfiguré la nature. *Armstrong* (⁷⁰ IX) trouve que le tableau est admirable sauf la tête de la Vierge et l'Enfant. Pour *Fierens-Gevaert* (¹⁰⁷ 128), l'Enfant représente exactement un nouveau-né. *Destrée* (¹⁴¹ 195-196) reproche à la Vierge d'être peu céleste et son manque de distinction native. *Hamann* (¹⁷¹ 396-397) pense que la Vierge a l'air embarrassé et qu'elle baisse les yeux; à en juger seulement d'après les physionomies, elle paraît une femme du peuple qui montre son enfant à un médecin! L'auteur estime qu'il manque une relation avec le croyant; celui-ci peut être spectateur mais ne peut adorer et son œil est largement dédommagé par l'éblouissement de centaines de détails.

Knuttel (¹⁸⁷ 50-51, 52) trouve que Jean van Eyck a deux types de Vierge: la mère, bienveillante, et la toute jeune fille; c'est au premier type qu'il rattache la *Madone d'Autun*. L'artiste a aussi plusieurs types d'Enfant: le petit homme très sérieux, comme dans le présent tableau, l'Enfant qui joue et le vrai bébé. La gloire de la

Vierge n'est pas représentée par un trône mais elle est symbolisée par la couronne qu'un ange tient au-dessus de sa tête. *Notebaert* (¹⁸⁹ 10) pense que l'Enfant, qui bénit de la main droite et tient le globe de la main gauche, sera le type de l'Enfant-Jésus de Prague. Il semble à *Cornette* (¹⁹² 83) que la Vierge a un charme mondain, très éloigné du type ascétique de Roger van der Weyden. *Fierens* (¹⁹⁵ 12) estime qu'elle est aussi réelle que le donateur; ce n'est pas celui-ci qui a une vision mais c'est elle qui lui rend visite; il la juge profondément humaine. *Baldass* (²¹⁹ 56) considère que le globe porté par l'Enfant le caractérise en tant que créateur du monde et que c'est sur l'image de la Création qu'Il se détache. *Van Puyvelde* (²³⁹ 33) pense que pour marquer la prééminence de la Vierge, l'artiste a cru nécessaire de la surmonter d'un petit ange porteur d'une couronne.

Pour *Jansen* (³⁶⁸ 88-89), la Vierge n'est pas la reine des cieux mais le trône du Christ, qui est la personne décisive pour la cohésion du tableau. Marie baisse les yeux, comme l'humble servante du Seigneur. Le Christ n'apparaît pas tellement enfantin mais Il est intermédiaire entre l'Enfant de la *Vierge au chanoine Van der Paele* et le Christ-Dieu de l'*Agneau mystique*, dont Il a le geste et l'attribut. C'est le fiancé du *Cantique des cantiques*.

La couronne

Pächt (²⁴² 268, note 6) s'intéresse à la couronne de la Vierge, qu'il admire beaucoup. Il retrouve le même type et la même façon d'en rendre le volume dans la couronne aux pieds de Dieu, sur le panneau central de l'*Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon). *Elisabeth Dhanens* (³³⁶ 278) se demande si celle du présent tableau ne serait pas une allusion à la couronne offerte par Rolin à l'église Notre-Dame d'Autun, ce qui expliquerait l'attitude peu fréquente de l'ange; *Harbison* (³⁸⁰ 112) fait le même rapprochement.

Le donateur

Entre 1705 et 1748, un auteur anonyme fait explicitement mention de la présence du chancelier Nicolas Rolin sur le tableau du Louvre. Ce tableau possédait alors un cadre pourvu d'inscriptions (*Charmasse* ¹¹² 193; voir aussi I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 74); sans doute était-ce le cadre original et on peut supposer que ce renseignement y était mentionné. *Courtépée* (¹ III, 451; ²⁴ 513) identifie également le donateur au chancelier Rolin; le vêtement de celui-ci est qualifié d'habit de cérémonie.

Au Louvre, cependant, cette dénomination se perd. En 1804, *Schlegel* (¹⁰ 165) mentionne simplement un donateur et en 1813, *Lavallée* (¹ 3-4) fait de même. L'auteur du catalogue de 1805 (² n° 8) et *M.B.* (³ 3) parlent d'un homme, sans précision, et qualifient le tableau d'ex-voto.

Plus tard, se fiant aux catalogues du musée (1816, ⁵ n° 356; 1819, ⁷ 88, n° 401; 1826, ¹¹ 82, n° 462; voir encore le catalogue édité en 1841, ¹⁷ 75, n° 452 et *Lévi Alvarès* et *Boulmier* ³⁰ 25, n° 8; 35), *Waagen* (⁸ 253) et *Chabert* (¹² première notice) identifient le personnage masculin à saint Joseph. Selon *Boisserée* (⁹ 224), ce n'est pas ce saint qui est représenté mais un donateur, qu'il croit être un ecclésiastique. Il émet l'hypothèse qu'il s'agit du même donateur que sur le *trptyque Van Maelbeke* (Londres, vente Christie, le 11 juillet 1980, n° 106). *Nagler* (¹⁴ 404) et *Rathgeber* (²⁰ col. 88, n° 62) reprennent la désignation de saint Joseph.

Pour *Laureau de Thory* (²² 135), un Autunois, l'œuvre représente une *Sainte Famille* dans laquelle les personnages sont figurés sous les traits du chancelier Rolin, de sa femme et de son fils. *J.D.M.* (²³ 191) mentionne aussi une *Sainte Famille*.

Dans les différentes éditions du catalogue de *Villot* (1852, ²⁸ 83-84, n° 162; 6e éd., 1855, 83-84, n° 162) et dans le guide de *Pelloquet* (³³ 73), le donateur n'est pas identifié. Mrs. *Jameson* (³⁵ 107) le juge habillé comme un bourgmestre flamand et rejette la désignation de saint Joseph.

Crowe et *Cavalcaselle* (³⁴ 96-97, 179; ⁴¹ 95-96, 179) et *Hothe* (³⁶ 180) se réfèrent à *Courtépée* et reconnaissent le chancelier Rolin. *Bigarne* (³⁷ 20) aussi en est sûr.

En 1862, alors que *Clément de Ris* (⁴⁰ 265-266) se demande ce que vaut la tradition rapportée par *Courtépée* à propos de l'identification du donateur, *Vallet de Viriville* (⁴² 109-110) et *Bigarne* se rendent devant le tableau du Louvre avec une lithographie de M. Nesle représentant le chancelier tel qu'il apparaît sur le retable du

Jugement dernier de l'Hôtel-Dieu de Beaune et concluent qu'il s'agit bien de la même personne. Désormais, la plupart des auteurs identifieront le chancelier Rolin.

Nicolas Rolin, «seigneur d'Authume, chancelier de monseigneur de Bourgogne», selon sa signature (cf. *Berger*²⁹⁹ 231, 237), naquit à Autun entre 1376 et 1380 et y mourut le 18 janvier 1462. Sa biographie a été résumée dans le tome 13 du *Corpus* (*Veronee-Verhaegen*³⁰⁹ 47). Pour plus de détails, voir *Bigarne*³⁷; *Abord*⁷⁶; *Périer*¹⁰³; *Pirenne*¹²²; *G. Valat, Nicolas Rolin chancelier de Bourgogne (13.-1461)*, dans *Mémoires de la Société Eduenne* (Autun), n.s., XL, 1912, p. 73-145; XLI, 1913, p. 1-73; XLII, 1914, p. 53-148; *Hirschfeld*²⁸⁵ 103-108; *Berger*²⁹⁹.

Michiels⁽²³ 129-131, 145) qui, en 1845, citait seulement un donateur, en 1864 (⁴³ 15) et 1866 (⁴⁵ II, 298) reconnaît le chancelier Rolin. Il pense que ce dernier porte une perruque sur ses rares cheveux gris. Il lui trouve la physionomie d'un homme grave, sincère et honnête (⁴⁵ II, 298). *William Martin Conway*⁽⁶³ 151-152) estime que, malgré sa laideur, le portrait du chancelier exerce une sorte de fascination. Jean van Eyck a rendu sa forte personnalité; il n'avait pas un caractère plaisant et il regarde le monde avec une sévérité hostile. *Rooses*⁽⁷⁴ 555) s'intéresse à la mentalité du donateur: il n'est pas confit en dévotion, il n'est pas écrasé par sa petitesse, il ne prie pas avec effort pour obtenir quelque grâce, c'est un homme de la terre qui prend la vie au sérieux et, l'attention éveillée, regarde un spectacle extraordinaire. L'artiste a rendu soigneusement tous les petits plis, les petites rides de ce visage, qui ainsi que les mains, est peint d'après nature.

Seeck⁽⁷⁸ 60; ¹²³ 206) pense que le chancelier porte une perruque, comme sur le tableau de Van der Weyden (Beaune, Hôtel-Dieu). *Périer*⁽¹⁰³ 363) estime que le personnage est incontestablement Nicolas Rolin, par comparaison avec le polyptyque de Beaune et en tenant compte de la tradition. En 1908, *Weale*⁽¹²⁶ 116) résume sa biographie.

Pirenne⁽¹²² col. 838-839) considère Rolin comme un homme sérieux, réfléchi et énergique mais sa religiosité était plutôt formelle et par ses nombreuses donations, il se conformait à la mode et voulait rivaliser avec les grands seigneurs. *Huizinga*⁽¹⁴⁵ 455) cite l'opinion émise sur Rolin par *Jacques Duclercq* (éd. *De Reiffenberg*, III, 203): «Le dit chancelier fust réputé ung des sages hommes du royaume à parler temporellement; car au regard de l'espirituel, je m'en tais». *Huizinga* se demande si le tableau du Louvre montre le visage d'un hypocrite; il croit plutôt qu'il faut comprendre Rolin comme un homme du XV^e siècle, avec ses puissantes contradictions. *Coppier*⁽¹⁴⁷ 16) trouve que le chancelier est évoqué en traits sculpturaux et que le peintre a accusé ses travers, la ruse et l'âpreté au gain, mais aussi ses qualités, l'énergie, le dévouement au duc de Bourgogne. Le personnage lui semble âgé et porter une perruque. Pour l'auteur, cette physionomie fait déjà songer à Holbein. Il juge les mains trop petites et mal fixées à des avant-bras trop courts.

Jules Destrée⁽¹⁶⁷ I, 154) qualifie de «dogue surnois» le portrait de Rolin dans le présent tableau. *Cornette*⁽¹⁸⁵ 7-8) aussi s'intéresse à la personnalité du chancelier. Il estime que ce dernier n'était pas indigne de Shakespeare ou de Balzac. *Knuttel*⁽¹⁸⁷ 48) trouve qu'en peignant son effigie, Jean van Eyck n'a pas donné une image d'humilité religieuse; ce visage lui paraît dur, fermé, aigri et scrutateur. *Rudolph*⁽¹⁹⁰ 148) pense que l'artiste a représenté non seulement le type du noble bourguignon mais aussi l'individu, avec toutes ses particularités. *Kessen*⁽¹⁹⁸ 3) croit que le chancelier ne montre pas une trop grande vénération pour la Vierge. *Lavalle*⁽¹⁹⁹ 15-16) en donne une description plus flatteuse: il le trouve racé, austère, intelligent, sensible et dévot.

Edouard Michel⁽²⁰⁴ 11-12) estime qu'à l'inverse de ses prédécesseurs qui peignaient leurs modèles comme de simples silhouettes, Jean van Eyck exprime la troisième dimension et donne au portrait du chancelier l'illusion de la vie. Il rend la personnalité de ce rude lutteur qu'était Nicolas Rolin, tout dévoué à la chose publique. *Cornette*⁽²⁰⁹ 46-52) considère que le chancelier a plutôt l'air de vouloir percer les visées secrètes de l'Enfant que de L'adorer.

Van Puyvelde⁽²¹¹ 22, n° 34) ne doute pas que Nicolas Rolin soit bien le personnage représenté sur la peinture. Il pense que celle-ci n'était pas un tableau d'autel mais un portrait votif, à cause de son revers peint, et que c'est le cardinal Jean Rolin, le fils du chancelier, qui l'a donnée à l'église collégiale. *Baldass*⁽²¹⁹ 76) juge que

le portrait est impénétrable: au milieu de ses dévotions, Rolin n'oublie pas sa position sociale. L'auteur considère cette effigie comme une des meilleures de Jean van Eyck. C'est aussi l'opinion de *Genaille* (²³² 25, 27; ²⁷¹ 33-34), qui la trouve énergique mais tourmentée, exprimant la fragilité du pouvoir terrestre et la permanence des valeurs éternelles.

Desneux (²³¹ 195-200), qui est docteur en médecine, se livre à une analyse approfondie du portrait peint par Jean van Eyck et conclut qu'il s'agit bien du même personnage que celui qu'a représenté Roger van der Weyden sur le retable de Beaune. Or ce dernier portrait est identifié par ses armoiries et par un inventaire de l'Hôtel-Dieu daté de 1501. *Desneux* évalue à une douzaine d'années le décalage entre les deux portraits. Il juge celui de Van Eyck supérieur, l'autre lui paraissant manquer de naturel. L'auteur compare différentes miniatures représentant Rolin dans des scènes de remise d'ouvrages à Philippe le Bon (voir F. *Éléments de comparaison*, n° 23 à 26) et rapproche le tableau du Louvre d'un portrait du fils du chancelier, le cardinal Jean, dans la *Nativité* du Maître de Moulins (Autun, Musée; repr. dans *Desneux* ²³¹ fig. 5): les ressemblances sont telles que seul un père peut les transmettre à son fils. *Lassaigne* (²⁴⁶ 37a) ne met pas en doute l'identification du chancelier. Il mentionne que Rolin a la tête haute, l'air grave et le détachement un peu hautain qu'on retrouve dans plusieurs portraits de Jean van Eyck.

Quarré (²⁵³ 193-202) réaffirme aussi l'identité entre le donateur de la *Madone d'Autun* et celui du *Jugement dernier* de Beaune, à l'encontre de *Lejeune* (voir p. 25). Ce dernier donateur est clairement reconnu comme étant Nicolas Rolin dans l'inventaire de 1501. De plus, il ne porte pas le collier de la Toison d'Or, ce ne peut être Philippe le Bon, qui porte toujours ce collier sur ses portraits. Quant aux armoiries du retable de Beaune, des radiographies prouvent leur authenticité et elles n'ont pas été modifiées. *Philippe* (²⁵⁶ 138) se range à l'opinion de *Quarré*. Le donateur du Louvre ne peut être identifié au *Jean de Bavière* du *Recueil d'Arras* (Arras, Bibliothèque Municipale, f° 28). Le brocart de la robe pouvait être porté par des nobles et des prélats; il convenait à une personnalité aussi puissante que le chancelier. *Salet* (²⁶⁵ 384-385) également approuve la démonstration de *Quarré*.

Meiss (²⁶⁴ 302) relève que le chancelier regarde la Vierge, non l'Enfant, et il compare Nicolas Rolin à un condottiere italien. *Huizinga* (²⁶² 326-327) constate une grande différence entre l'air pieux de Rolin sur le tableau et sa réputation d'avare et d'orgueilleux; toutefois il ne veut pas conclure à l'hypocrisie du chancelier car les hommes de cette époque associaient souvent l'orgueil, l'avarice et la luxure à une véritable piété. *Marguerite Roques* (²⁶⁹ 82, note 4) pense que la présence de la ville de Liège à l'arrière-plan du tableau n'est pas un obstacle à l'identification du donateur avec le chancelier Rolin car l'artiste y a représenté un second paysage réel, les Alpes. On ne peut soutenir qu'il a peint son tableau dans cette région: il peut l'avoir exécuté n'importe où, pas nécessairement à Liège.

Kieser (²⁷⁹ 78) juge que les mains du donateur sont étonnamment petites.

Snyder (²⁸¹ 166) pense que Rolin, ayant quitté des yeux son livre d'Heures, a une vision de la Vierge et c'est pourquoi son regard n'est pas dirigé vers elle mais fixe l'espace. Van Eyck représente la vision mentale du chancelier à ce moment.

Pour *Lotte Brand Philip* (²⁸⁰ 94-95), savoir si c'est Rolin qui est reçu par la Vierge ou si c'est elle qui lui rend visite est oiseux quand on considère le lieu de la scène. C'est une partie de la Jérusalem céleste, or celle-ci représente l'Eglise; Rolin, comme croyant, y est pleinement à sa place. Il n'est pas introduit par un saint; c'est exceptionnel chez Jean van Eyck et s'explique par la fonction du donateur et l'arrière-plan politique. La préparation d'une croisade était une idée chère à Philippe le Bon. L'Enfant Jésus, qui porte le globe, est le légitime roi de Jérusalem et Rolin, son chancelier, l'aidera à recouvrer la ville sainte, c'est pourquoi ils sont représentés exceptionnellement de manière peu cérémonieuse.

Grimme (²⁸⁴ 35) trouve que la sévérité des traits du chancelier révèle sa froide résolution et sa brutalité. Contre *Lejeune*, *Salet* (²⁹⁵ 357) réaffirme que Rolin est bien le donateur représenté. Il trouve l'argument du

costume (voir p. 25) contestable car, comme *Philippe* l'a fait remarquer, le maréchal de Boucicaut porte un vêtement aussi somptueux dans son livre d'Heures. Il ne peut admettre la comparaison avec le *Portrait d'homme* de Berlin (Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie, n° 523 C) qui, selon *Lejeune*, serait Jean de Bavière. Pour *Lotte Brand Philip* (³⁰⁰ 190-191), le donateur est bien le chancelier Rolin. Il apparaît ici sur un pied d'égalité avec la Vierge. Le tableau aurait été créé dans le contexte de la préparation d'une croisade et Rolin serait représenté ici comme le chancelier du Christ, qu'il va aider à rentrer en possession de son héritage, les Lieux-Saints. *Berger* (²⁹⁹ 13, 217, 219) ne met pas non plus en doute l'identification du donateur. Le chancelier lui paraît avoir des traits ascétiques sur les portraits de Van Eyck et de Van der Weyden. *Roosen-Runge* (³⁰⁵ 10-11) croit aussi que le donateur est bien Rolin, par comparaison avec son portrait sur la miniature-dédicace des *Chroniques de Hainaut* (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 23) et sur le *Jugement dernier* de Beaune (idem, n° 21). Pour *Künstler* (³¹² 49), le chancelier n'est pas réellement dans le même local que la Vierge, le château du ciel: sa présence est symbolique. *Hélène Adhémar* (³¹⁶ 9-14) s'appuie sur l'histoire du tableau (voir E.2a, *Histoire ultérieure*, p. 50) pour affirmer que l'effigie masculine de la *Madone d'Autun* est bien celle du chancelier Rolin. Selon *Elisabeth Heller* (³¹⁸ 71), la composition, dans laquelle Rolin est presque sur un pied d'égalité avec la Vierge, dénoterait normalement un tableau de dévotion privé mais compte tenu de la personnalité du chancelier telle que l'ont décrite ses contemporains, notamment *Chastellain* et *Duclerg*, on peut supposer qu'il avait opté pour un mode de présentation sans intercesseur dans une œuvre qu'il destinait à un lieu public, l'église collégiale d'Autun. L'auteur constate qu'il n'existe aucune relation entre le regard des personnages (³¹⁸ 72): la Vierge a les yeux baissés et paraît un peu inaccessible, l'Enfant regarde dans le lointain et le chancelier à côté de la Vierge et il paraît de mauvaise humeur. *Végh* (³²⁹ cat. 15) relève son regard perçant.

Campbell (³³² 15) compare le portrait de Van Eyck et celui de Van der Weyden exécuté une dizaine d'années plus tard. Tandis que le premier est un modèle de précision et d'objectivité, le second se caractérise par une vision stylisée et hautement personnelle du sujet.

Selon *Molly Smith* (³⁴¹), l'homme en prière est bien le chancelier Rolin mais celui-ci ne serait pas le donateur du tableau. L'auteur émet l'hypothèse que dans les miniatures aussi, quand un homme ou une femme est représenté seul devant des personnages sacrés, il ne serait pas le donateur mais le bénéficiaire d'un don de ses proches. *Carol Purtle* (³⁴⁴ 60-62) pense que Nicolas Rolin commanda le tableau pour la chapelle des saints André et Sébastien en la collégiale Notre-Dame d'Autun (voir p. 50); il devait être exposé sur le mur est de la chapelle, à gauche de l'autel; ainsi le chancelier regardait ce dernier, sur lequel il faisait dire journallement deux puis six messes. Le but de Jean van Eyck était d'immortaliser la prière du chancelier et sa dévotion à l'intérieur de la chapelle. Rolin espérait être béni par l'Enfant pour ces actes de dévotion.

Pour *Anna Eörsi* (³⁵⁰ 158, note 176), le chancelier anticipe pour lui-même l'état de salut après le Jugement dernier. *Snyder* (³⁶⁰ 109) croit que le tableau a été offert à l'église collégiale par le fils du chancelier, le cardinal Jean, qui devint évêque d'Autun en 1436. L'auteur trouve que ce n'est pas Nicolas Rolin qui visite la Vierge mais l'inverse: pendant sa méditation, celle-ci lui apparaît comme une manifestation tangible de ses pensées. *Rivière* (³⁶⁶ 38) pense que le chancelier a fait supprimer par Jean van Eyck la grande bourse qui pendait à sa ceinture (voir p. 12) parce qu'elle aurait pu être interprétée comme un symbole de l'avarice.

Selon *Jansen* (³⁸⁸ 59), le portrait de Rolin n'est pas un vrai portrait de donateur parce qu'il est au centre d'intérêt du tableau. Rolin était représenté primitivement avec une bourse à la ceinture, par allusion à son activité de financier. Il l'aurait fait supprimer par Van Eyck pour éviter l'image du parvenu, du nouveau riche. Ainsi les références à son activité sont-elles limitées aux chapiteaux et à l'arrière-plan du tableau (³⁶⁸ 87-88).

Rooch (⁴⁷¹ 107, 288-289) admet l'identification du chancelier Rolin bien que suivant l'étiquette de la cour bourguignonne, il ne pouvait pas porter un vêtement court, en brocart, réservé aux «gentilhommes», lui n'étant qu'un «noble homme». L'auteur en déduit que le tableau avait un caractère privé.

Pächt (374 107-108) relève que Jean van Eyck ne représente jamais un donateur regardant l'objet de sa vénération. Rolin a le regard tourné vers l'intérieur. Plutôt qu'en prière, il est figuré dans un état plus neutre, une méditation pensive.

Harbison (380 100, 109, 112) s'intéresse à la psychologie du chancelier. Il se demande si ce dernier était intéressé par l'amélioration de sa vie spirituelle ou s'il était un opportuniste, désireux d'échanger certains biens temporels contre des biens de l'au-delà. L'auteur croit qu'un événement politique ou religieux dans la vie de Rolin est la raison d'être de ce tableau.

Après *Kamp* (voir p. 26), *Lorentz* (385 26-27) discute les problèmes du vêtement en brocart et de la bourse. Il pense que le premier était le costume d'apparat des hauts dignitaires de la cour. Quant à la seconde, loin d'être un signe distinctif des robins, elle était portée par les princes et Van Eyck a dû la supprimer pour des motifs esthétiques: cette plage était déjà chargée par les motifs du brocart.

L'âge que les auteurs ont donné au chancelier a beaucoup varié. Pour *Voll* (80 67) et *Fierens-Gevaert* (107 129), Rolin a une cinquantaine d'années; pour *Raulin* (129 673-676, 679) environ cinquante-cinq ans. *Fricdländer* (156 95; 278 60) estime que cet âge est difficile à préciser: on peut donner au chancelier soixante ans plutôt que cinquante. *Beenken* (193 63) est de la même opinion. *Gillot* (197 85) lui en accorde seulement une cinquantaine et *Kessen* (198 3) environ cinquante-cinq. *Edouard Michel* (204 12), en 1944, déduit qu'il doit avoir entre cinquante quatre et soixante ans. *Lassaigne* (246 58) lui en octroie une cinquantaine et *Snyder* (360 109) environ cinquante-cinq.

Cependant certains auteurs ont continué à émettre des doutes sur l'identification du donateur ou proposé d'autres hypothèses.

En 1902, il n'est pas identifié dans le catalogue du Louvre (n° 160, n° 1986) et est appelé le chanoine Roslin par *Geffroy* (88 89-91). *Bouchot* (100 230, 240) parle du «pseudo-Nicolas Rolin». *Pigeon* (111 n° 41, 32-33), de manière très étonnante, l'identifie au roi de France Charles VII, dans sa maturité.

Andrieu (183 37) rejette l'identification traditionnelle par comparaison avec le portrait sûr du chancelier sur le retable de Beaune. Pour lui, il s'agit d'un abbé du couvent de l'île Barbe, à Lyon, Edouard de Messey. Celui-ci était un ami du cardinal Jean Rolin, ce qui expliquerait la présence du tableau à Autun.

Lejeune (236 75-78), en 1955, met en doute l'identification du donateur à cause du paysage, dans lequel il veut reconnaître la ville de Liège (voir p. 36), à cause des lions des chapiteaux placés derrière le personnage et des scènes bibliques des autres chapiteaux, enfin parce que le chancelier étant un clerc, aurait dû porter un vêtement de drap uni. Il met aussi en doute l'identification des portraits du retable du *Jugement dernier* de Beaune, qui seraient Philippe le Bon et Isabelle de Portugal; les armoiries auraient été ajoutées par après. En 1957, le même auteur (249 357-375) développe ses raisons de refuser l'identification du donateur avec le chancelier Rolin. Le costume est celui d'un prince ou d'un grand seigneur, vers 1415, et non celui d'un avocat au Parlement de Paris, la fonction de Rolin à cette époque. Par comparaison avec d'autres portraits, le donateur serait le prince Jean de Bavière, dit Sans Pitié ou Sans Merci, élu de Liège (il ne fut jamais évêque). Sur les chapiteaux visibles au-dessus de sa tête, l'auteur reconnaît des têtes de lion et dans le jardin, circulent des paons; pour *Lejeune*, ce sont des animaux adoptés par le prince comme signes de reconnaissance. La victoire d'Othée (1408) serait la raison d'être de ce tableau: un remerciement à la Vierge, Siège de la Sagesse. Le même auteur met en rapport la vie du donateur, les chapiteaux de gauche et le *Livre de la Sagesse* (voir p. 29). La ressemblance entre ce donateur et celui du *Jugement dernier* de Beaune s'expliquerait par le lien de parenté existant entre eux, le premier étant l'oncle du second, identifié à Philippe le Bon (Résumé dans *Liège et Bourgogne* 286 157-159). *Gaillard* (250) approuve ces théories. *Kepiński* (294 155, 156-157, 161) hésite entre le chancelier Rolin et le duc de Bourgogne Jean sans Peur, assassiné sur le pont de Montereau le 10 septembre 1419. Le donateur serait en tout cas le chancelier. Dans la seconde alternative, Rolin aurait été représenté sur un volet et sa femme sur l'autre tandis que la *Madone d'Autun* aurait constitué le panneau central.

Stiennon (³⁰⁶ 427-428; ³²⁴ 348-350) se range à l'opinion de *Lejeune* et voit dans le donateur l'élu de Liège, Jean de Bavière. Il rejette la confrontation avec le portrait du *Jugement dernier* de Beaune. L'absence de liens entre la ville de Liège et Rolin est un argument contre l'identification de celui-ci. Les montagnes neigeuses à l'arrière-plan rappelleraient le lieu d'origine du prince. Les traits durs et volontaires correspondent au caractère de celui qu'on a appelé Jean Sans Pitié. *Curvers* (³¹⁷) aussi appuie l'hypothèse de *Lejeune*. Jean de Bavière lui paraît plongé dans une méditation plutôt qu'en prière. *Paravicini* (³²⁷ 153, note 119) identifie également ce dernier, à cause de son costume. *Châtelet* (²⁷² 22, note 16) relève que le donateur est représenté sans sa femme or le chancelier Rolin n'est resté veuf que quelques mois avant d'épouser Guigonne de Salins. D'autre part, cet auteur trouve que malgré une ressemblance certaine entre ce donateur et celui du retable de Beaune, il y a des différences que la seule évolution d'âge n'explique pas. Il se demande si le donateur du présent tableau ne serait pas un autre membre de la famille Rolin, par exemple le frère du chancelier, qui était membre du conseil ducal et mourut en 1429. Dans cette hypothèse, le tableau serait son épitaphe.

Kamp (³⁸⁴ 155, 158, 256-264) estime que le problème de l'identité du donateur n'est pas tout à fait résolu bien que le port d'un vêtement en brocart ne lui semble pas un argument décisif: Rolin avait le droit d'en porter un. Sur le présent tableau, cette robe traduit les prétentions nobiliaires du chancelier. L'auteur discute aussi la question de la bourse, dessinée mais non peinte.

Le brocart

Isabelle Errera (¹⁶² 131-132, n° 128) signale la présence, aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles), d'un velours rouge du XV^e siècle, «double hauteur, décoré d'or bouclé et non bouclé», qu'elle juge analogue à celui de la robe du chancelier Rolin. Un tissu similaire peut être observé sur le triptyque de l'*Adoration des mages* de Stéphane Lochner (cathédrale de Cologne); il est porté par l'un des mages. *Gillot* (¹⁹⁷ 77) pense que ce brocart est de fabrication orientale ou vénitienne. *Philippe* (²⁵⁶ 142, 144) reconnaît un décor à trones résillés en brocart d'or et velours marron à deux hauteurs. Il situe cette étoffe durant la première moitié du XV^e siècle. Elle était portée par les nobles comme par les prélats. Elle était d'origine italienne. *Salet* (²⁹⁵ 357) décrit le tissu comme étant un velours ras broché d'or; il proviendrait de Lucques ou de Venise.

Jansen (³⁶⁸ 54-55) s'intéresse au symbolisme des couleurs du brocart et des autres étoffes.

Le tissu qui recouvre le prie-Dieu peut être soit du damas, soit du velours ciselé; il est presque certain qu'il s'agit de ce dernier car le damas est une étoffe plus souple (renseignement aimablement communiqué par M. D. De Jonghe, ingénieur des textiles, ancien attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, le 7 octobre 1992).

Le local

Lavallée (⁴ 3) rattache l'architecture de la salle au genre mauresque. *Crowe* et *Cavalcaselle* (³⁴ 96; ⁴¹ 96) y reconnaissent le style saxon. *Michiels* (⁴³ 14) qualifie le local de galerie byzantine et *Von Tschudi* (⁶⁵ 156) de salle romane. *Gruyer* (⁶⁹ 315, 320) se demande s'il s'agit du palais du chancelier Rolin, à Autun.

Seeck (⁷⁸ 24) juge les arcades romanes avec les bases à décor gothique; les chapiteaux lui rappellent la première Renaissance italienne. Pour l'auteur, il s'agit de la plus belle architecture d'Hubert van Eyck. *Marks* (⁸⁹ 801; ⁹⁶ 19-20, 35) trouve que celle-ci est fantaisiste, c'est-à-dire qu'elle n'a pas été copiée sur un modèle réel. Elle est romane, inspirée par l'Italie et peut-être basée sur des formes lombardes; les chapiteaux pourraient aussi avoir été influencés par les églises rhénanes. Pour *Margaret Siebert* (¹¹⁶ 8, 9), le local est un palais, l'habitation de Nicolas Rolin; à en juger d'après le paysage, ce doit être un grenier. *Voll* (¹¹⁷ 36) qualifie la salle de halle romane. *Weale* (¹²⁰ 191-192) considère l'architecture comme un décor scénique en carton-pâte. Le pavement lui semble de style roman, formé de morceaux de marbre assemblés selon des motifs géométriques.

Pour *Coppier* (¹⁴⁷ 14, 20), c'est chez elle que la Vierge reçoit le chancelier. L'architecture est une innovation de Jean: l'art roman y est influencé à la fois par la tradition antique et par le style gothique. L'artiste a dû

rapporter d'Espagne le tabouret mauresque et le coussin de cuir de Cordoue sur lesquels la Vierge est assise. *Schmarsow* (¹⁵⁷ 142-143) retrouve des souvenirs des pays du Sud dans la conception du local; il songe à l'Alhambra et plus encore au palais des rois du Portugal à Lisbonne, aux châteaux de Cintra et d'Aviz où les ambassadeurs de Philippe le Bon ont séjourné. L'influence du style mudéjar s'observe aussi dans la décoration du local et le siège de la Vierge, avec le coussin gonflé. Pour *Tolnay* (¹⁷⁰ 334, note 4), le local est une chambre du Paradis, conçu comme un château-fort selon la légende de saint Brandan. *Knüttel* (¹⁸⁷ 50) qualifie la salle de somptueux palais où même la Vierge paraît timide en face de l'orgueilleux chancelier. *Demez* (²¹⁰ 79) l'appelle un palais vénitien.

De Beer (²¹² 159) constate que Jean van Eyck use fréquemment des formes romanes mais que la pureté du style manque, notamment dans le présent tableau: l'effet général est roman mais il y a des détails gothiques, comme les bases des colonnes. S'il a le sens de l'harmonie architecturale, c'est d'une harmonie architecturale de peintre, non d'archéologue.

Selon *Baldass* (²¹⁹ 55), lorsqu'il a conçu sa composition, Jean van Eyck s'est souvenu de l'*Annonciation* de l'*Agneau mystique*. Il pense que cette dernière a été dessinée par Hubert mais enrichie par Jean. Le local est un palais roman, décoré à profusion. L'échelle des figures par rapport au cadre est à peu près correcte. *Bazin* (²²¹ 196) trouve que Jean van Eyck est animé par un sentiment précoce de la Renaissance, qui le fait opter pour l'art roman. Dans la *Madone d'Autun*, il dessine des arcs en plein cintre. *Van de Waal* (²²⁶ 65) relève que cet artiste avait une prédilection pour les intérieurs romans, avec des échappées sur des villes contemporaines. Ce n'est pas un anachronisme: les formes romanes isolaient les personnages sacrés tandis que la ville gothique créait un entourage familial au fidèle, le reliant à son temps. Pour *Panofsky* (²²⁹ 136-137), Jean van Eyck est un archéologue capable de recréer des églises et des palais romans et il est exceptionnel qu'on puisse identifier ses modèles. Dans le présent tableau, le style est roman mais les bases des colonnes et le décor des écoinçons sont gothiques. *Grodecki* (²³⁴ 84) voit dans le local le vestibule du temple de Jérusalem, pourvu de deux colonnes: Jakim et Booz (I Rois, VII, 21). A la base de l'une d'elles il y a des petits monstres diaboliques qui signifient la soumission de Satan lors de la Nativité. Le local pourrait être aussi la Jérusalem céleste, qui surplombe le monde. *Held* (²³⁵ 213), à l'inverse de *Panofsky*, ne croit pas que c'est la Vierge qui reçoit Rolin dans sa salle du trône, dans la Jérusalem céleste: c'est le chancelier qui est l'hôte et son prie-Dieu semble un meuble permanent du local plutôt que le banc placé en oblique, sur lequel la Vierge a pris place. *Lejeune* (²⁴¹ 89, note 15) relève que la disposition du local en loggia est aussi celle des tribunes supérieures dans le narthex roman de l'église Saint-Barthélemy à Liège. Or d'après cet auteur, les tours de cette église pourraient être le point de vue élevé où l'artiste se serait placé pour représenter le site de Liège. *Bazin* (²⁴³ 88) considère la loggia comme le temple de Jérusalem. *Mirimonde* (²⁷⁰ III) pense que l'artiste a eu recours au style roman pour évoquer une époque antérieure à la Rédemption. *Ettlinger* (²⁷⁷ 286, 307) reconnaît dans le local une influence italienne. Pour *Snyder* (²⁸¹ 165, 170-171), Rolin est agenouillé à son prie-Dieu dans sa chambre, avec son livre d'Heures devant lui. L'auteur décèle le motif de la vigne dans la décoration des trois arcades; il y voit un symbole eucharistique. Pour *Lotte Brand Philip* (²⁸⁰ 85-86; ³⁰⁰ 190, 191), la loggia appartient aux cieux nouveaux tandis que le paysage signifie la terre nouvelle. Ce sont les parties supérieure et inférieure de la Jérusalem céleste, combinées l'une comme l'arrière-plan de l'autre, comme dans l'*Annonciation* de l'*Agneau mystique*; le jardin forme le chaînon intermédiaire. Diverses sources d'inspiration ont été proposées pour la loggia, entre autres l'Alhambra; l'auteur partage cette opinion. Elle pense que Jean van Eyck a composé son architecture à partir de détails retenus pendant ses voyages et intégrés dans des formes indigènes, celles de l'architecture romane du nord de l'Europe. *Cuttler* (²⁸² 97) considère que les trois arcades représentent la Trinité. *Kępiński* (²⁹⁴ 155-156) pense que le local est la Jérusalem céleste telle qu'elle est décrite par le prophète *Ezéchiel* (XL, 5-25). La totalité du décor lui semble dériver de cette source: un édifice dans une forteresse au sommet d'une colline. L'auteur y retrouve même le triple portique et le dallage du tableau.

Roosen-Runge (³⁰⁵ 12) remarque que de la halle du palais dans lequel les personnages ont pris place, seulement une partie de l'espace est visible; celui-ci s'étend encore vers le haut, les côtés et l'avant. Cet espace a un peu la forme d'un dé. *Anne van Buren* (³²⁶ 621) considère que la vigne qui est représentée sur les arcades n'a pas une signification eucharistique mais elle définit le vignoble et la tour de garde. Elle ne fait pas nécessairement allusion à la messe, ce qui caractériserait un retable d'autel or, selon cet auteur, le présent tableau n'en est pas un. *Elisabeth Dhanens* (³³⁶ 271, 273) compare la loggia à des palais vénitiens. Elle est construite comme une citadelle, sur un rocher. Pour *Christine Hasenmueller* (³³⁷ 82), le local a le caractère d'un espace rituel. *Carol Purtle* (³⁴⁴ 82-83) relève qu'au-dessus du fleuve, la frise de vigne est remplacée par des animaux qui font songer à des monstres marins. Dans des manuscrits nordiques, ceux-ci sont associés à la mort et au jugement; dans le présent tableau, ils seraient une allusion à la foi en la Résurrection (*Saint Augustin, La Cité de Dieu*, livre XV, 18).

Forgeur (³⁵¹ 47) considère le local comme une architecture irréaliste: aucun exemple n'en existe encore en Europe et les baies sont dépourvues de vitrage. Cette loggia doit se trouver dans un pays chaud. *Mirimonde* (³⁵⁵ 33) trouve que le local est de style roman et que les chapiteaux sont typiques du XII^e siècle. Le motif des pampres au-dessus des arcades doit être mis en rapport avec un texte de l'*Évangile de saint Jean: Je suis la vraie vigne* (XV, 1, 4). Les vitraux sont formés de cives rondes et le cercle est un symbole d'éternité. Le carrelage comporte des étoiles à huit branches; celles-ci rappellent un des titres de la Vierge: *Stella maris* ou *Stella matutina*. À gauche, une colonne écrase des lapins; ceux-ci sont un symbole de l'amour charnel et de la luxure, dont Marie permet de triompher. À l'extrême droite près de son siège, une colonne écrase un renard, symbole du démon vaincu par l'Incarnation. *Rivière* (³⁶⁶ 36) s'intéresse à la disposition du carrelage. La présence de certains carreaux décorés de la croix potencée, symbole des croisés, à la place de carreaux blancs, délimite trois espaces: celui de la Vierge et du Christ, celui du chancelier et un espace imaginaire, qui signifie la terre par opposition au ciel. Les trois petits lapins autour de la base de la colonne la plus rapprochée du livre du chancelier symbolisent la luxure et les lions, ours et autres monstres sur les chapiteaux des colonnes de gauche, l'orgueil.

Selon *Jansen* (³⁶⁸ 90-91), le local est le palais céleste de Marie, le *Cubiculum genetricis*, par référence à *Honorius d'Autun*. Dans l'antique culte impérial, le *Cubiculum* était une loge où étaient reçus des invités; pour l'auteur, c'est ce sens qui est adopté ici (³⁶⁸ 93).

Les chapiteaux

Villot (²⁸ 84, n° 162) reconnaît des sujets de l'Histoire Sainte sculptés sur les chapiteaux des pilastres au fond de la salle. *Wcale* (¹²⁶ 115) identifie le sujet de ces chapiteaux: l'*Expulsion d'Adam et Eve du Paradis*, le *Sacrifice de Caïn et d'Abel*, *Noé quittant l'arche* et la *Faute de son plus jeune fils*. *Mély* (¹⁴⁶ 294) retrouve sur les chapiteaux les mêmes sujets que sur les chapiteaux romans de l'église d'Ainay, près de Lyon, d'où la vue serait prise (voir p. 33): le *Péché originel*, l'*Apparition du Seigneur*, l'*Expulsion du Paradis terrestre* et le *Meurtre d'Abel*. Selon *Schmarsov* (¹⁵⁷ 142), les sujets des chapiteaux illustrent la Bible depuis l'histoire de Caïn et d'Abel jusqu'à l'ivresse de Noé. *Tolnay* (¹⁹¹ 50, note 67) identifie à gauche des scènes représentant la chute de l'humanité: *Adam et Eve chassés du Paradis*, le *Sacrifice de Caïn et d'Abel*, le *Meurtre de Caïn* et l'*Ivresse de Noé*. Par contre, à droite, il reconnaît une scène symbolique de la Rédemption: *Esther et Assuérus*. Pour lui, le tableau montre, à gauche et à droite, l'antithèse des deux mondes. Pour *Baldass* (²¹⁹ 63) aussi, Jean van Eyck a choisi de peindre sur les chapiteaux des scènes qui représentent les fautes de l'humanité; ces symboles ont le même sens que les inscriptions sur les panneaux ou les cadres. Ces symboles sont un trait médiéval; il contraste avec la conception moderne du tableau qu'avait Jean, qui consistait à dépeindre seulement ce que l'œil voyait mais la conquête du monde visible ne se faisait pas chez lui au détriment du caractère religieux de l'œuvre. L'artiste fusionne les tendances artistiques de deux époques, le moyen âge et les Temps modernes.

Panofsky (²²⁹ 139, 414, note 139²) reconnaît, à gauche, des exemples de fautes pris à l'Ancien Testament (l'*Expulsion du Paradis*, l'*Histoire de Caïn et d'Abel*, l'*Ivresse de Noé*) et à droite, un exemple de vertu emprunté

à l'histoire romaine, la *Justice de Trajan*. Grodecki (²⁵¹ 84) se demande si ce dernier chapiteau ne représenterait pas *Esther et Assuérus*. En 1957, Lejeune (²⁴⁹ 373, 374 et note 1) établit un rapport entre le *Livre de la Sagesse* (X, 1-14) et les chapiteaux à gauche: dans le même ordre y apparaissent Adam, Caïn et Noé. Le quatrième chapiteau pourrait être la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*, qui suit dans cet ouvrage. Baltrušaitis (²⁵⁴ 355, note 103) constate que les images de la dégradation de l'homme (*Expulsion du Paradis*, *Sacrifice d'Abel*, *Meurtre de Caïn*, *Ivresse de Noé*) sont représentées du côté du chancelier tandis que près de la Vierge on observe des images de la Rédemption (*Esther et Assuérus*) ou des vertus (*Justice de Trajan*).

Philippe (²⁵⁶ 136-137) identifie les sujets suivants: *Adam et Eve chassés du Paradis par l'ange*, *l'Offrande de Caïn et d'Abel*, le *Meurtre d'Abel*, *l'Arche* et *l'Ivresse de Noé*, la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*. Deux chapiteaux de ce type se retrouvent sur la *Vierge au chanoine Van der Pacl*; c'est pourquoi l'auteur pense qu'il ne faut pas chercher une correspondance entre ces chapiteaux et les donateurs. Il juge que la symbolique est romane: la Vierge est la nouvelle Eve et le Christ le nouvel Adam, le nouvel Abel, le nouvel Isaac et l'arche de Noé peut être comparée à la croix. Guldán (²⁷⁴ 88, 197) relève que l'antithèse Eve-Marie s'exprime dans le présent tableau par la représentation du motif de *l'Expulsion du Paradis terrestre* sur un des chapiteaux de la loggia. Kieser (²⁷⁹ 92, note 22) considère que cette expulsion est une antithèse du Couronnement de la Vierge au Paradis auquel l'ange et la couronne font allusion. Le *Meurtre d'Abel* rappellerait le meurtre de Jean sans Peur à Montereau.

Snyder (²⁸¹ 170-171) reconnaît sur le chapiteau de droite la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*. Saint Ambroise et saint Augustin voient dans cette scène une préfigure de l'Eucharistie. Sur un autre chapiteau figure *l'Ivresse de Noé*, dans laquelle le second auteur reconnaît un présage de la Passion. Cuttler (²⁸² 97) pense voir dans le chapiteau de droite la *Justice de Trajan*. Kępiński (²⁸⁴ 157, 158) identifie dans ce chapiteau la *Fille de Jephthé*, qui au moyen âge était une préfigure de la Présentation de la Vierge au temple, celle-ci s'offrant elle-même à Dieu. Dans les trois chapiteaux de gauche, l'auteur voit des allusions à l'orant: *l'Expulsion du Paradis* serait en rapport avec l'assassinat de Jean sans Peur, le *Meurtre d'Abel*, un fratricide, devrait être rapproché de ce même assassinat perpétré par le dauphin Charles, cousin de la victime, enfin *l'Ivresse de Noé* montre aussi le bon fils Japhet qui recouvre la nudité de son père, comme le bon fils Philippe le Bon s'efforce de restituer l'honneur à son père par le traité d'Arras.

Roosen-Runge (³⁰⁵ 39-42) trouve dans *l'Expositio in Cantica Canticorum* d'Honorius d'Autun (voir p. 16) l'explication des chapiteaux. Dans la série au-dessus de la Vierge, il reconnaît l'histoire de la reine de Saba, symbole du paganisme converti. En face, il décèle des scènes montrant l'histoire du salut juif: *l'Expulsion du Paradis*, *l'Offrande de Caïn et d'Abel*, le *Meurtre* de ce dernier, *Noé levant le bras vers la colombe* et *en état d'ivresse*, ces deux dernières étant séparées par une chèvre qui grimpe une montagne. Cette chèvre est assimilée aux prophètes qui, élevés à une haute vue, ont prévu le Christ et le mystère de l'Eglise. Les histoires à gauche forment l'«Ecclesia» des Juifs, confrontée à l'«Ecclesia» des païens à droite. Pour Curvers (³¹⁷), le chapiteau au-dessus de la Vierge représente la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*. L'auteur rapproche le sacerdoce de Melchisédech, indépendant de celui des Juifs, du cas particulier de Jean de Bavière, qui n'avait jamais été que sous-diacre; sa victoire d'Othée lui paraissait une confirmation de son autorité par le ciel, même s'il n'occupait pas la place voulue dans la hiérarchie ecclésiastique. L'auteur rappelle que dans le *Livre de la Sagesse*, l'histoire de Noé, qui est représentée sur l'autre chapiteau, est suivie immédiatement par celle d'Abraham et de Melchisédech. Elisabeth Heller (³¹⁸ 72) constate que les chapiteaux de gauche montrent des exemples de faute tandis que celui de droite est diversement interprété en des exemples de vertu. Elle se demande si les symboles de faute, à gauche, renvoient à un sentiment de culpabilité de l'homme Rolin, généralement considéré comme peu pieux, ou à l'humanité pécheresse tout entière.

Christine Hasenmueller McCorkel (³¹⁹ 519-520, notes 13 et 14; ⁴⁸⁷ 63-71) estime que les chapiteaux de gauche «couronnent» le chancelier comme le fait l'ange pour la Vierge. Les événements, de *l'Expulsion du Paradis* à

Ivresse de Noé, symbolisent le statut de l'homme dans le cosmos. La dernière scène, qui représente les fils de Noé et leurs attitudes vis-à-vis de l'ivresse de leur père, préfigure les trois réactions vis-à-vis de la Croix: celles des Juifs, des Gentils et des hérétiques; le quatrième personnage serait Canaan, le fils de Cham qui fut maudit par Noé. Rolin est aussi confronté à ce dilemme de la Croix et la réponse est donnée par sa vision de la Vierge. La scène au-dessus de celle-ci est difficile à interpréter: l'auteur voit un militaire, peut-être suivi par des soldats, et en face de lui un personnage agenouillé, un jeune homme ou une femme avec une longue tunique. Peut-être s'agit-il de *David apprenant la mort de Saül* (2 Samuel I, 1-18).

Anne van Buren (³²⁶ 620-621) met les chapiteaux en rapport avec des textes d'*Honorius d'Autun* (voir p. 16). L'*Expulsion du Paradis* doit être rapprochée du commencement du premier Nocturne de l'office canonique. Abel est l'ouvrier de la première heure, selon la parabole contenue dans l'*Evangile* selon *saint Matthieu* (XX) et Noé celui de la troisième. Abel obéit à la Loi et endure le martyre. Noé est sauvé des eaux; ayant vu une chèvre consommer du fruit de la vigne, il l'imite et souffre les conséquences de son acte, suivant une légende juive. A droite, des guerriers entourent leur chef qui reçoit un calice d'un personnage agenouillé: d'accord avec *Philippe, Anne van Buren* y reconnaît la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*. Les autres hommes seraient également des patriarches: Isaac, Jacob et Joseph. Abraham est l'ouvrier de la sixième heure. *Molly Smith* (³⁴¹ 273, 276) cherche quel rapport il pourrait y avoir entre le chancelier et le chapiteau visible au-dessus de sa tête. Celui-ci raconte l'histoire de Noé, qui semble y avoir quatre fils. L'auteur rapproche cette famille de celle du chancelier, qui avait précisément quatre fils. Celui qui recouvre son père, sur le chapiteau, est assimilé au cardinal Jean par l'auteur.

Carol Purtle (³⁴⁴ 75-81) considère que sur les chapiteaux de gauche, les fautes sont suivies de sacrifices et de réconciliation. La première scène montre l'*Expulsion d'Adam et Eve du Paradis*, c'est l'entrée des premiers parents dans un monde comme celui du peintre et du donateur. Puis suivent les *Sacrifices de leurs deux fils*: celui de Caïn, qui est refusé, et celui d'Abel, dont l'acceptation est marquée par la présence d'une figure dans le ciel. Ensuite *Abel est tué par son frère*. Alors *Noé émerge de l'arche* et s'avance vers une colombe tandis qu'une petite chèvre fait peut-être allusion au sacrifice qu'il offrit au Seigneur après le débarquement de l'arche (*Genèse*, VIII, 18 et s.). Le *Recouvrement de Noé* est représenté plutôt que son ivresse ou sa nudité. La nudité de Noé n'était pas considérée comme une faute au moyen âge mais comme un prototype de la Passion. A droite de cette scène, Noé rejette Cham, qui s'est moqué de lui. Les autres personnages ne sont pas reconnaissables. L'ensemble représente donc les fautes d'Adam, Caïn et Cham et elles sont séparées par des scènes que le moyen âge reconnaissait comme des prototypes d'événements de la vie du Christ. Sur le chapiteau de droite, l'auteur reconnaît *Abraham félicité par Melchisédech*. Elle met ces chapiteaux en relation avec la *Cité de Dieu* de *saint Augustin* (livre XV, 17-26; livre XVI, 12, 22). Elle trouve aussi que le thème eucharistique est implicite dans l'iconographie de ceux-ci.

Snyder (³⁶⁰ 110) estime que l'artiste a mis l'accent sur le rôle du vin dans deux chapiteaux: du côté de Rolin, dans l'*Ivresse de Noé*, il dégrade l'homme, tandis que du côté de la Vierge et de l'Enfant, dans la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*, il est employé au salut de l'humanité. Selon *Snyder*, Jean van Eyck aurait voulu faire référence aux nombreux vignobles possédés par Rolin, qui était l'un des principaux viticulteurs de la Bourgogne. *Rivière* (³⁶⁶ 36) pense que les sept péchés capitaux sont représentés sur le tableau et que trois d'entre eux figurent sur les chapiteaux: l'*Expulsion du Paradis* signifie l'envie, le *Meurtre d'Abel* la colère et l'*Ivresse de Noé* la glotonnerie.

Harbison (³⁸⁰ 113-115), en dehors de l'ivrognerie de Noé, identifie d'autres péchés: l'orgueil dans le chapiteau d'Adam et Eve et l'envie dans la faute de Caïn. Il faut y ajouter la luxure représentée par les lapins à la base des colonnes et peut-être la colère dans les têtes de lions rugissant. La figuration de l'avarice est soigneusement évitée avec la suppression de la bourse de Rolin.

Le jardin

Schubert-Soldern (⁹⁹ 31) constate que l'effet de profondeur du tableau est accentué par la présence du petit jardin entre le premier plan et le paysage. *De Mély* (¹⁴⁶ 280) y identifie deux paons et deux pies.

Küster (¹⁴⁸ 156-157) s'intéresse à tous les jardins des Primitifs flamands. Il observe que dans le tableau du Louvre, le jardin est construit sur différents plans. Devant le mur du fond, il y a un passage surélevé, de largeur différente à gauche et à droite, et on accède aux parterres par cinq marches.

Fierens-Gevaert (¹⁶³ 99) identifie des lis, des roses et des glaïeuls. *Coppier* (¹⁴⁸ 18, 20) reconnaît des lis, des pivoines et des iris, *Rudolph* (¹⁹⁰ 155-156) des roses, des lis et des iris. Selon ce dernier, ces fleurs appartiennent à la Vierge; les paons également se rapportent à elle tandis que les pies concernent Nicolas Rolin. *Cornette* (¹⁹² 84) observe des lis blancs, des iris bleus, des pivoines et des potentilles; il voit une pie, un paon et un dindon.

Selon *Gillot* (¹⁹⁷ 79), le jardin a sa floraison de la fin du printemps ou du début de l'été. Il est composé de parterres symétriques, plantés de deux manières différentes: soit en massif homogène, soit des espèces mélangées. Il y reconnaît le lis, l'iris et la pivoine et un petit arbuste qui pourrait être un rosier. Le lilas et le glaïeul que certains auteurs ont cru voir sont des erreurs. L'auteur enregistre que le jardin est situé en contrebas.

Pour *Mirimonde* (³⁵⁵ 35), le lis blanc évoque la pureté de la Vierge, les pâquerettes l'innocence de Jésus et l'humilité de Marie. Les pivoines montrent que les roses du Paradis n'ont pas d'épines, selon *saint Ambroise*. Des églantines rouges sont une allusion au rosaire. L'iris, à gauche, annonce la future royauté du Christ et ses feuilles acérées présagent les douleurs qui perceront le cœur de la Vierge. Les paons sont un symbole d'immortalité tandis que les pies préfigurent le sacrifice de la Croix.

Kieser (²⁷⁹ 78) s'intéresse au symbolisme des paons et des pies. Les premiers, d'abord symboles de la Résurrection, ont signifié par après le démon, la frivolité et l'orgueil. Les secondes, enclines au vol, sont en même temps les symboles de ceux qui doutent du salut.

Pour *Lotte Brand Philip* (²⁸⁰ 94) et *Snyder* (²⁸¹ 166), le jardin est l'*hortus conclusus*, symbole de la pureté et de la virginité de la Vierge et plusieurs des fleurs sont des symboles mariaux. *Kępiński* (²⁹⁴ 156) le croit aussi. Les paons lui semblent concourir à cette hypothèse; ils font songer à la sanctification, à l'immortalité et à la résurrection des corps.

Roosen-Runge (³⁰⁵ 42, 45) s'intéresse au symbolisme des fleurs selon *Honorius d'Autun* (voir p. 16). Le jardin est compris comme l'Eglise et différentes plantes sont curatives pour les blessures des fautes. Le «lilium convallium» ou muguet représente le Christ. La rose signifie les vertus des saints et des martyrs, le lis représente les vierges. Les paons peuvent être des symboles d'éternité mais aussi des hommes repentants; comme ils se trouvent du côté du chancelier, l'auteur opte pour cette seconde hypothèse. Les deux pies pourraient signifier le bonheur ou le mariage, ce qui s'accorde avec le *Cantique des cantiques*.

Christine Hasenmueller (³³⁷ 74-77 et note 51) estime que les fleurs et les oiseaux du jardin constituent un langage intermédiaire entre le symbolisme caché du monde – le paysage – et le langage abstrait mais explicite du premier plan. Elle rapproche les lis des rites de purification. Ils symbolisent le Christ et la pureté de la Vierge à l'Annonciation. Les oiseaux font souvent allusion à l'âme humaine.

Rivière (³⁰⁶ 35, 36, 39) observe une dualité dans le jardin: le parapet est mal entretenu, de la mousse et de l'herbe y poussent, certaines pierres ont les arêtes ébréchées. A gauche du sentier, hormis une touffe d'iris, l'herbe y pousse, certaines pierres ont les arêtes ébréchées. A gauche du sentier, les deux pies image de la Vierge, les plantes s'étiolent alors qu'elles s'épanouissent à droite. Dans le sentier, les deux pies sont les oiseaux de Satan, qui séparent le jardin en deux parties, le terrestre et l'*hortus conclusus*. Les trois paons symbolisent l'Eglise, l'immortalité et la Sainte Trinité. Les six marches de l'escalier sont une figure des six jours de la Création. L'auteur croit voir dans le tableau l'illustration des sept péchés capitaux. Les pies seraient l'avarice et le parapet mal entretenu symboliserait la paresse.

Thürlemann (³⁷⁹ 393) estime que les roses, les pivoines et les lis sont des fleurs mariales exprimant la joie tandis que les glaïeuls et les ancolies symbolisent la souffrance.

Les petits personnages

Lejeune (²⁴¹ 200-205) pense que les deux petits personnages représentés dans le jardin sont Hubert et Jean van Eyck. L'homme de profil serait Jean, par comparaison avec le prétendu Arnolfini du *Double portrait des Arnolfini* de Londres et du portrait du même personnage conservé à la Gemäldegalerie de Berlin-Dahlem (n° 523 a). L'homme penché serait Hubert, occupé à dessiner. *Philippe* (²⁵⁶ 149-154) rejette cette hypothèse. *Lassaigne* (²⁴⁶ 68) juge que Jean van Eyck traite avec humour les petits personnages, dans le présent tableau et dans la *Sainte Barbe* d'Anvers (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° 410). *Birkmeyer* (²⁵⁸ 20 et note 109) s'intéresse à ces deux figures à cause de leur rôle dans la construction de l'espace. Elles permettent de localiser le château de la reine du Ciel au-dessus de la terre. Pour *Meiss* (²⁶⁴ 302-303), ces spectateurs sont les premiers dans l'histoire de la peinture à se préoccuper uniquement du paysage.

Kieser (²⁷⁹ 83-84, 92, note 29) se demande aussi si le petit personnage qui porte un turban rouge ne serait pas Jean van Eyck, par comparaison avec l'*Homme au turban* de Londres (National Gallery, n° 222). *Snyder* (²⁸¹ 166, 169) doute de l'identification d'Hubert dans l'homme placé à gauche; par contre, il serait plus enclin à admettre un portrait de Jean dans celui de droite. *Kępiński* (²⁹⁴ 155, 161) veut voir dans le personnage portant un bâton – symbole du pouvoir – Philippe le Bon; son voisin serait le chancelier Nicolas Rolin. Tous deux figureraient ici en tant que vengeurs de l'assassinat de Jean sans Peur. *Roosen-Runge* (³⁰⁵ 42-43) déclare que, selon *Honorius d'Autun* (voir p. 16), les deux hommes seraient les hérauts de la fille de Sion qui appellent la population dans les rues de la ville, ou des prédicateurs. *Curvers* (³¹⁷) les identifie à Hubert et à Jean van Eyck, celui-ci se trouvant au milieu du tableau.

Anne van Buren (³²⁰ 621), se référant également à *Honorius d'Autun* (voir p. 16), considère les deux hommes comme des gardes, des chrétiens délégués pour la vigile. *Elisabeth Dhanens* (³³⁶ 278) identifie l'homme de profil à l'artiste lui-même. *Christine Hasenmueller* (³³⁷ 74-75, 77) s'intéresse à l'importance visuelle des deux personnages placés à l'intersection des deux axes du tableau et s'interroge sur leur signification.

Haiko (³³⁹ 161) remarque que les deux petits personnages se détournent de la scène sacrée du premier plan pour se livrer à la joie de la découverte du monde profane.

Rivière (³⁶⁶ 39) reconnaît dans le jardin le duc Philippe à droite et le chancelier lui-même à gauche.

Selon *Jansen* (³⁸⁸ 55, 92), ce sont les témoins de Rolin – l'un serait le peintre –, les observateurs de ses bonnes œuvres exécutées dans la vallée terrestre, c'est-à-dire dans le paysage.

En 1989, *Elisabeth Dhanens* (³⁷² 35-39) émet l'hypothèse que le petit personnage de droite est Leon Battista Alberti et son compagnon Jean van Eyck; les deux hommes auraient eu l'occasion de se rencontrer devant le retable de l'*Agneau mystique* inachevé.

Pour *Belting* (³⁴⁵ 47, 143, 151, 164), les microscopiques petits personnages qui vont et viennent dans la ville sont d'une vitalité et d'une sûreté de mouvement étonnantes. Les œuvres certaines de Jean van Eyck sont seulement des tableaux de dévotion ou des portraits ou parfois les deux, comme la *Madone Rolin*. Habituellement, il n'est pas un narrateur parce qu'il n'en avait pas l'occasion mais celle-ci s'est présentée dans ce paysage et le conteur triomphe.

Thürlemann (³⁷⁹ 393) pense que le petit personnage de gauche, vu de dos, est une figure d'identification du spectateur: il l'invite à faire abstraction de la scène religieuse du premier plan pour contempler uniquement le paysage. Son compagnon serait le peintre lui-même, qui a rendu possible ce nouveau regard sur le monde.

Le paysage

Entre 1705 et 1748, un auteur anonyme, qui décrit le tableau, affirme que la ville représentée est Gand; il admire la finesse de l'exécution (*Charmasse* ¹¹² 193; voir aussi I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 74). *Courtépée* (¹ 451; ²⁴ 513) déclare que la cité est Bruges. *Lavallée* (⁴ 4) identifie les Alpes et la ville de Lyon, notamment sa cathédrale Saint-Etienne. *Houssaye* (²⁷ 96) croit reconnaître les rives de la Meuse.

Villor (³³ 84, n° 162; 6^e éd., 1855, 84, n° 162) mentionne aussi Lyon. *Crowe* et *Cavalcaselle* (³⁴ 96; ⁴¹ 96) estiment que les tours ressemblent à celles de Bruges mais que le fleuve et les montagnes neigeuses font songer à Lyon. Ils pensent que l'artiste a voulu suggérer Jérusalem. *Hotbo* (³⁶ 181) rejette les identifications du paysage avec Lyon et avec Bruges. Selon *Bigarne* (³⁷ 20), il s'agit de cette dernière ville. Pour *Michiels* (⁴⁵ I, 79; II, 298), le paysage est magnifique. Le fleuve est la Meuse qui coule à Maastricht et la vue a été prise en aval de la ville; il reconnaît les flèches romanes de l'église Saint-Servais et la tour du Vrijtof, église catholique transformée en temple protestant. Les montagnes sont le Condroz et la Hesbaye.

En 1875, *Crowe*, *Cavalcaselle* et *Springer* (⁴⁷ 94, note 2) mentionnent sans y croire la ville de Lyon et sa cathédrale. *Hamerton* (⁵⁵ 155-157) pense que le site est au moins inspiré par le souvenir de cette ville. *Siret* (⁵³ col. 797) songe à Maastricht; *Weale* (cité par *Conway* ⁶³ 273) et *William Martin Conway* (⁶⁸ 273) également. *Tschudi* (⁷² 68) trouve que les identifications avec Bruges, Maastricht et Lyon ne sont pas convaincantes et il pense plutôt à une ville des Pyrénées.

Abord (⁷⁶ 37, note 1) admet la ville de Bruges; *Kaemmerer* (⁷⁷ 91-92) la rejette; pour lui, le fleuve est la Meuse, depuis les Ardennes jusqu'à Maastricht. Les villes de Namur, Liège et Maastricht pourraient venir en considération mais l'auteur reconnaît que malgré des concordances avec Liège, la ville ne peut pas encore être identifiée avec sûreté. Pour *Voll* (⁸⁶ 225), en 1901, celle-ci n'est certainement pas Maastricht mais doit être un site français car il pense que le tableau a été peint en France. *Marks* (⁸⁸ 22) relève la présence de montagnes neigeuses. Pour lui, le fleuve ne peut être que le Rhin.

Rosen (⁹⁸ 92-98) étudie l'orientation du fleuve à partir de celle des églises. Elle rend impossible l'identification de la ville avec Bruges, Gand, Bruxelles, Autun, Dijon et Lille mais Liège convient. Le peintre l'aurait représentée depuis la citadelle. On ne peut y retrouver actuellement tous les monuments peints par Jean van Eyck. L'artiste n'aurait pas exécuté ce fond d'après nature mais à Bruges, d'après une esquisse; il ne faut donc pas s'attendre à une exactitude absolue. Les montagnes seraient un souvenir de ses voyages diplomatiques; elles ne rappellent pas la Sierra Nevada qu'il a pu voir à Grenade mais plutôt les Alpes. *Schubert-Soldern* (⁹⁹ 31-36) constate qu'à l'inverse du procédé habituel, le paysage est vu d'en haut. L'auteur trouve que tous les détails en sont peints d'une manière impressionniste, non à la manière d'un maître du début du XV^e siècle mais comme le ferait un paysagiste moderne. *Périer* (¹⁰³ 362) se refuse à identifier la ville. Pour *Weale* (¹⁰⁵ 35, 36), en 1904, il s'agit de Maastricht et le pont, sur la Meuse, unit la ville au faubourg de Wyck. La cathédrale, cependant, lui paraît française. *Pigeon* (¹⁰⁹ n° 41, 32) songe à une ville du Midi, Tartas, Marmande, la Réole en Bazadois, ou bien à Lyon, peint depuis la vieille église de Fourvières.

En 1906, *Voll* (¹¹⁷ 36) modifie son opinion et pense que la ville doit être Liège. *Weale* (¹²⁶ 116), en 1908, opte toujours pour Maastricht et son faubourg Wyck sur la rive opposée de la Meuse; le pont et l'île conviennent dans cette identification mais l'auteur croit qu'il s'agit d'une composition de l'artiste, suffisamment habile pour donner l'impression d'un site réel. Il croit pouvoir identifier une cathédrale française et près du pont, la tour de Saint-Martin à Utrecht (¹²⁶ 186). Les montagnes lui semblent non-identifiables et tous les paysages eyckiens lui paraissent peints d'après des esquisses et des réminiscences des voyages à l'étranger.

Grisebach (¹³⁵ 209-210) constate que dans le paysage, les églises et les grandes constructions ne forment plus un conglomérat comme dans les représentations primitives de villes mais qu'elles émergent des habitations bourgeoises dans un vrai rapport de grandeur et que l'air circule: il y a des rues et des places, même des arbres dans le faubourg, et des hommes à l'échelle des maisons l'animent. *Winkler* (¹⁴⁰ 111, note 3) reprend l'identification de Liège proposée par *Rosen*.

Mély (¹⁴⁶ 274-294) reconnaît Lyon dans le paysage; il appuie son identification sur une comparaison avec des plans cavaliers du XVII^e siècle. Le peintre aurait représenté la courbe de la Saône et la grande église serait Saint-Nizier. La vue serait prise au-dessus du monastère d'Ainay et dans le lointain on apercevrait les Alpes. Cette hypothèse est retenue par *Martin Conway* (¹⁵¹ 64). *Coppier* (¹⁴⁷ 18) cependant préfère Maastricht et il décrit les

sites de cette ville reproduits sur le tableau.

Sur une suggestion de *H. Schneider* (La Haye), *Van der Haagen* (¹⁵² n° 23, 456) se base sur un tableau de son ancêtre du même nom (dans sa collection personnelle), représentant la ville de Maastricht avec son pont sur la Meuse tel qu'il était avant sa reconstruction au début du XIX^e siècle, pour affirmer qu'il s'agit bien de la même ville et du même pont que dans l'œuvre de Jean van Eyck. Celui-ci les aurait peints pour faire honneur à sa patrie. *Lavedan* (¹⁶¹ 205, 208-209, 215-216) trouve qu'en fait de paysage, le présent tableau est le chef-d'œuvre de la manière flamande. Ses caractéristiques sont les suivantes: la ville est vue de loin et de haut et dans les intervalles du décor. L'abondance de noms de ville avancés prouve bien que l'artiste a composé la sienne à partir d'éléments empruntés à divers sites. L'auteur qualifie le paysage de tour de force.

Andrieu (¹⁶⁵ 1-13) se livre à une étude approfondie du site et rejoint *Mély*: la ville est Lyon. Le massif du mont Blanc apparaît dans la moitié droite de la baie centrale tel qu'on l'observe des hauteurs de Fourvières. La petite montagne aplatie, à gauche, est le mont Cindre; elle fait partie des monts d'Or lyonnais, partiellement cachés par la colonne de gauche. Le plateau qui domine la ville à droite est la Croix-Rousse. *Andrieu* est d'accord avec *Mély* sur l'emplacement du cadre architectural: à l'aplomb d'Ainay. L'artiste a représenté la cité entre le Rhône et la Saône, en privilégiant cette dernière, et il a groupé toutes les caractéristiques topographiques de la ville. Il a fait pivoter le mont Blanc, l'élément le plus important de son arrière-plan. L'auteur identifie tous les monuments. La grande église est Saint-Nizier dans son état d'inachèvement du XIV^e siècle.

Van Nispen tot Sevenaer (¹⁶⁹ 91-97; ¹⁸² 111-112) opte pour Maastricht. Il élimine Lyon à cause de l'orientation de la ville de Van Eyck et Liège parce que la Meuse n'y fait pas de sinuosités. Il étudie le pont, les églises et la position des rues tout en reconnaissant que le peintre a entassé les édifices religieux de manière non naturelle. Il admet qu'il n'y a jamais eu de cathédrale gothique à Maastricht. Le nombre élevé de particularités propres à cette ville qu'il retrouve sur le tableau l'amène à conclure que Van Eyck avait une connaissance approfondie de celle-ci, qu'il a dû y habiter. *Wescher* (¹⁷⁴ 138-139) approuve le résultat de cette recherche.

De Jong (¹⁷⁶ 10, 24-35) passe en revue les différentes identifications et les rejette car une ville se reconnaît à ses tours, ce qui n'est pas le cas dans le présent tableau. La cathédrale lui semble s'apparenter à celles du nord de la France et la tour à gauche de la tête de l'Enfant à celle d'Utrecht. La ville doit être une cité idéale, inspirée par des sites que l'artiste a visités. *Schneider et Cohen* (¹⁸¹ 291) croient aussi qu'il n'est pas possible d'identifier la ville peinte par Van Eyck.

En 1938, *J.L. Henrotte* a fait à Liège une communication intitulée *La Vierge du Chancelier Rolin de Jean van Eyck et la Ville de Liège*, dans laquelle il reconnaît cette dernière ville à l'arrière-plan de la *Madone d'Autun* (mention dans *Philippe* ²⁵⁶ 60-61).

Cornette (¹⁸⁵ 12-13; ¹⁹² 86-87) pense que les vignes sont bourguignonnes et les arbres qui poussent au milieu des pêcheurs; les petites constructions disséminées ont des rapports avec cette culture; on les appelle des cadoles. La ville lui paraît une fantaisie du peintre, qui y aurait représenté la tour d'Utrecht et le pont de Maastricht. *Andrieu* (¹⁸³ 37) maintient son hypothèse relative à Lyon; l'artiste aurait avancé l'île Barbe de quatre kilomètres pour la mettre mieux en valeur car elle avait de l'importance: le donateur serait un abbé du couvent établi dans l'île (voir p. 25).

Notebaert (¹⁸⁹ 4-10) identifie la ville de Prague; deux monuments surtout retiennent son attention: la tour à l'extrémité du pont, qui serait le pont Charles, et la cathédrale, qui serait celle de Saint-Guy. Il se base sur l'étude de deux gravures, l'une, de François Hogenberg (Cologne, 1572), et l'autre, de Rombaut van den Hoeye (1648; un exemplaire en existe au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale à Bruxelles).

Rudolph (¹⁹⁰ 156-157) constate que la ville observable derrière l'Enfant Jésus est presque exclusivement composée d'églises; elles sont comparables à un nimbe. Tandis que celle qui se dresse du côté du chancelier comporte des maisons bourgeoises et seulement une église. Celle-ci symboliserait l'église Notre-Dame d'Autun. *Tolnay* (¹⁹¹ 29, note 68) penche pour une vue idéalisée de Maastricht car il reconnaît son vieux pont sur le tableau.

Knuttel (187 52) trouve qu'il n'y a pas d'autres œuvres d'art qui évoquent aussi nettement la vie d'une ville au XV^e siècle. Il accepte une certaine ressemblance avec Maastricht. *Beenken* (193 63) pense que la ville n'est pas fidèlement portraiturée, qu'il s'agisse de Maastricht ou de Liège. Il (194 173, 177, 178) oppose la manière de traiter le paysage chez Hubert (*Calvaire* de New York, *Saintes Femmes au tombeau* de Rotterdam, *Juges intègres* de Gand) et chez Jean (spécialement la *Madone d'Autun*) et il y voit une différence de générations. *Kessen* (198 5-9) croit aussi que le peintre a créé une ville idéale dans laquelle il a inscrit cependant le pont de Maastricht et la tour de Saint-Jean d'Utrecht. La croix sur le pont est inconnue à Maastricht; elle reposerait sur une boule et serait un emprunt au perron liégeois.

Fournier-Marcigny (200 141-142) propose le site de Genève, modifié. Le fleuve serait le Rhône à la sortie du lac Léman et la colline à gauche celle, déplacée, de Saint-Jean-Sous-Terre. L'île rappelle l'île Rousseau. Le massif serait celui des Dents-du-Midi et plus à gauche, on apercevrait les sommets des Alpes vaudoises et bernoises. L'arrière-plan à droite montrerait le coteau de Cologny. Quant aux églises genevoises, elles auraient été embellies mais leur position topographique serait assez exacte. Cette hypothèse est adoptée par *Manganel* (203 2, pl. 1) et rejetée par *Deonna* (201 233; 205 170, 172) et par *Cornette* (202 235-236), qui développe son opinion.

Pour lui, le pont est celui de Maastricht et la tour principale celle de Saint-Jean à Utrecht. Les vignobles sont bourguignons. Les montagnes pourraient être les Alpes; on en observe fréquemment dans les œuvres de Jean van Eyck. Pour *Cornette*, le paysage a un caractère composite et il est possible qu'il y ait des éléments genevois. *Edouard Michel* (204 40) pense qu'il est formé d'esquisses prises par l'artiste au cours de différents voyages. *Timmers* (208 5-10) songe à une ville imaginaire dont certains éléments seraient empruntés à la ville de Liège, notamment l'ancien pont des Arches, qui comportait sept arches de hauteur différente et était doté d'une croix en son milieu. L'auteur rappelle que le peintre travailla pour l'élu de Liège Jean de Bavière. *Dewez* (210 79-81) croit aussi à une libre interprétation de cette ville, dans son axe nord-sud. L'artiste aurait créé une cité idéale. *Dewez* reconnaît que certains édifices ne sont pas liégeois mais d'autres pourraient l'être. Il trouve que l'île et le château-fort n'existaient pas là et que l'artiste a voulu combler un vide. Quant au pont, il correspond plus à celui qui fut édifié après la mort de l'artiste qu'à celui du XI^e siècle qu'il a dû connaître. L'auteur oppose les Van Eyck, qui puisaient partout des détails pour leurs compositions, aux Frères de Limbourg qui copiaient les sites le plus exactement possible.

Novotny (214 12) compare le paysage du présent tableau et celui du *Portrait de Frédéric de Montefeltre*, par Piero della Francesca (Florence, Musée des Offices). En 1950, *Knuttel* (217 43) modifie son opinion: il pense que plutôt que de représenter Maastricht, Jean van Eyck voulait figurer une ville idéale à partir de différents emprunts; il y a inclus le pont de Maastricht et un faubourg comme Wijk. *Suzanne Sulzberger* (218 43, 45) considère le paysage du Louvre comme un chef-d'œuvre; l'artiste est arrivé à créer un espace presque illimité grâce à la découverte de la ligne d'horizon. *Baldass* (219 55, 56) estime que le paysage ne représente pas une ville précise mais la Création. Ce ne peut être Autun car *Courtépée*, à l'époque où le tableau se trouvait dans cette ville, écrivait qu'il s'agissait de Bruges, une ville qui ne possède pas de fleuve. *Edouard Michel* (228 116) pense qu'aucune hypothèse ne donne satisfaction et que la ville a été composée par Jean van Eyck à partir de croquis pris pendant ses voyages.

Frédéric Lyna a fait part à *Panofsky* (229 413, note 137³) que la ville de Bruxelles avant la canalisation de la Senne avait aussi été évoquée. *Panofsky* (229 137) pense que Jean van Eyck était capable de dessiner des constructions, des sculptures, des peintures et des ornements dans le style qu'il voulait et sans faire appel à des modèles. Son paysage est sans doute inspiré de la vallée de la Meuse, sans plus de précisions. *Panofsky* (229 432-433, note 193¹) rejette l'identification du site de Prague mais accepte de reconnaître la tour d'Utrecht, malgré des différences de détails.

Pour *Lavedan* (233 28, 40, 45, 47), l'artiste n'a plus représenté un fragment mais toute une ville, avec ses places, l'air circule entre les maisons et toute une population l'habite. L'artiste a emprunté à plusieurs villes ou contrées

les éléments de son paysage. La cité de gauche lui paraît vraisemblable mais celle de droite, avec ses multiples tours, est une féerie.

Grodecki (²³⁴ 82-83, 84) reconnaît la tour d'Utrecht dans le paysage; tout le reste lui paraît composé. Le fleuve est peut-être inspiré par la Meuse.

Van Puyvelde (²³⁹ 34) croit aussi que le paysage ne reproduit pas un site précis mais qu'il comprend des constructions fantaisistes à côté de véritables, comme la tour d'Utrecht.

Pour *Lejeune* (²⁴¹ 79-153, 190), le paysage représente le site de Liège, de manière très précise. Pour cette identification, il utilise une carte dressée en 1828 d'après les plans cadastraux. L'artiste a choisi un point de vue élevé: ce pourrait être les tours de Saint-Barthélemy. Jusqu'à présent, les auteurs qui avaient identifié Liège avaient opté pour la colline de la citadelle. A gauche le peintre aurait représenté le quartier d'Outremeuse et à droite la cité proprement dite. Au premier plan de chaque secteur, il aurait dressé un monument caractéristique: à gauche, Saint-Pholien, au centre, le pont des Arches et à droite, la cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert, avec ses escaliers situés derrière le chœur oriental. Sur cette rive, l'artiste a multiplié et grandi les tours et clochers et supprimé des maisons. Il a changé de points de vue plusieurs fois pour enrichir son paysage. *Lejeune* étudie en détail chacun des monuments représentés. A l'arrière-plan à gauche il reconnaît l'Ardenne; à droite, l'artiste a peint le plateau hesbignon. La tour dite d'Utrecht paraît à l'auteur une tour composée, inspirée aussi d'une des tours de la cathédrale (Résumé dans *Liège et Bourgogne*, 1968, ²⁸⁶ 156-157). L'église de *Saint-Michel-in-Foro* était difficile à situer pour les historiens liégeois; *Lejeune* (²³⁷ 5-8; ²⁵² 361-367) retrouve son emplacement exact, sur le tableau du Louvre, contre les degrés de la cathédrale.

La tour dite d'Utrecht intéresse *Pächt* (²⁴² 268 et note 11), qui constate ses similitudes avec celle de l'*Agneau mystique*; il en déduit que cette dernière est eyckienne. *Huyghe* (²⁴⁰ 141), *Lassaigne* (²⁴⁶ 58) et *Lavedan* (²⁴⁸ 81-91) approuvent l'identification de *Lejeune* sans restrictions. *Lavalleye* (²⁴⁷ 612-613) est beaucoup plus réticent: si la composition générale du paysage évoque peut-être Liège, il ne comprend pas que des monuments aussi caractéristiques que les églises Saint-Barthélemy et Saint-Jacques et la célèbre tour de la cathédrale manquent. *Panofsky* (²⁵⁵ 163, note 1) admet que Jean van Eyck se soit servi d'esquisses faites à Liège vingt ans plus tôt; il aurait fusionné plusieurs points de vue en un et y aurait ajouté la tour d'Utrecht.

Selon *Philippe* (²⁵⁶ 59, note 4) *dom Kreps*, moine bénédictin de l'abbaye du Mont-César à Louvain, identifie la grande église visible derrière la tête de l'Enfant à la collégiale Sainte-Gudule (actuellement cathédrale Saint-Michel) à Bruxelles. *Philippe* (²⁵⁶ 58-99, 113, 115, ³⁸³ 174-175) croit aussi que la ville de Liège est représentée sur le tableau mais pas avec la fidélité qu'affirme *Lejeune*. L'île avec son château lui pose un problème. Le pont lui semble mieux correspondre à celui qui sera édifié cinq ans après la mort de Jean van Eyck qu'au pont des Arches du XI^e siècle, qui fut détruit par une crue en 1409 et remplacé par une passerelle en bois. Une caractéristique du pont de Van Eyck est étonnante pour le moyen âge et pour le XVI^e siècle: c'est l'absence de maisons construites au-dessus. Les églises ayant été épargnées lors du sac de la ville en 1468, plus que les six identifiées par *Lejeune* devraient pouvoir être reconnues. L'auteur s'étonne aussi de l'absence de toits de chaume et de la rareté des pans de bois. Le chœur oriental de la cathédrale Saint-Lambert a fait l'objet d'une étude, d'où il ressort qu'il ne ressemblait pas à celui peint par Van Eyck. *Borchgrave d'Altena* (²⁵⁷ 252-253; ²⁵⁸ 2475-2477) se range à l'opinion de *Philippe*. La cathédrale n'est pas celle de Saint-Lambert, les montagnes ne sont pas les hauteurs du Condroz ou des Ardennes mais les Alpes ou les Pyrénées, et les bourgades et les châteaux sont situés en Italie ou en Espagne. *Marguerite Roques* (²⁶⁹ 82) reconnaît les Alpes plutôt que les Pyrénées parce que ces dernières sont dépourvues de glaciers et ont des formes plus lourdes. *Kieser* (²⁷⁹ 89, note 5) se range à l'opinion de *Panofsky*.

Snyder (²⁸¹ 169-170) associe le paysage de droite à la Vierge et le paysage de gauche au chancelier. La présence des vignes, rare chez Jean van Eyck, serait une allusion au fait que Rolin était un des plus fameux viticulteurs de vins bourguignons. *Elisabeth Dhanens* (²⁹² 378) reconnaît la tour d'Utrecht sur la *Madone d'Autun* comme

sur l'*Agneau mystique*, où Jean van Eyck l'aurait ajoutée sur la composition originale; l'auteur pense que c'était un motif que l'artiste aimait.

Pour *Kepinski* (²⁹⁴ 158, 159-160), l'identification du paysage avec la ville de Liège paraît erronée. Le pont pourrait être celui de Montereau; celui encore existant permet davantage une comparaison avec le tableau que le pont des Arches de Liège, détruit en 1409 et dont on ne sait rien. La cathédrale Saint-Lambert se situait perpendiculairement à ce dernier alors que dans le tableau, la cathédrale est parallèle au pont. Sur la peinture, l'île porte un château-fort or rien ne prouve l'existence d'une forteresse sur l'«îlot aux hochets». L'auteur retrouve à Montereau un château qui donnait l'impression d'être érigé sur une île et une église Notre-Dame orientée comme sur le tableau. De plus il était prescrit par le traité d'Arras qu'une croix expiatoire fut dressée sur le pont. Le modèle exact de la cathédrale serait la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles, identifiée déjà par *dom Kreps*. L'auteur reconnaît aussi la tour d'Utrecht. Les deux édifices seraient une allusion aux deux plus importantes provinces conquises par Philippe le Bon: le Brabant et la Hollande. Sur la rive gauche, le couvent serait la chartreuse qui devait être élevée près de Montereau suivant l'article 6 du traité d'Arras.

Philippe (³⁰¹ 29, 30), en 1971, réaffirme que le chœur oriental de la cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert à Liège se présentait tout différemment de la cathédrale de Jean van Eyck: il se composait de neuf pans coupés et de contreforts. Les deux édifices avaient cependant en commun le plan à deux transepts et des degrés en contrebas derrière le chœur.

Pour *Künstler* (³⁰⁴ 122-123), la ville n'est pas une vue de Liège, mais c'est Jérusalem, la ville principale de la Chrétienté, qui devait être délivrée de la domination des Turcs; cette idée est à rapprocher de la politique bourguignonne, préoccupée des préparatifs d'une croisade. *Stiennon* (³⁰⁶ 427-428) pense que l'aspect général de la ville est conforme à Liège mais qu'il ne faut pas y rechercher une exactitude photographique.

Roosen-Runge (³⁰⁵ 23-25) croit que les nombreuses tours sont plutôt des œuvres fantaisistes que celles de Liège. Selon cet auteur, il devait y avoir dans cette ville plus de maisons en bois aux toits de chaume que Jean van Eyck n'en a représenté et les montagnes neigeuses n'existent pas à Liège. En 1974, *Lavedan* et *Jeanne Huguency* (³¹³ 48) identifient cependant cette ville. *Nagelmackers* (³¹⁴ 369) reconnaît sur le tableau la porte du Vivier à Liège – elle faisait partie de l'enceinte notgérienne – mais il ne précise pas à quel endroit. Pour *Hélène Adhémar* (³¹⁶ 9, 16), selon l'érudition française, le paysage représente la ville d'Autun; elle partage ce point de vue. *Curvers* (³¹⁷) croit que tous les éléments reconnaissables appartiennent au site de Liège, que l'artiste n'aurait pas peint avec une précision topographique: il aurait voulu représenter une cité de rêve. Le pont des Arches reliait la vie profane et champêtre du faubourg à la cité sainte.

Pour *Sterling* (³²⁰ 29), la ville est un ensemble urbain assez arbitraire, où seuls un ou deux édifices sont identifiables. *Végh* (³²⁹ cat. 16) exprime à peu près la même opinion: l'hypothèse liégeoise est la plus vraisemblable mais la ville est plutôt une construction idéale, avec quelques détails empruntés à la réalité. *Elisabeth Dhanens* (³³⁶ 106, 273-274) y observe des éléments appartenant à la ville de Liège et une tour qui ressemble à celle d'Utrecht. L'artiste lui semble avoir voulu créer une synthèse originale. *De la Croix* (³³⁵ 106) affirme que la cathédrale figurée sur le tableau du Louvre est celle de Saint-Lambert, ce que conteste *Thiébaud* (³³⁸ 451), qui déclare que cette dernière n'était pas pourvue de chapelles rayonnantes. Pour *Carol Purtle* (³⁴⁴ 60), le fleuve ressemble au Rhin tandis que la ville pourrait être Autun. *Liana Castelfranchi Vegas* (³⁴⁹ 37) admire la précision topographique stupéfiante du paysage, pour laquelle il n'y a rien de comparable à cette époque en Italie; il faudra attendre Piero della Francesca et son *diptyque des Montefeltre* (Florence, Musée des Offices), peint sous l'influence flamande (repr. dans ³⁴⁹ fig. 73).

Forgeur (³⁵¹ 46-48, 58, 59, 65) réexamine la thèse liégeoise en se basant sur les sources d'archives et le résultat des fouilles de la cathédrale et y trouve de sévères objections. Dans la baie de gauche, *Lejeune* avait identifié deux monuments: Saint-Pholien or, en réalité, cette église n'a pas de cloître, et l'abbaye des Ecoliers, qui était édifiée au sud de l'église. Dans la baie centrale, on observe une île au milieu du fleuve alors que l'îlot Hochet

était situé près de la rive gauche. Les hautes montagnes n'existent évidemment pas à Liège. Le pont des Arches était surmonté de maisons: il n'y en a aucune sur le tableau de Van Eyck. Sur celui-ci la presque île est trop mince et trop étroite pour correspondre à l'île de Liège; de plus, une seule église y est peinte alors qu'en réalité plusieurs couvents y étaient bâtis. Le bras de Meuse représenté est trop large entre l'île et la presque île alors qu'il devait être étroit: il fut comblé en 1528. Dans la baie de droite, aucune église peinte ne correspond aux actuelles. La tour semblable à celle d'Utrecht est identifiée par *Lejeune* à celle de Saint-Denis or cette dernière n'a pas de triplets. L'abbaye de Saint-Laurent avait un Westbau roman, que Van Eyck n'aurait pas représenté. La grande église ne peut être la cathédrale Saint-Lambert, qui n'avait pas de chapelles absidales. L'emplacement de la tour de la grande église ne correspond pas à celui de la tour sud de Saint-Lambert. Derrière le déambulatoire de cette dernière, il y avait une salle du chapitre et un cloître avec un jardin au centre, que Jean van Eyck non plus n'a pas représentés. Derrière la petite flèche de la prétendue cathédrale, *Lejeune* veut voir la collégiale Saint-Jean mais celle-ci présente un aspect tout différent depuis les tours de Saint-Barthélemy, l'endroit où Van Eyck aurait pris son croquis, et la haute flèche de la collégiale ne date pas du début du XV^e siècle. Le même auteur identifie un vaste édifice à l'est de la grande église à Saint-Michel-*in-foro*, qui ne desservait qu'une minuscule paroisse. *Forgeur* conclut que la ville peinte par l'artiste est imaginaire.

Mirimonde (³⁵⁵ 36) ne pense pas que la ville soit réelle. Même la ressemblance avec la tour d'Utrecht pourrait être une coïncidence. Les éléments du paysage sont symboliques. Le fleuve pourrait être une allusion à un texte de l'*Éclésiastique* (XXIV, 23-31). La porte fortifiée sur le pont est la *Porta Coeli*, commentée par *Suso*. L'île avec son château est une image du *Cantique des cantiques* (IV, 4). La lune, à peine visible, est aussi un hommage à la Vierge emprunté au même livre (VI, 10). La chaîne neigeuse à l'horizon est, dans la pensée de *Suso*, né au bord du lac de Constance, inséparable des images des paysages célestes. *Sterling* (³⁶² 22) pense aussi que la ville est un agglomérat symbolique parce que l'artiste a voulu représenter l'image idéale du monde. Pour lui, les montagnes sont les Alpes; peut-être Jean van Eyck a-t-il traversé des cols savoyards. Selon *Ulrix* (³⁶³ 419), le vérisme des Van Eyck n'est pas du vrai réalisme. Le paysage est peut-être inspiré en partie des vues de Liège mais interprétées librement, au point que l'artiste y a introduit une cathédrale qui rappelle celle d'Amiens.

Jansen (³⁶⁸ 85) déclare que, d'après la tradition, le pont qui enjambe le fleuve serait celui de Montereau. Lui serait enclin à retrouver certaines caractéristiques de la ville d'Autun, dans un paysage composite. La petite ville sur la rive gauche pourrait être Beaune, avec le projet d'hôtel-Dieu caressé par Rolin (³⁶⁸ 87).

Schwarzmann (³⁷⁸) émet l'hypothèse que le paysage visible à travers la baie de gauche et la baie centrale est la petite ville suisse de Stein am Rhein et que les montagnes sont les Alpes. Sa comparaison se limite au site, vu qu'à Stein am Rhein, toutes les constructions antérieures au XVI^e siècle ont disparu. L'auteur publie une photo aérienne de la ville; on y observe le fleuve et ses larges méandres, le pont, l'île, actuellement divisée en trois, et les montagnes. Celles-ci présentent le voile de brume qu'on remarque sur le tableau et qui apparaît par temps de föhn. L'auteur pense que l'artiste a choisi ce site sans arrière-pensée politique, comme une image symbolique de la terre.

Sally Salvesen (³⁷⁷ 14, 20) observe que le paysage du tableau a été utilisé par différents miniaturistes comme arrière-plan pour d'autres sujets (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 56); elle en déduit que le symbolisme supposé de celui-ci n'a pas été retenu par ces artistes et qu'il n'était pas jugé important à cette époque.

La perspective

Nielsen (⁷⁵ 42, 45 et s.) trouve que Jean van Eyck connaissait les points de distance. *Schubert-Soldern* (⁹⁹ 32) constate que la perspective n'est pas parfaite: les lignes de fuite se coupent en différents points mais ceux-ci sont assez rapprochés et à peu près à la même hauteur, ce qui donne une impression satisfaisante. *Kern* (¹⁰² 6, 15, 19, 21, pl. IX et X) observe que les personnages sont trop grands par rapport à l'architecture. Les orthogonales au centre du dallage convergent vers un point de fuite et les latérales vers un autre; l'auteur pense

cependant que Jean avait une certaine connaissance de la règle de la fuite des orthogonales. Quant aux points de distance, il n'est pas d'accord avec *Nielsen*: seulement certains groupes de lignes convergent vers ces points; l'artiste ne connaissait pas la règle mais il lui arrivait de construire de ce point de vue un tableau presque mathématiquement exact. *Doehlemann* (¹⁰⁶ 423; ¹¹³ 11-13) conteste l'opinion de *Kern*: entre autres dans la *Madone Rolin*, Jean van Eyck montre qu'il ne connaissait pas la règle mathématique des orthogonales dans un plan et à plus forte raison dans l'espace. *Weale* (¹²⁶ 193-194; ¹³⁶ 223) pense aussi que les Van Eyck ne connaissaient pas les règles mathématiques de la perspective et que dès lors un tableau tardif peut être moins parfait de ce point de vue qu'une œuvre du début de leur carrière. Il lui semble que ces artistes n'attachaient pas une grande importance à la perspective, moins qu'aux arbres et aux plantes. En conclusion du débat qui oppose *Doehlemann* (¹³⁰ 401-402; ¹³³ 264-265) et *Kern* (¹³² 52-54), ce dernier (¹³⁴ 270) remarque que Broederlam connaissait déjà la règle de la fuite des orthogonales dans un plan, redevable à Ambrogio Lorenzetti. *Kern* classe cependant le présent tableau dans le groupe des œuvres eyckiennes dont la construction n'est pas sûre.

Pour *Coppier* (¹⁴⁷ 15-16), les lois de la perspective sont bien observées; le point de fuite est à la hauteur des yeux du chancelier et la disproportion entre les personnages et le décor est volontaire. *Andrieu* (¹⁶⁵ 8) trouve que la perspective est identique pour la loggia et pour le paysage.

Tolnay (¹⁹¹ 30) estime que d'un point de vue géométrique, la perspective n'est pas correcte mais qu'elle est empirique, cependant l'effet illusionniste est parfait. *Beenken* (¹⁹³ 63-64) trouve que dans aucune autre œuvre eyckienne la transition entre les différents plans, du premier à l'extrême lointain, n'est effectuée de manière plus harmonieuse. Il y a de la cohésion entre le paysage et les grandes figures. *Bazin* (²²¹ 5-6) constate que Jean van Eyck connaissait certaines règles de la perspective mais qu'il chercha à atténuer l'effet de profondeur en divisant le point de fuite principal en plusieurs points secondaires regroupant des séries de droites de bout. Dans la *Madone Rolin*, il répartit ces points de fuite de manière inégale. Il voulait contracter l'espace.

Felheim et *Brownlow* (²⁸⁹ 26) affirment qu'il y a deux schémas dans la perspective, ce qui est contredit par *Ward* (²⁹⁰ 289) qui n'en voit qu'un, pas trop précis. *Roosen-Runge* (³⁰⁵ 18-19) relève que les différents plans de l'espace ne font pas l'objet d'une construction unitaire mais ce qui importe dans l'effet du tableau, c'est que les chaînes de montagnes soient à la hauteur des têtes de la Vierge et du chancelier. *Garaudy* (³¹¹ 36-37) trouve que l'artiste a ménagé de subtiles transitions dans sa perspective de façon à ralentir le mouvement de fuite vers l'horizon. *Carleton* (³⁴² 119, 121, 124) observe que la perspective de Jean van Eyck présente deux points de fuite (voir ³⁴² fig. 5); il l'appelle la perspective elliptique. Il pense que Jean van Eyck avait une théorie et qu'il l'a appliquée et développée; il se serait servi d'un miroir convexe pour construire ses intérieurs. *Ward* (³⁴⁵ 680, 681, 686) s'oppose à chacune de ces thèses. Il reproche à *Carleton* l'imprécision de ses dessins et l'omission de certaines orthogonales. Dans la *Madone Rolin*, *Ward* constate qu'il y a déjà deux points de fuite rien que pour les orthogonales du sol. Celles qui sont au centre du dallage convergent mieux que les latérales. Pour cet auteur, Jean van Eyck n'avait pas de théorie et son emploi de la perspective variait d'un tableau à l'autre. Ainsi le haut point de fuite du carrelage de la *Madone Rolin* résulte de la nécessité de conduire l'œil du spectateur vers un espace extérieur. *Carleton* (³⁴⁷) reprend chacune de ses thèses et les développe sur des bases mathématiques. En particulier, il distingue dans un tableau les orthogonales primaires et les secondaires et il les analyse suivant une méthode globale. Il affirme que la découverte par Jean van Eyck de la perspective elliptique remonte à l'époque durant laquelle il créait l'*Annonciation* de l'*Agneau mystique* et immédiatement après. *Collier* (³⁴⁸) aussi discute les thèses de *Carleton*. Il se demande pourquoi Jean van Eyck aurait eu recours à une perspective aussi sophistiquée. Il reconnaît que la *Madone Rolin* est plus exacte que des œuvres plus anciennes de Jean mais pense que celui-ci ne montre qu'un sentiment intuitif de l'espace et que ce dernier reste cahotique dans ses œuvres. L'usage d'une perspective elliptique ne lui paraît pas démontré.

L'étude de la lumière

M.B. (3 4) loue la perspective aérienne introduite par Jean van Eyck dans son tableau et qui fait apparaître la chaîne de montagnes bleuâtre. Pour *Gruyer* (69 312), la lumière qui baigne celle-ci est celle de l'aube. Par contre, *Schubert-Soldern* (99 35) considère que le moment choisi est une chaude soirée d'été. Selon cet auteur, l'artiste a juxtaposé à l'éclairage atténué de la chambre la claire lumière du soleil et ses fortes ombres dans le paysage. Les couleurs des objets ne sont pas rendues pour elles-mêmes mais il est tenu compte de l'intensité de la lumière. *Coppier* (147 18) trouve que l'atmosphère est celle du mois de mai et que l'artiste a voulu représenter une fin d'après-midi. *Roths* (159 28) mentionne la chaude lumière d'un soir d'été, *Focillon* (177 44) parle du «soir infini», *Tolnay* (191 26, 29) d'un ciel d'été éclatant et des rayons du soleil couchant, *Beenken* (193 63) de la lumière dorée du soir. *Gillot* (197 84) aussi décrit la fin d'une belle après-midi, quand le soleil dore le village de la rive droite, le château-fort de la rive gauche et le haut du château de l'île. *Roosen-Runge* (305 12) et *Rooch* (371 41) citent également la lumière du soir. Par contre, *Anne van Buren* (326 622), se référant aux sources du tableau (voir p. 41), déclare que le moment choisi est le matin; un pâle soleil est opposé à la pâle lune, qui apparaît derrière le vignoble à gauche.

Grete Ring (138 4) observe que déjà sur les volets extérieurs de l'*Agneau mystique*, de Jean van Eyck, on voit par la fenêtre d'un intérieur peu éclairé des rues en pleine lumière solaire. Ce type de composition va se préciser dans la *Madone Rolin*, où la loggia dans laquelle la Vierge est assise représente un stade intermédiaire par où le regard pénètre rapidement à l'arrière-plan sur un jardin de château-fort et plus loin encore sur une ville située sur les deux rives d'un fleuve. *Tolnay* (170 324; 191 26) pense que c'est Robert Campin, dans le *retable de Merode* (New York, Metropolitan Museum), qui le premier a eu l'idée de représenter, dans une chambre dans la pénombre, une échappée sur le paysage très éclairé; Jean van Eyck aurait repris l'idée, l'aurait nuancée et en aurait tiré tout le parti dans le tableau du Louvre. *Pächt* (215 26-27), au contraire, attribue cette idée à Jean; le paysage vu par l'ouverture des arcades devient un tableau dans le tableau. Un demi-siècle plus tard, ce procédé sera repris par le Maître de Marie de Bourgogne dans deux miniatures représentant la *Vierge et l'Enfant dans une église* et le *Christ cloué sur la croix* (Vienne, National-Bibliothek, ms. 1857, *Livre d'Heures de Charles le Téméraire*; repr. dans *Pächt* 215 pl. 12 et 13).

Le format du tableau

Schenk zu Schweinsberg (225 12, pl. IX) s'intéresse au format des tableaux eyckiens. Il constate que ces œuvres ont été l'objet d'une construction géométrique. Celle de la *Madone Rolin* est très simple: la hauteur du tableau est égale à sa demi-largeur plus la hauteur d'un triangle équilatéral ayant pour base le carré ainsi obtenu, soit la formule $h = h_2 + g/2$.

2. Couleurs

La couleur qui domine le tableau est le rouge profond du manteau de la Vierge. Ce vêtement est rehaussé d'un galon doré sur lequel alternent des perles et des pierres précieuses bleues, mauves ou vertes; une broderie dorée longe ce galon. Dans le décolleté du manteau, on aperçoit une robe bleu foncé. Les cheveux de la Vierge, d'un blond roussâtre, s'étalent sur ses épaules. Ils sont maintenus par un serre-tête noir. Ses carnations sont d'un rose nacré, comme celles de l'Enfant. Celui-ci a des cheveux d'un blond très clair. Il est assis sur un petit drap blanc. Il tient un globe de cristal surmonté d'une croix orfèvrée, décorée de pierres bleues ou vertes et d'une rouge au centre. La Vierge et l'Enfant ont pris place sur un banc en marbre beige incrusté de motifs orangé et brun. Le coussin sur lequel elle est assise est en brocart bleu et doré. Un petit ange porte au-dessus de la tête de la Vierge une couronne en or rehaussée de pierreries de couleurs variées. Il est vêtu d'une tunique bleu

vif, bordée dans le bas d'un galon doré, et d'un amict blanc; ses ailes, verdâtres à l'extérieur, sont jaune, rouge et gris-bleu foncé à l'intérieur.

Le chancelier a une somptueuse robe en brocart lie-de-vin et or bordée de fourrure brune et une ceinture de cuir noire (?) décorée de motifs dorés. Le col d'un pourpoint noir dépasse de sa robe. Il a des cheveux ou une perruque noirs. Ses carnations sont un peu plus foncées que celles de la Vierge. Il est agenouillé sur un prie-Dieu recouvert d'une étoffe bleu vif, bordée de franges rouges. Sur un coussin de même étoffe repose un livre d'Heures muni d'une housse rouge clair.

Les murs de la loggia sont beiges. Les colonnes, gris-mauve dans le fond du local, sont brunes ou jaunâtres latéralement et les bases et les chapiteaux gris clair. Les vitraux forment des taches multicolores. La gamme du dallage s'étend du blanc cassé au brun marron, en passant par l'ocre, un brun-rouge et un gris. Les fenêtres latérales sont fermées par des cives gris pâle.

Deux personnages animent le jardinet. Celui de gauche a un chaperon noir, une robe rose orangé, des chausses et des poulaines noires. Celui de droite porte un chaperon rouge vif, une robe bleue bordée de fourrure brun clair, des chausses rouges et des poulaines noires; il tient une canne beige.

Le parapet, le chemin de ronde, l'escalier et l'allée sont en pierre beige. Les parterres, d'un vert franc, sont rehaussés de fleurs: lis blancs, rosiers et pivoines rouges, iris bleu et jaune. Les paons sont bleu et doré, les pies noir et blanc.

Le fleuve, gris argenté ou bleuté, a des reflets gris-brun. Le pont et les tours de l'île sont bâtis en pierre gris ocré; ces dernières sont coiffées d'ardoises bleues. Sur le pont, la foule qui déambule est multicolore. Sur la rive droite, les églises en pierre ocrée ont des toitures d'ardoises. Seule tranche la cathédrale, bâtie dans une pierre plus foncée. Dans le faubourg, à gauche, les édifices principaux ont la même couleur dorée et les mêmes toitures que dans la ville mais des habitations plus modestes sont chaulées et ont des toits de tuiles. Les côteaux, vert pâle, sont sillonnés de chemins bordés d'arbres vert foncé. A l'arrière-plan, les collines sont ocrées puis l'horizon est barré par une chaîne de montagnes bleuâtres aux cimes blanches. Le ciel, jaune rosé à l'horizon, est d'un bleu léger au zénith. A gauche, on devine la lune jaune pâle. A droite, très haut dans le ciel, on observe un vol d'oiseaux gris.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Toutes les inscriptions sur le manteau de la Vierge ont été lues par Gillot (³⁰² 78), par Roosen-Runge (³⁰⁵ 29), par Anne Van Buren avec l'aide de Nicole Reynaud qui en a complété quelques-unes (voir Van Buren ³²⁵ 618) et par Carol Purtle (³⁴⁴ 68, note 32).

Roosen-Runge (³⁰⁵ 31) retrouve ces textes dans l'*Office de la Vierge* (voir p. 15). Dans celui-ci, il y avait des variantes locales mais l'auteur a retrouvé les mots et fragments dans l'office à la manière romaine; il s'est servi d'un bréviaire romain de Malines daté de 1925 pour compléter les inscriptions. Au-dessus de la main de la Vierge, on déchiffre: ...LEVATA...; le mot complet est ELEVATA et il est contenu dans *Quoniam elevata est magnificentia tua* (*Car élevée est ta magnificence*), le deuxième verset du psaume 8, qui est le premier nocturne des Matines de l'*Officium Parvum*.

Sur l'autre bord du tissu, en-dessous de la main, il est écrit: ...MORABOR: TVNC PRÉ...; la phrase se complète ainsi: *et in hereditate Domini morabor. Tunc praecepit* (*je demeurerai dans l'héritage du Seigneur. Alors /le Créateur/ m'a donné ses ordres*). Elle provient de la première lecture de l'*Ecclésiastique*, chapitre XXIV, versets 11 et 12.

Sur le pli qui descend du genou de la Vierge, on lit: ...SYON FIRMATA SVM ET IN CIVITATE: SAN... La phrase est: *Et sic in Sion firmata sum, et in civitate sanctificata similiter requievi* (*Et ainsi j'ai eu une demeure*

fixe en Sion et de même j'ai reposé dans la cité sanctifiée); elle est contenue dans la deuxième lecture et appartient au verset 15 du chapitre XXIV de l'*Ecclésiastique*.

Sur le pli le plus proche sont écrites les lettres... ET RADI...; elles proviennent du verset suivant: *et radicavi in populo honorificato* (J'ai poussé mes racines dans le peuple glorifié) et font partie de la même lecture.

Plus à droite, on lit: ...+ IN PLENITVDIN..., ce qui se complète ainsi: *et in plenitudine sanctorum detentio mea* (et [j'ai établi] ma demeure dans l'assemblée des saints). Ce fragment appartient au même verset 16 de l'*Ecclésiastique* et à la même lecture.

Sur le pli le plus bas, l'inscription avait déjà été déchiffrée par Villot en 1852 (²⁸ 83, n° 162; 1855, 83, n° 162): EXALTATA SVM IN LIBANO ET QVAS... Elle est extraite de la troisième lecture, du verset 17 du chapitre XXIV, qui commence par *Quasi cedrus* (Je me suis élevée comme le cèdre sur le Liban et comme...). Plus à droite, il est écrit: ...IN IERICO QVASI OLIVA SP... et après un petit pli: ...PLATANVS EXALTATA SVM IVXTA! AQ...; ces textes sont à compléter comme suit: *quasi plantatio rosae in Ierico: quasi oliva speciosa in campis et quasi platanus exaltata sum juxta aquam in plateis* (et comme la roseraie de Jéricho. Je me suis élevée comme un bel olivier dans la plaine et comme le platane sur le chemin au bord des eaux). Ils appartiennent respectivement aux versets 18 et 19 du même chapitre et à la même lecture.

Le dernier fragment, devant le trône, est lu par Roosen-Runge (³⁰⁵ 29): ...S SAC...; c'est un extrait de ...es, sacra..., contenu dans le répons de la troisième lecture: *Felix namque es, sacra virgo Maria, et omni laude dignissima: Quia ex te ortus est sol justitiae, Christus Deus noster* (Tu es heureuse, sainte Vierge Marie, et digne de toute louange, car de toi s'est levé le soleil de justice, le Christ notre Dieu).

Weale (¹²⁶ 115) avait déjà reconnu que le texte *Exaltata sum in Libano* était emprunté au 24^e chapitre de l'*Ecclésiastique* et revenait dans les Matines de l'*Office de la Vierge*. Pour Coppier (¹¹⁷ 16, 18), les inscriptions étaient des fragments des Laudes. Gillot (¹⁹⁷ 78) a remarqué qu'elles étaient empruntées aux versets 11 à 20 du chapitre 24 de l'*Ecclésiastique* et que ce texte était l'épître de la messe de l'Assomption.

Philippot (³⁷⁰ 77) s'intéresse aux diverses formules utilisées par Jean van Eyck pour intégrer un texte dans l'image; dans le cas présent comme dans le *Christ de l'Agneau mystique*, il recourt à la broderie du texte sur l'ourlet d'un vêtement.

Schiltz (²⁸⁷ 5) lit dans les plis du manteau de la Vierge la signature abrégée de Jean van Eyck: JEYCX.

Pour Roosen-Runge (³⁰⁵ 32), le livre de prières du chancelier est sûrement un livre d'Heures. Sur la page gauche, il lit l'initiale D. Elle pourrait faire allusion à la phrase *Domini labia mea aperies* (Seigneur, ouvre mes lèvres), le début des Matines, ou à *Domine, Dominus noster* (O Seigneur notre Maître), le début du psaume 8.

Lejeune (²⁴¹ 191, fig. 105, 192) croit lire Liège esquissée en points jaunes sur un fond brun sur le livre du chancelier. En 1968 (²⁸⁶ 156), il précise que ces lettres sont tracées en pointillés sur la manche du donateur. En 1957, il pense avoir découvert la date 1413 sur le dallage, sur une photographie en lumière rasante (²⁴⁹ 376; ²⁸⁶ 159, n° 161). En avril 1957, Philippe (²⁵⁰ 146) a examiné longuement le tableau avec M. Albert Châtelet, alors attaché à la section des Peintures du Musée du Louvre; tous deux rejettent cette date. Mme Nicole Reynaud l'a également scruté à la demande de Forgeur (³⁵¹ 47, note 57) et, dans une lettre datée du 18 septembre 1983, elle lui a certifié que le tableau ne portait aucune date.

E. HISTORIQUE

a. Sources

Rien n'est connu à propos de l'origine du tableau. Il est mentionné pour la première fois au XVIII^e siècle (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1, p. 74).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Attribution à Jean van Eyck

Entre 1705 et 1748, le présent tableau est décrit dans un manuscrit anonyme autonois (?) et attribué à Jean de Bruges (*Charmasse*¹¹² 193; voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1, p. 74). En 1800, *Alexandre Lenoir* (*Courajod*⁵² 158, n° 1056; *Gillot*¹⁹⁷ 100; voir aussi E. 2a, *Histoire ultérieure*, p. 51) déclare également que le tableau a été peint par Jean de Bruges (voir I, doc. 4 p. 75). C'est aussi l'opinion du peintre *Jean-Baptiste Pierre Lebrun* et de l'autonois *Hugues Nardon*, exprimée la même année (*Gillot*¹⁹⁷ 102; voir I, doc. 5 et 6).

C'est sous cette dénomination que le tableau entre au Louvre (*Michel*²²⁸ 116; ² n° 8). (Au sujet des attributions de la première moitié du XIX^e siècle, voir aussi *Sulzberger*²⁶⁶ 48-49, 97, 112-113). En 1805, *M.B.* (³ 3-4) y reconnaît une peinture de Jean van Eyck ou Jean de Bruges, qui travaillait à la fin du XIV^e siècle. Il juge le tableau remarquable comme objet de curiosité mais considère le réalisme du peintre comme une fausse pratique. Il rapproche ce tableau de la *Vierge au chanoine Van der Paele* (Bruges, Musée Groeninge, n° 0.161), alors aussi exposée au Louvre. *Lavallée* (⁴ 3-5) attribue également l'œuvre à Jean van Eyck, dit Jean de Bruges, qui vécut de 1366 à 1441. Il loue sans restriction la finesse de son exécution et s'étonne de la perfection technique atteinte avec le procédé de la peinture à l'huile à peine découvert.

Dans les catalogues du Louvre édités en 1816 et en 1819, le tableau est classé sous le nom de Jean van Eyck, dit Jean de Bruges (⁵ n° 356; ⁷ 88, n° 401; voir aussi ¹¹ 82, n° 462). *Hall* (⁶ 129, n° 401) le considère comme un beau spécimen du génie de Jean van Eyck. *Waagen* (⁸ 253), en 1822, le donne à cet artiste par ouï-dire. Par contre, *Boisserée* (⁹ 224), en 1823, le juge digne de celui-ci. Il identifie le donateur à un ecclésiastique, peut-être même un abbé, et il se demande si le tableau ne serait pas le panneau central du triptyque qui se trouvait autrefois à Ypres, selon *Van Mander*; la description de cet auteur lui semble concorder. *Nagler* (¹⁴ 404) considère le tableau sans hésitation comme une œuvre de Jean. En 1839, *Waagen* (¹⁵ 538-539, n° 452; ³⁹ 70-71, n° 162; ³⁹ 1863, 104, n° 162) le classe résolument sous ce nom. Il admire surtout le paysage dont la qualité, selon lui, dépasse celle des autres œuvres de cet artiste. *Passavant* (¹⁶ 15; ¹⁹ 209) tient la *Madone d'Autun* pour un beau tableau de Jean van Eyck. Le catalogue du Louvre daté de 1841 (¹⁷ 75, n° 452), *Kugler* (¹⁸ 743), *Rathgeber* (²⁰ col. 88, n° 62) et *Michiels* (²³ 129-131, 145; ⁴³ 14-15; ⁴⁵ II, 296-298) acceptent cette attribution. *Hotho* (²¹ 90-91) considère l'œuvre comme le plus beau des petits tableaux de Jean, qui par la profondeur et la chaleur du coloris se rapproche le plus de la *Vierge* de Bruges, qu'elle surpasse. *Laureau de Thory* (²² 135-136), *Kugler* (²⁶ 107) et *Houssaye* (²⁷ 95-96) précisent que l'auteur est Jean van Eyck. Le premier apprécie la finesse d'exécution, le dernier loue beaucoup le paysage.

Dans les différentes éditions du catalogue de *Villot* (²⁸ 83, n° 162; 6e éd., 1855, 83-84, n° 162), le tableau est classé sous le nom de Jan van Eyck et jugé superbe. Cette attribution est admise par *Förster* (²⁹ II, 73; ⁴⁴ 131-133), qui relève l'ampleur de l'exécution, par *Lévi Alvarès* et *Boulmier* (³⁰ 25, n° 8, et 35) et par *Bayle St. John* (⁴¹ 353), qui en loue la technique. *Viardot* (³² 122), qui ne discute pas l'attribution à Jean, déprécie l'œuvre: il la juge assez pâle, manquant de profondeur, inférieure à la *Vierge au chanoine Van der Paele* et à l'*Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon). *Pellicoquet* (³³ 73), par contre, estime que c'est un beau tableau de Jean; il en vante la qualité du dessin et de l'expression et la puissance du coloris.

Crowe et *Cavalcaselle* (³⁴ 96-97, 179; ⁴¹ 95-96, 179), en 1857, louent beaucoup cette œuvre de Jean, dont ils estiment que la beauté égale presque celle de la production d'Hubert. *Mrs. Jameson* (³⁵ 107), *Hotho* (³⁶ 179-181), *Bigarne* (³⁷ 20), *Vitet* (³⁸ 938; ⁴⁸ 197) et *Clément de Ris* (⁴⁰ 265) admettent sans discussion l'attribution à Jean.

En 1875, *Crowe*, *Cavalcaselle* et *Springer* (⁴⁷ 94-96) jugent l'œuvre tout à fait caractéristique de Jean à cause de son coloris. Ils admirent le portrait du donateur, la pénombre du premier plan et l'air cristallin qui règne jusqu'à l'horizon mais critiquent la vulgarité du visage de la Vierge, la figure en bois de l'Enfant et l'entassement des plis cassés des vêtements.

Fromentin (⁵⁰ 341) compare la *Madone Rolin* et la *Vierge au chanoine Van der Paele*; il les juge sur un pied d'égalité en ce qui concerne le clair-obscur et la beauté du travail mais estime que le second tableau montre plus de maturité. *Schmaase* (⁵⁶ 153-154) cite la *Madone Rolin* en premier lieu dans la série des œuvres de Jean dépourvues de signature. Il considère que le paysage est un des plus beaux du peintre et il loue aussi l'harmonie des couleurs. *Lübke* (⁵⁷ 71) la classe dans la production de Jean et l'admire beaucoup: il qualifie le portrait du chancelier de chef-d'œuvre et juge de la plus grande perfection le paysage vu à travers la loggia. *Gautier* (⁵⁸ 58), *Woltmann* et *Woermann* (⁶⁰ 21) admettent l'attribution sans discussion. Les deux derniers trouvent le portrait du chancelier excellent tandis que la salle et la vue sur le lointain leur paraissent charmantes. *William Martin Conway* (⁶³ 96-97) estime que le tableau est tout à fait caractéristique de Jean. C'est sous ce nom qu'il est classé dans les différentes éditions du *Catalogue sommaire* du Louvre depuis la première (⁶⁴ 154, n° 1986), chez *Petroz* (⁶⁸ 112-114) et chez *Gruyer* (⁶⁹ 313-320). *Kaemmerer* (⁷⁷ 90-92) compare le type de la Vierge avec la *Madone de Lucques* (Francfort, Städelches Kunstinstitut, n° 98). Il songe à attribuer l'ange à un élève de Jean mais il ne voit pas lequel serait capable de peindre la couronne. Pour *Voll* (⁸⁰ 65-70), le tableau est indiscutablement de Jean, même s'il n'est pas ou plus signé. Il compare les chapiteaux de style roman, le clair-obscur et l'Enfant à ceux de la *Vierge au chanoine Van der Paele*, le fini de l'exécution à celui du *Double portrait des Arnolfini* (Londres, National Gallery, n° 186) et par-dessus tout, il loue l'éclat de la couleur et la fermeté du dessin. *Geffroy* (⁸⁸ 89-91) admet sans hésitation l'attribution à Jean.

Phillips (⁹⁰ 595) donne le tableau à ce dernier, qui l'aurait peint du vivant d'Hubert et sous son influence; l'effigie du chancelier est un de ses meilleurs portraits et l'auteur reconnaît la main de Jean dans l'exécution générale. *De Mont* (⁹² 53) rejette aussi l'attribution à Hubert, à l'encontre de *Weale* (voir p. 47): tous les détails, à l'exception du petit ange avec la couronne, sont typiques de Jean, aussi bien les visages individualisés des personnages que leurs mains aristocratiques, les draperies majestueuses et le contraste entre la pénombre de l'intérieur et le paysage éclatant de lumière. *Rooses* (⁹⁷ 62-66) trouve que dans la *Madone Rolin*, Jean van Eyck a porté l'art du miniaturiste à son plus haut degré. *Rosen* (⁹⁸ 92, 98) et *Schubert-Soldern* (⁹⁹ 30-36) admettent qu'elle a été peinte par Jean.

Dvořák (¹⁰¹ 45-46) refuse l'attribution à Hubert telle que l'a formulée *Seeck* à cause des fortes ressemblances entre le présent tableau, la *Vierge au chanoine Van der Paele* et la *Vierge d'Ince Hall* (Melbourne, National Gallery, n° 1275/3), deux œuvres signées de Jean. C'est à celui-ci que le donnent *Kern* (¹⁰² 19) et *Petrucci* (¹⁰⁴ 52). *Fierens-Gevaert* (¹⁰⁷ 128-130) le qualifie de chef-d'œuvre de Jean. Il le juge inférieur à la *Vierge au chanoine Van der Paele* mais loue sans réserve le paysage et le coloris. Un abonné de la revue *Les Arts, de Moüy et Jourdain* (¹¹⁰ n° 39, 31-33) rejettent l'hypothèse de *Pigeon* relative à Jean Fouquet; le premier précise que l'attribution du tableau du Louvre à Jean repose sur une comparaison avec les œuvres de Francfort, Dresde, Saint-Pétersbourg (actuellement à New York et Washington) et Bruges.

Dochlemann (¹¹³ 13) admet le classement sous le nom de Jean. *Emile Michel* (¹¹⁵ 42) pense que ce dernier a voulu rendre dans cette œuvre tout ce que la nature et l'homme ont produit de plus précieux. *Margarete Siebert* (¹¹⁶ 8-10) l'attribue à Jean. Elle juge que le mouvement de l'Enfant a une certaine raideur. La tête du chancelier lui paraît individualisée mais cependant pas un portrait au sens propre.

Voll (¹¹⁷ 36-37) rapproche le présent tableau de l'*Annonciation* de Washington (National Gallery, n° 39). La figure du donateur lui paraît la partie la plus imposante bien qu'il lui trouve une certaine timidité; il lui manque la sûreté dans la caractérisation psychologique du modèle qu'on trouve dans les portraits datés de Jean. *Fourcaud* (¹²⁰ 188-189, 205, 208-210) discute l'attribution et penche pour Jean. Il juge le présent tableau inférieur à la *Vierge au chanoine Van der Paele* quant à la souplesse des personnages et leur liberté d'expression. *Hyman* (¹²⁴ 91-92) considère la *Madone Rolin* comme l'œuvre la plus sûre parmi celles qui sont attribuables à Jean. Si la Vierge et l'Enfant n'offrent rien de remarquable, le portrait du chancelier et le paysage sont particulièrement réussis. *Weale*, qui en 1901 (⁸⁷ 481) avait rejeté le nom de Jean, semble se raviser en 1908 (¹²⁶ 114-119, 199):

il classe le tableau parmi les œuvres exécutées par les deux frères puis avance le seul nom de Jean, qui lui paraît avoir des affinités avec la miniature; dans le présent tableau, la profusion de détails lui semble nuire à l'ensemble. *Raulin* (129) le croit de Jean; *Rooses* (139 75-76) n'en doute pas, *Winkler* (140 110) et *Friedländer* (143 131) non plus. *Huizinga* (145 III, 54-55) trouve que le paysage est le plus beau que Jean ait jamais peint. *Coppier* (147 14, 20) aussi le donne à cet artiste. Il admire surtout le paysage et la manière dont sont campés les nombreux petits personnages qui l'animent. *Post* (149 188-190) et *Van der Haagen* (150 137) attribuent également l'œuvre à Jean. *Friedländer* (154 18) critique la part du lion octroyée à Hubert par *Conway* dans l'œuvre eyckienne et en particulier dans la *Madone Rolin*, qu'il restitue à Jean. Dans son catalogue du Louvre paru en 1922, *Demonts* (153 47-48, n° 1986) la classe sous le nom de celui-ci; *Pfister* (155 66) le fait également.

En 1924, *Friedländer* (156 95-97; 278 60) maintient son attribution à Jean. Il admire la maîtrise dont l'artiste a fait preuve. Il juge la Vierge plus belle que celle du tableau brugeois, l'Enfant peint avec le même soin et la tête et les mains du chancelier exécutées avec une étonnante clarté. *Schmarson* (157 142-145), *Winkler* (158 47, 49) et *Isabelle Errera* (162 131, n° 128) donnent aussi l'œuvre à Jean; *Rothés* (159 26-28) également; il trouve qu'elle surpasse l'*Agneau mystique*, surtout en ce qui concerne le paysage, devenu un tout organique. *Marguerite Devigne* (160 114-116) partage l'opinion de *Friedländer*. *Fierens-Gevaert* (163 99-100) ne discute pas non plus l'attribution à Jean.

Sjöblom (164 49-50) trouve que, du point de vue du coloris, Jean a particulièrement réussi pour l'époque le passage du premier plan au paysage grâce aux deux petits personnages vêtus de rouge dans le jardin. *Edouard Michel* (166 3-5) trouve que Jean arrive ici à concilier deux sensibilités: une tendance hiératique et la recherche de luminosité et d'espace, peut-être héritée d'Hubert. Pour *Fierens* (168 23-24), la *Vierge* du Louvre est le plus brillant des tableaux de Jean. *Tolnay* (170 324, 334; 191 66, n° 6) et *Beenken* (175 192) ne discutent pas son attribution à ce dernier. *Huyghe* (179 33-34) relève tous les éléments non-gothiques dans cette composition et conclut à un voyage de l'artiste en Italie peu avant 1430. *Cornette* (185 6) se range à l'opinion de *Friedländer*. *Jamot* (186 238) considère le présent tableau comme le chef-d'œuvre de Jean; il en admire la composition, le sentiment religieux, les portraits et surtout le paysage. *Lavalleye* (188 108) admet ce classement; il trouve le tableau resplendissant. *Notebaert* (189 4-5) aussi le donne à Jean, ainsi que *Beenken* (193 62), *Gillot* (197 85), *Kessen* (198 9), *Edouard Michel* (204 12; 228 117), *Mather* (207 281), *Timmers* (208 10), *Dewez* (210 79), *Clark* (216 17), *Suzanne Sulzberger* (218 43), *Baldass* (219 55), *Huyghe* (223 notice 24; 348 141) et *Meiss* (224 142, 144). *Panofsky* (229 192-193), *Denis* (238 48), *Genaille* (232 22, 25), *Van Puyvelde* (239 33-34), *Pächt* (242 274, note 31), *Bazin* (243 88; 1960, 27), *Bruyn* (244 22) et *Lassaigne* (246 37a) l'attribuent également à cet artiste. *Châtelet* (245 157-158, fig. 4 et 5) compare le pont et l'île du présent tableau au détail du paysage à gauche, dans la miniature du *Baptême du Christ des Heures de Turin-Milan*, aux points de vue de l'exécution des constructions et des ondes, et conclut à la similitude de main, celle de Jean. C'est au même artiste que la *Madone Rolin* est donnée par *Sterling* (251 367), *Philippe* (256 132, 177-178), *Baltrusaitis* (254 132, 177-178) et *Jacqueline Marette* (263 174). *Huizinga* (262 345-346), tout en louant ce tableau qu'il attribue à Jean, trouve que la minutie du détail est exagérée et finit par nuire à l'ensemble.

Eisler (261 85; 268 6) reconnaît dans cette œuvre de Jean l'influence d'un *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge*, tableau perdu du Maître de Flémalle; d'autres œuvres eyckiennes peintes à la même époque, la *Vierge de Lucques* et l'*Annonciation* de l'*Agneau mystique*, montrent également, selon lui, l'assimilation par Jean de motifs campinesques. *Salet* (265 385), *Châtelet* (272 19), *Feder* (273 428, note 108), *Guldán* (274 197), *Ettlinger* (277 307), *Pope-Hennessy* (275 258), *Faggín* (283 94, n° 16), *Grimme* (284 n° 70), *Hirschfeld* (286 108), *Kieser* (279 74), *Cuttler* (282 96), *Giesen* (293 546) et *Margaret Whinney* (288 53-54) attribuent également le tableau du Louvre à Jean. *Kepiński* (294 155, 159, 160-161) pense qu'il a été commandé à celui-ci par Nicolas Rolin en mémoire du duc de Bourgogne Jean sans Peur et en témoignage de reconnaissance à la Vierge, après la signature du traité d'Arras.

Dierick ⁽²⁹⁷⁾ commentaire de la pl. 17) estime qu'il peut être attribué à Jean parce qu'il est une synthèse de son art: le rendu tangible des différentes matières, le paysage avec ses infinies nuances de couleur et le portrait avec sa présence toujours mystérieuse. La *Madone Rolin* est encore attribuée à Jean par *Lotte Brand Philip* ⁽³⁰⁰⁾ 190), *Davies* ⁽³⁰³⁾ 24), *Roosen-Runge* ⁽³⁰⁵⁾ 10), *Stiennon* ⁽³¹⁰⁾ 428; ³²⁴ 348-350), *Philippe* ⁽³⁰⁷⁾ 24), *Snyder* ⁽³¹⁰⁾ 295, 297), *Garaudy* ⁽³¹¹⁾ 35-40), *Hélène Adhémar* ⁽³¹⁶⁾ 12), *Curvers* ⁽³¹⁷⁾, *Elisabeth Heller* ⁽³¹⁸⁾ 70) et *Sterling* ⁽³²⁰⁾ 78, note 5); celui-ci ⁽³²⁰⁾ 62) estime que le type robuste de l'Enfant Jésus dérive d'œuvres d'Hubert van Eyck. *Duverger* ⁽³²³⁾ 177) croit que le tableau a été peint par Jean à Bruxelles, où Roger van der Weyden a pu le voir. *Végh* ⁽³²⁹⁾ 31 et cat. 15), *Anne van Buren* ⁽³²⁶⁾ 629, 630), *Campbell* ⁽³³²⁾ 14-15), *Köhne* ⁽³³³⁾ 726) et *Mary Hazard* ⁽³³²⁾ 5) l'attribuent à Jean; il semble à cette dernière que le tableau forme transition entre le monde médiéval et la Renaissance. Il est classé sous le nom de cet artiste dans le *Catalogue sommaire illustré* paru en 1979 ⁽³³¹⁾ 57). *Elisabeth Dhancens* ⁽³³⁶⁾ 278-279) trouve que Jean y est en pleine possession de ses moyens et elle oppose cette œuvre, qui annonce la Renaissance, à l'*Agneau mystique*, encore médiéval; pour elle, ces deux tableaux n'ont pu être conçus par le même homme. *Haiko* ⁽³³⁹⁾ 161), *Ann Lurie* ⁽³⁴⁰⁾ 98), *Molly Smith* ⁽³⁴¹⁾, *Barbara Lane* ⁽³⁴³⁾ 26-27, n° 9, 59-61), *Carol Purtle* ⁽³⁴⁴⁾ 59-61), *Snyder* ⁽³⁶⁰⁾ 104, 109), *Rivière* ⁽³⁶⁶⁾ 42, note 50, 44-45), *Silver* ⁽³⁶⁷⁾ 60), *Jansen* ⁽³⁶⁸⁾ 82-94), *Rooch* ⁽³⁷¹⁾ 40), *Pächt* ⁽³⁷⁴⁾ 84), *Schwarzmann* ⁽³⁷⁸⁾ 104), *Thürlemann* ⁽³⁷⁹⁾ 393), *Lorentz* ⁽³⁸²⁾ 43 et ³⁸⁵ 26) et *Kamp* ⁽³⁸⁴⁾ 158) ne mettent pas en doute la paternité de Jean. *Van Asperen de Boer* et *Molly Faries* ⁽³⁷⁵⁾ 47-48), qui ont étudié toute une série de tableaux eyckiens du point de vue du dessin sous-jacent, retrouvent des particularités de la *Madone Rolin* dans le panneau central et les lunettes de l'*Agneau mystique*, dans l'*Annonciation* de Washington, le *Double Portrait des Arnolfini* de Londres, le *Saint François* de Turin et les *Saintes Femmes au tombeau* de Rotterdam.

Absence d'attribution ou désignation d'un autre artiste que les Van Eyck

Courtépée ⁽¹⁾ 451; voir I, doc. 3; ²⁴ 513), qui mentionne l'œuvre en 1778, ne cite aucun nom d'artiste mais connaît le nom du donateur. En 1804, *Schlegel* ⁽¹⁰⁾ 164-165) rejette l'attribution à Jean de Bruges admise au Louvre et songe plutôt à une école de l'Allemagne du sud. Il loue beaucoup le tableau: il trouve que la tête du donateur, qu'il n'identifie pas, est tellement bien peinte que les meilleurs portraits d'Holbein paraissent superficiels à côté d'elle. Il compare l'œuvre à la *Vierge au chanoine Van der Paele*, alors aussi exposée au Louvre et dont il refuse également la paternité à Jean van Eyck.

En 1820, dans son journal, *Boisserée* donne la *Madone Rolin* à Roger de Bruges (*Firmenich-Richartz* ¹⁴⁴ 511-512). *Becdelièvre* ⁽¹³⁾ 140) considère qu'elle est attribuée sans preuves aux Van Eyck. *Bouchot* ⁽¹⁰⁰⁾ 79, 135, 175, 220-223) rejette les noms des deux frères et songe hypothétiquement à Jacques Coene.

En 1905, *Pigeon* ⁽¹⁰⁹⁾ 14-16) donne l'œuvre à Jean Fouquet, par comparaison avec le *Retable du Parlement de Paris* (Paris, Musée du Louvre), qu'il lui attribue aussi, parce qu'il retrouve le même personnage, secondaire, dans les deux tableaux. *Bouchot* ⁽¹¹⁹⁾ 471-472), en 1907, émet encore des doutes sur l'attribution du tableau à l'un des Van Eyck et oppose le paysage, décrit d'après nature, à celui de l'*Agneau mystique*, qu'il qualifie de fouillis d'objets disparates.

Attributions à van Eyck sans précision ou à Hubert et à Jean van Eyck

En 1827, *Chabert* ⁽¹²⁾ première notice) donne le tableau à Hubert et à Jean van Eyck. *J.D.M.* ⁽²⁵⁾ 191) l'attribue aux Van Eyck, sans spécifier. En 1902, *Marks* ⁽⁸⁹⁾ 801) croit à une collaboration des deux frères, déjà du vivant d'Hubert. Il lui semble que celui-ci ne s'est pas montré sous son meilleur jour lorsqu'il peignit les personnages tandis que Jean, qui exécuta le décor architectural et le paysage, s'est surpassé; le spectateur oublie presque les personnages. L'année suivante, *Marks* ⁽⁹⁶⁾ 22-23) estime toujours que le tableau est dû aux deux peintres. Il lui reproche le fait que son centre d'intérêt ne réside pas dans les personnages. D'après *Hymans* ⁽⁹⁵⁾ 429), il considère le vol en V des oiseaux comme une signature de Jean.

Périer ⁽¹⁰³⁾ 362-363) se contente d'attribuer l'œuvre à Van Eyck, sans préciser si elle a été peinte en collaboration par les deux frères.

Dans son compte rendu de la publication de *Hymans, Durand-Gréville* (¹²⁸ 341; ¹²⁸ 119-124; ¹²⁷ 415-416) donne la Vierge, l'Enfant et l'ange à Jean, le dessin du donateur à Hubert et la peinture à Jean, l'architecture et le paysage à Hubert. *Macterlinck* (¹³¹ 388-390) partage cette opinion. Il croit que le tableau, laissé inachevé à la mort d'Hubert, qui peignit à la détrempe, fut terminé par Jean à l'époque où il inventa un enduit oléagineux dont il recouvrit le tableau. Il aurait retouché complètement le portrait du chancelier, ébauché par Hubert. En 1914, il (¹⁴² 121) pense qu'Hubert a au moins commencé la peinture pendant son séjour gantois.

Martin Conway (¹⁵¹ 60, 64) croit que le tableau fut entrepris par Hubert et achevé par Jean. Il attribue au premier le paysage et au second la Vierge peu spiritualisée, l'Enfant gros et disgracieux et le chancelier sinistre. *Fournier-Marcigny* (²⁰⁰ 141) attribue l'œuvre aux deux frères. Pour *Lejeune* (²¹¹ 203-205), en 1956, le tableau a été peint par Jean mais Hubert aurait participé au paysage. En 1957 (²⁴⁹ 375-376; ²⁴⁶ 157), il ne se prononce pas entre Hubert et Jean ou une collaboration entre les deux frères.

Van Asperen de Boer et *Giltaij* (³⁶⁴ 261-263, 271, note 32) retrouvent les mêmes procédés dans l'exécution des villes à l'arrière-plan du panneau central de l'*Agneau mystique*, des *Trois Marie au tombeau* (Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen) et de la *Madone Rolin*; ils attribuent donc ces trois œuvres au groupe eyckien.

Attribution à Hubert van Eyck

Rompant avec l'opinion la plus communément admise que Jean van Eyck a peint le tableau, *Seeck* (⁷⁸ 23-26, 68), en 1899, l'attribue à Hubert. Ce sont le paysage et les belles mains qui sont caractéristiques de ce dernier; la perspective aussi en est étrangère à Jean ainsi que le portrait de Rolin. *Weale* (⁸¹ 254; ⁸² 286; ⁸³ 790; ¹⁰⁵ 35; ¹⁰⁸ 340) adopte la même attribution, sans justification.

En 1901, *Seeck* (⁸⁵ col. 259) reconnaît la main d'Hubert dans le portrait du chancelier, dans celui des donateurs de l'*Agneau mystique*, dans l'*Homme à l'aillet* et dans le portrait de *Baudouin de Lannoy* (ces deux derniers à la Gemäldegalerie de Berlin-Dahlem, n° 525 A et 525 G). *Weale* (⁸⁷ 481) justifie son attribution à Hubert: celui-ci peint des architectures de théâtre tandis que Jean représente de vraies architectures. *Von Wurzbach* (¹¹⁸ 508-509) aussi donne le présent tableau à Hubert et le qualifie de chef-d'œuvre extraordinaire. *Jaccaci* (¹²¹ 47) compare la beauté et la finesse de l'exécution du paysage à celles du *Saint François recevant les stigmates* (Philadelphie, Johnson Collection, n° 314), en qui il reconnaît également une œuvre d'Hubert.

En 1912, *Weale* et *Brockwell* (¹³⁶ 87-92) se demandent si le présent tableau ne serait pas dû à Hubert. C'est à celui-ci que l'attribue *Destrée* (¹⁴¹ 190, 195-196).

Datation du tableau

Waagen (¹⁵ 539, n° 452; ³⁹ 70-71, n° 162) relève des similitudes de style entre la *Madone Rolin* et la *Vierge au chanoine Van der Paele*, datée de 1436; aussi propose-t-il la même période d'exécution pour le tableau du Louvre. *Crowe* et *Cavalcaselle* (³⁴ 96; ⁴¹ 95) considèrent qu'il s'agit du meilleur spécimen de la première manière de l'artiste. *Förster* (⁴⁴ 131-133) et *Van Vloten* (⁴⁶ 39, 41) pensent qu'il doit avoir été exécuté à la même période que la *Vierge au chanoine Van der Paele*.

En 1875, *Crowe*, *Cavalcaselle* et *Springer* (⁴⁷ 94) le classent quelques années avant l'*Homme à l'aillet*, qu'ils situent en 1433. En 1886, *Kaemmerer* (⁶² 46) le range parmi les œuvres les plus anciennes de Jean van Eyck. Cependant, en 1898 (⁷⁷ 90-92), il le date, du point de vue stylistique, des environs de 1437; cette période respecte le laps de temps qu'il faut envisager entre l'exécution de ce portrait et celui du même personnage par Roger van der Weyden à Beaune (entre 1443 et 1447). Aussi d'après l'âge apparent du chancelier, *Seeck* (⁷⁸ 23-24) croit possible qu'Hubert l'ait exécuté à la fin de sa carrière, en 1422, interrompant son travail sur l'*Agneau mystique*. *Voll* (⁸⁰ 67) considère l'œuvre comme très ancienne à cause de sa composition ordonnée autour de verticales; il la situe entre 1425 et 1428. Il juge que le chancelier a une vingtaine d'années de moins que sur le retable de Beaune, qu'il date de 1446 environ; il donne à Rolin une cinquantaine d'années. Le style du portrait du donateur lui paraît convenir à la date de 1426 car il y décèle des faiblesses. De plus, la belle architecture lui paraît une coulisse car les personnages ne pourraient s'y redresser.

Kaemmerer (⁷⁹ col. 70) rejette la datation de *Voll* à cause de l'étroite parenté dans le type de la Vierge avec la *Madone de Lucques*, que ce dernier situe vers 1436. Celui-ci (⁸⁶ 218-222, 225-226), tout en jugeant que le tableau du Louvre est admirable, lui reproche un manque d'unité dans la composition, le paysage captivant trop le spectateur, et un défaut d'harmonie. Il trouve que la Vierge et l'Enfant sont inférieurs à ceux de la *Vierge*

au chanoine Van der Paele. Il lui semble que le caractère rusé et violent du chancelier n'apparaît pas sur le tableau, qui doit être une œuvre de jeunesse de l'artiste, peinte vers 1426. Phillips⁽⁹⁰⁾ 595) en situe l'exécution, par Jean, du vivant d'Hubert, c'est-à-dire avant 1426.

Schubert-Soldern⁽⁹⁹⁾ 30-36) trouve que le présent tableau marque un progrès par rapport à l'*Agneau mystique* dans la construction de l'espace, bien qu'il ne soit pas totalement exempt de fautes de perspective. La date de 1436, proposée par Kaemmerer, lui paraît correcte. L'église Notre-Dame d'Autun, à qui, croit-il, le tableau était destiné, était précisément en reconstruction à cette époque. Il classe la *Madone Rolin* entre le *Double portrait des Arnolfini* et la *Vierge au chanoine Van der Paele*. Kern⁽¹⁰²⁾ 19) distingue dans l'œuvre de Jean deux grands groupes, entre lesquels le présent tableau forme charnière; il en situe l'exécution après 1436. Pour Fierens-Gevaert⁽¹⁰⁷⁾ 128-130), le donateur semble manquer d'âme, ses mains ne sont pas assez individualisées et il y a encore une certaine raideur dans la composition, c'est pourquoi il émet l'hypothèse d'une exécution ancienne: entre 1426 et 1428. Pigeon⁽¹⁰⁹⁾ n° 41, 32-33) pense que Fouquet a peint le présent tableau vers 1441-1442. Dochlemann⁽¹¹¹⁾ 13) refuse la datation "après 1436" avancée par Kern: la *Madone Rolin* est antérieure à la *Vierge au chanoine Van der Paele*. Weale⁽¹⁰⁸⁾ 340) rejette aussi cette datation en se basant sur l'âge du donateur: il affirme que le tableau a été peint vers 1426. Durand-Gréville⁽¹¹⁴⁾ 293) n'accepte pas non plus la conclusion de Kern: les deux frères pouvaient connaître de façon différente les règles de la perspective et l'âge apparent du donateur l'amène à dater le tableau des environs de 1426. Voll⁽¹¹⁷⁾ 36-37) rejette aussi l'époque tardive proposée par Kern sur base de l'étude de la perspective. Cette étude ne lui paraît pas poussée avec assez d'exactitude pour modifier son opinion que le tableau est contemporain des plus anciennes parties de l'*Agneau mystique*, qu'il a exécutées vers 1425. Son opinion est partagée par Winkler⁽¹⁴⁰⁾ 111, note 2). Fourcaud⁽¹²⁰⁾ 188) situe le tableau peu après cette date. En 1908, Weale⁽¹²⁶⁾ 199) le considère comme une œuvre de jeunesse de Jean. Raulin⁽¹²⁹⁾ 679) le date vers 1430-31. Maeterlinck⁽¹³¹⁾ 388-390) croit que Jean termina en 1427-28 le tableau laissé inachevé à la mort d'Hubert. Grischbach⁽¹³⁵⁾ 210) considère que l'architecture de la *Madone Rolin* est beaucoup moins archaïque que celle du fond du panneau de l'*Adoration de l'Agneau*. Si on ne veut pas admettre que cette dernière est l'œuvre d'Hubert, il faut conclure à la date tardive de la *Madone Rolin*. Friedländer⁽¹⁴⁴⁾ 131) la situe en 1436 car il croit le donateur, né en 1376, âgé d'une soixantaine d'années. Coppier⁽¹⁴⁷⁾ 14, 20) la date de la fin de la carrière de Jean. Post⁽¹⁴⁹⁾ 188-190) la juge plus ancienne en se basant sur un détail vestimentaire: la forme des manches chez le donateur et chez les deux petits personnages visibles dans le jardin; elles représentent un stade intermédiaire entre la manche-sac, qu'on observe entre 1410 et 1422, et la manche-gigot, apparue au plus tard vers 1430. Il croit le tableau peint entre 1424 et fin 1428. Van der Haagen⁽¹⁵⁰⁾ 137) opte pour 1425.

Friedländer⁽¹⁵⁶⁾ 95-97; ²⁷⁸ 60) le situe après plutôt qu'avant la *Vierge au chanoine Van der Paele*. Marguerite Devigne⁽¹⁶⁰⁾ 114-116) est d'accord: elle trouve au premier une plus grande liberté d'invention et toute une atmosphère due à l'ample paysage qui s'étend à l'arrière-plan. Par contre, Fierens-Gevaert⁽¹⁶³⁾ 99-100) déclare que le tableau du Louvre a été peint immédiatement après l'*Agneau mystique*.

En se basant sur l'étude du coloris, Sjöblom⁽¹⁶⁴⁾ 49-50) arrive à peu près à la même conclusion: le tableau aurait été exécuté vers 1434, c'est-à-dire entre l'*Agneau mystique* et la *Vierge au chanoine Van der Paele*. Edouard Michel⁽¹⁶⁶⁾ 3-5) le croit peint vers 1435-36, par comparaison avec cette dernière et en tenant compte de l'âge du donateur, qui lui paraît avoir à peu près la soixantaine. Rolin, par son succès dans le traité d'Arras, était alors au sommet de sa carrière. Dorothee Klein⁽¹⁷²⁾ 38) situe l'œuvre vers 1430-32, Robb⁽¹⁸⁰⁾ 511, note 85), vers 1430 et Seiffert-Wattenberg⁽¹⁸⁴⁾ 7, 31) vers 1437; Tolnay⁽¹⁹¹⁾ 66, n° 6) la classe avant la *Madone* brugeoise. Cornette⁽¹⁸⁵⁾ 6) partage l'opinion de Friedländer: il la date de 1436, en tenant compte de l'âge du chancelier. Lavalleye⁽¹⁸⁸⁾ 108) propose l'année 1437. Notebaert⁽¹⁸⁹⁾ 4-5) la met en rapport avec un voyage secret effectué par Jean pour Philippe le Bon en 1436. Le but de ce voyage aurait été la ville de Prague; Van Eyck aurait-il assisté avec le chancelier Rolin au couronnement de l'empereur Sigismond (23 août 1436)?

En 1941, Cornette⁽¹⁹²⁾ 81-82, 88; ²⁰² 235) réétudie la datation de l'œuvre. D'après le type de la Vierge, il la situerait tard; par contre, d'après l'âge apparent du chancelier, la cinquantaine, il la daterait plus tôt. La grande perfection du tableau l'amène aussi à une époque tardive. Il conclut en le situant en 1431. Van Puyvelde⁽¹⁹⁶⁾ 25) le croit exécuté aux environs de 1430.

Beecken (193 62) pense que la *Madone Rolin* a été peinte peu après le *Double portrait des Arnolfini*. *Gillot* (197 85) la fait remonter à la période 1425-1427; au cours de ces deux ans, Rolin séjourna cinq fois à Bruges, notamment en avril et mai 1426, or c'était dans cette ville que résidait habituellement Jean van Eyck. *Kessen* (198 9) situe le tableau vers 1431, en tenant compte de l'âge apparent du donateur. *Edouard Michel* (204 12), en 1944, le date un peu plus tôt qu'en 1929: avant le *Double portrait des Arnolfini*, de 1434, et juste après l'achèvement de l'*Agneau mystique*. Il se base à la fois sur le style et sur l'âge du chancelier. *Mather* (207 281) propose hypothétiquement les années 1430-1432. *Timmers* (208 10) le date d'environ 1436; en 1947, *Cornette* (209 79) le situe sensiblement plus tôt: vers 1430. *Clark* (216 17) aussi recule l'œuvre vers 1430.

Suzanne Sulzberger (218 43) la date de 1435, *Baldass* (219 55) également; il pense que la Vierge a encore un peu de la fragilité de la *Vierge* de Melbourne tandis que dans deux peintures légèrement postérieures, les *Vierges* de Francfort et de Bruges, elle devient plus massive. *Meiss* (224 142, 144) situe aussi le portrait du chancelier cette année-là, à l'occasion de son grand succès diplomatique lors du traité d'Arras, il aurait fait faire un tableau votif dans lequel il remercie la Vierge et il l'aurait offert à l'église Notre-Dame, dans sa ville natale d'Autun. *Huyghe* (223 notice 24) croit qu'il a été exécuté vers 1432-33. Par analogie avec des œuvres signées et datées, *Edouard Michel* (228 117) le situe un peu avant la *Vierge au chanoine Van der Paële*, vers 1433-1435, peut-être au moment de la Paix d'Arras.

Panofsky (229 192-193) trouve que la *Madone Rolin* est antérieure à la période d'«insensibilisation des personnages». Il la croit peinte vers 1433-1434, peu avant le *Double portrait des Arnolfini*, à cause de la joyeuse exubérance manifestée dans le rendu des différentes textures. Cette date convient, lui semble-t-il, à l'apparence du donateur. Pour *Denis* (230 48) et pour *Genaille* (232 25), l'œuvre a été peinte en 1436. *Lejeune* (241 154-159, 197-198) la date en tenant compte de l'aspect de certains monuments de la ville, qu'il identifie à Liège (voir p. 36). Il en déduit que le paysage fut au moins dessiné entre 1409 et 1418, 1422 au plus tard. *Pächt* (242 274, note 31) rejette cette datation tellement précoce comme étant incompatible avec toute évaluation raisonnable du développement artistique. *Huyghe* (240 141) accepte l'année 1422 au plus tard tandis que *Bazin* (243 88) reprend la date plus traditionnelle de 1436.

En 1957, *Lejeune* (249 375-376; 286 157) précise que le tableau a été peint entre 1409 et 1418. Il croit d'ailleurs pouvoir lire la date de 1413 sur le dallage (voir p. 42). La même année, *Bruyn* (244 22) cite la date de 1437 tandis que *Lassaigne* (246 37a) situe le tableau peu après la nomination de Rolin en tant que chancelier, en 1422. *Gaillard* (250) partage la thèse de *Lejeune*. *Sterling* (251 367) et *Philippe* (256 132, 177-178) datent l'œuvre d'environ 1425, *Baltrušaitis* (254 132, 177-178) la situe vers 1435 et *Jacqueline Marette* (263 174) vers 1436.

Salet (265 385) date le présent tableau comme la *Vierge au chanoine Van der Paële*, *Bruyn* (267 27) également. *Feder* (273 428, note 108) le situe vers 1434-1435, *Guldan* (274 197, n° 86) et *Ettlinger* (277 307) vers 1433-34, *Pope-Hennessy* (275 258), *Faggini* (283 94, n° 16), *Grimme* (284 n° 70) et *Hirschfeld* (285 108) vers 1435. *Châtelet* (272 19) le considère comme plus ancien: il le croit contemporain de l'achèvement de l'*Agneau mystique*. *Kieser* (279 74) met l'exécution du tableau en rapport avec la Paix d'Arras signée le 21 septembre 1435; la date serait dissimulée dans le dallage. D'autres détails décoratifs, l'oiseau près du donateur, les deux hommes au centre du tableau et la symbolique des chiffres rappelleraient ce traité de paix. *Kępiński* (294 155, 159, 160-161) considère que du point de vue stylistique, la période précoce avancée par *Lejeune* est insoutenable. Lui situe le tableau après la signature du traité d'Arras. Les seize ans écoulés entre l'assassinat de Jean sans Peur et ce traité seraient symbolisés par les seize rangs de dalles que présente la loggia en profondeur tandis que les treize ans de l'office du chancelier seraient évoqués par les treize dalles qui longent le bord inférieur du tableau. *Lotte Brand Philip* (300 190) en situe l'exécution immédiatement après l'achèvement de l'*Agneau mystique*, *Davies* (303 24) et *Roosen-Runge* (305 10) vers le milieu des années trente. *Stiennon* (306 428; 324 348-350) croit qu'il appartient à la période durant laquelle Jean était au service de Jean de Bavière, entre 1415 et 1425. En 1973, *Philippe* (307

24) le date vers 1430; *Snyder* (³⁰⁸ 295, 297) entre 1432 et 1436. *Garaudy* (³¹¹ 35-40) suggère 1425. En 1975, *Hélène Adhémar* (³¹⁶ 12) propose environ 1436. *Curvers* (³¹⁷) attribue le tableau à la période liégeoise de Jean van Eyck. *Elisabeth Heller* (³¹⁸ 70) le situe vers 1434-35, se rangeant ainsi à l'opinion de *Panofsky*, c'est aussi l'hypothèse de *Sterling* (³²⁰ 78, note 5). *Duverger* (³²³ 177) pense que le tableau a été exécuté en 1433. Cet auteur rejette comme non fondée l'hypothèse de *Lejeune* relative à la datation. *Végh* (³²⁹ 31 et cat. 15) adopte la même période. *Anne van Buren* (³²⁶ 629, 630) pense que le tableau est une œuvre assez ancienne de Jean à cause de sa dépendance vis-à-vis de différents modèles (voir p. 19), de l'âge apparent de Rolin et du style. Elle se livre à une étude du costume qui la conduit à la même époque, vers 1430. *Mary Hazard* (³³² 5) et *Haiko* (³³⁹ 161) situent le tableau vers 1433-34, *Köhne* (³³³ 726) et *Ann Lurie* (³⁴⁰ 98) en 1436 et *Elisabeth Dhanens* (³³⁶ 278-279) vers 1437.

Molly Smith (³⁴¹) émet l'hypothèse que le chancelier Rolin n'en est pas le donateur; celui-ci serait son fils, le cardinal Jean, qui l'aurait offert à l'église Notre-Dame d'Autun lorsqu'il quitta cette ville pour devenir évêque de Chalon-sur-Saône, en 1431. *Barbara Lane* (³⁴³ 26-27, n° 9, 59-61) date l'œuvre de 1434-1436. *Carol Purtle* (³⁴⁴ 59-61) en situe l'exécution entre 1430 et 1436, pendant la rénovation de la chapelle de l'église Notre-Dame, à qui Nicolas Rolin la destinait. En 1985, *Snyder* (³⁶⁰ 104, 109) la croit peinte vers 1435, par comparaison avec le style des tableaux datés de 1434 et 1436. *Rivière* (³⁶⁶ 42, note 50, 44-45) situe aussi l'œuvre en 1435 environ et *Silver* (³⁶⁷ 60) en 1436; *Jansen* (³⁶⁸ 84, 85) la classe à l'époque de la *Vierge au chanoine Van der Paele* ou plus tard. *Rooch* (³⁷¹ 41, 157) et *Pächt* (³⁷⁴ 84) la datent du milieu des années 30, ce dernier à cause de la composition de la loggia qui se présente comme une partie d'un local beaucoup plus haut. *Schwarzmann* (³⁷⁸ 107, note 1) la croit peinte en 1434, *Thürlemann* (³⁷⁹ 393), *Sureda* et *Milicua* (³⁸¹ 322-324), vers 1435.

Lorentz (³⁸² 47; ³⁸⁵ 28) situe la commande du tableau au début de 1434, à l'époque où le chancelier reçut du Vatican l'autorisation de faire célébrer, dans sa chapelle familiale, la messe à l'heure des matines (Rome, Archivio Segreto Vaticano, Registre du Vatican 365, f° 17 v°, document du 21 janvier 1434 (style du 1^{er} janvier), publié par *Lorentz* ³⁸² 49). Or précisément l'office des matines a un rapport direct avec le tableau puisque des phrases brodées sur le manteau de la Vierge lui sont empruntées.

Kamp (³⁸⁴ 158) se demande si l'œuvre n'a pas été commandée vers 1430 mais elle n'aurait été achevée que vers 1435.

Nous publions dans la rubrique I. *Textes d'archives et sources littéraires* (doc. n° 13, p. 78) un rapport interne du Louvre, par le Dr *Klein*, datant de 1983, sur l'examen dendrochronologique du tableau. Ce rapport conclut que l'œuvre a été peinte entre 1436 et 1441.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

XV^e siècle Le présent tableau fut peut-être donné à l'église collégiale Notre-Dame du Chastel à Autun (détruite en 1793) par le chancelier Nicolas Rolin, qui en était le bienfaiteur (*Laureau de Thory* ²² 135; *Adhémar* ³¹⁶ 12-14).

Le tableau était probablement placé dans la sacristie de l'église. Ce local était en effet l'ancienne chapelle personnelle du chancelier (*Quarré* ²⁵³ 192). *Hélène Adhémar* (³¹⁶ 9, 10-14, 17) signale qu'elle était consacrée à saint Sébastien et que c'est là que le chancelier se fit enterrer. *Lorentz* (³⁸² 44, 48) a retrouvé des documents prouvant que la chapelle, construite aux frais du chancelier, fut projetée dès 1426, planifiée en 1428 et achevée en 1430: il la pourvut de deux puis de six chapelains. Le tableau ne se trouvait pas sur l'autel – où il y avait les statues de saint Sébastien et de saint Antoine – mais probablement à sa gauche, sur le mur est de la chapelle (voir *Van Buren* ³²⁶ 630-632).

En tout cas, la *Vierge au chancelier Rolin* n'est pas citée dans le testament du chancelier, ni dans l'inventaire des biens remis à l'église par Guigonne de Salins après la mort de celui-ci, en 1462, ni dans l'inventaire des bijoux légués par ce dernier, inventaire daté de 1475. Suivant *Fontenay* (54 399), le tableau serait mentionné dans l'inventaire des biens de l'église de 1785; toutefois celui-ci a disparu (Lettre de M. *Raymond Oursel*, directeur des Services d'archives aux Archives départementales de Saône-et-Loire, à Mâcon, en date du 5 octobre 1971, adressée à Mme Nicole Reynaud, au Musée du Louvre). *Cornette* (185 6) pense que le tableau resta en possession du chancelier de son vivant et que c'est son fils Jean, le cardinal, qui le donna à la sacristie de la cathédrale (sic) d'Autun. *Edouard Michel* (204 40; 228 116; voir aussi *Heller* 318 70) fait allusion à une tradition locale selon laquelle ce serait Guigonne de Salins qui aurait offert le tableau à l'église collégiale après la mort de son époux; *Hélène Adhémar* (316 16, note 47) conteste cette tradition car il y a confusion avec une statue de la Vierge.

XVIII^e siècle

Le tableau était placé dans la sacristie de l'église Notre-Dame d'Autun (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, le doc. n° 1, datable entre 1705 et 1748, peut-être le doc. n° 2, daté de 1762, et le doc. n° 3, *Courtépée* en 1778; voir aussi *Courtépée* et *Béguillet* 24 513; *Lavallée* 4 5, mentionne par erreur la sacristie de la cathédrale; *Boisserée* 9 224; *Crowe* et *Cavalcaselle* 34 97; 41 96; *Charmasse* 112 193).

Cependant *Kamp* (384 157) fait remarquer qu'au XVIII^e siècle, l'église comptait trois sacristies: la grande sacristie des chanoines, l'ancienne chapelle Saint-Sébastien et la petite sacristie, à droite du chœur. L'inventaire de 1762 (doc. 2) mentionne clairement cette petite sacristie. *Kamp* pense donc qu'au XVIII^e siècle, le tableau se trouvait dans cette dernière et qu'il pouvait avoir changé de place après avoir été exposé dans la chapelle familiale des Rolin.

179. Pendant la Révolution, il fut mis en sûreté à l'Ecole Centrale de dessin d'Autun (*Laureau de Thory* 22 135; *Gillot* 197 76; *Michel* 228 116).

1800 Alexandre Lenoir, alors conservateur du Musée des Monuments Français à Paris, fut envoyé à Autun en qualité d'inspecteur, réquisitionna le tableau au nom du Ministre de l'Intérieur Lucien Bonaparte et l'emporta à Paris pour le Musée Central des Arts, le futur Musée du Louvre (*Laureau de Thory* 22 135; *Courajod* 52 158, n° 1056; *Demonts* 153 48, n° 1986; *Gillot* 197 99-100; voir I, doc. n° 4, p. 75). Dans son journal, Lenoir déclare qu'il le remit au musée le 21 Thermidor an 8 (9 août 1800; *Courajod* 52 158, n° 1056).

Selon *Lafèstrestre* et *Richtenberger* (71 n° 1986), c'est Napoléon I^{er} qui fit enlever le tableau pour le Louvre. D'après *Edouard Michel* (228 116), l'œuvre y entra le 10 août 1800 (22 Thermidor an 8; voir aussi I, doc. n° 5).

L'œuvre reçut différents numéros de catalogue: n° 356 en 1816 (5), n° 401 en 1819 (7 88), n° 452 (*Waagen* 15 538), n° 437 (*Laureau de Thory* 22 135), n° 162 (*Villot* 28 83-84; *Jameson* 35 107). Depuis 1816, elle est constamment exposée (*Michel* 228 116).

1853 Le tableau était présenté dans le Salon Carré (*Lévi Alvarès* et *Boulmier* 30 25, n° 8; 35); on l'y admirait encore en 1867 (selon *Michel* 228 116, qui mentionne *Théophile Gautier*; *Marquet de Vasselot* 200 134, n° 282, fait état d'une photographie datant de 1866-67, sur laquelle on aperçoit le présent tableau entouré de la *Joconde* et de la *Visitation* de Ghirlandajo), en 1882 (*Rouaix* 59 15) et en 1890. Il y était mal éclairé et fut déplacé dans la même salle de façon à bénéficier d'une meilleure lumière (*L.G.* 47 189).

ca. 1910 Plus tard, il fut transporté dans la salle des Van Eyck (*Raulin* 129 675; *Mély* 146 272).

1945 Le 16 juin 1945, le tableau revint au Louvre après avoir été entreposé, pendant la guerre, au château de Montal, près de Saint-Céré, dans le Lot (Fichier des mouvements, au département des peintures du Louvre).

1993 Il fut exposé de nombreuses années dans un des Petits Cabinets, côté Seine, jusqu'en juin 1993, date de son transfert dans l'aile Richelieu, dans le cadre du Grand Louvre.

Expositions

1805 Au Musée Impérial, lors d'une exposition en 1805, le tableau portait le n° 8 (2 n° 8; *M.B.* 3 3).

- 1935 Il figura à l'exposition *De Van Eyck à Bruegel* au Musée de l'Orangerie à Paris, sous le n° 38 (*Dupont et Bouchot-Saupique* ¹⁷⁸ 30).
- 1936-37 Il fut envoyé pour quelques semaines au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, où il fut exposé, puis aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, par Décision ministérielle (*Cornette* ¹⁸⁵ 1, note 1; ¹⁹² 81; *Notchaert* ¹⁸⁹ 2; *Michel* ²²⁸ 116).
- 1947 Il figura à l'exposition des *Primitifs flamands* au Musée de l'Orangerie, à Paris, sous le n° 34 (*Van Puyvelde* ²¹¹ 22)
- 1966 et à l'exposition *Dans la Lumière de Vermeer*, au Musée de l'Orangerie également, sous le n° 1 (²⁷⁶).
- b. *Histoire matérielle**
- 1705-1748 Selon un auteur anonyme (autunois?), le tableau était pourvu d'un cadre en bois avec des inscriptions qui paraissent en relief (*Charmasse* ¹¹² 193; voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 74); sans doute s'agissait-il du cadre original.
- 1800 Le 10 août 1800, le tableau est expertisé par Jean-Baptiste Pierre Lebrun, qui constate «dans le haut du tableau 2 fêlures au bois, l'une d'environ 15 centimètres» et «la draperie de la Vierge [...] généralement grésillée et repeinte à plusieurs fois» (voir I, doc. n° 5, p. 76).
- 1813 *Lavallée* (⁴ 4) trouve que les couleurs ont conservé l'éclat qu'elles avaient lorsque le peintre eut achevé son tableau.
- 1839 *Waagen* (¹⁵ 539, n° 452) juge le tableau magnifiquement conservé.
- 1852 *Villot* (²⁸ 84, n° 162; 6e éd., 1855, 84, n° 162) loue sa belle conservation,
- 1855 *Bayle St. John* (³¹ 353) aussi,
- 1856 *Pelloquet* (³³ 73) de même; il relève l'absence de retouches.
- 1882 *Gautier* (⁵⁸ 58-59) s'extasie devant la bonne conservation du tableau et l'éclat des pierres dures qu'a pris la couleur.
- 1894 Le 18 juin 1894, à la demande de M. Chaptuis, la Commission de la conservation et de la restauration des peintures des Musées nationaux examine des soulèvements qui se forment dans la partie droite du tableau. Elle décide que seul le soulèvement le plus grave, dans la verrière en haut à droite, sera recollé au doigt (voir I, doc. 7, p. 76).
- 1899 Le 18 novembre 1899, M. Denizard est chargé de repiquer une écaille de peinture tombée de la *Vierge au chancelier Rolin* (voir I, doc. 8, p. 77).
- 1901 Le 1^{er} juillet 1901, la Commission de la conservation et de la restauration des peintures des Musées nationaux se livre à un nouvel examen des soulèvements dans le coin supérieur droit mais décide de ne pas intervenir pour l'instant (voir I, doc. 9, p. 77).
Voll (⁸⁶ 218) regrette la présence d'un vernis jaune, qui cependant n'empêche pas de déceler le magnifique coloris.
- 1905 *Fierens-Gevaert* (¹⁰⁷ 130) aussi déplore le vernis jaunâtre.
- 1906 Le 12 février 1906, à la demande de M. Leprieur, la Commission donne l'ordre de faire refixer le tableau dans le coin supérieur droit et près du livre du donateur. La mise sous verre hermétique du tableau ayant été critiquée par MM. Freret et Gonse, elle émet le vœu que le cadre du tableau soit pourvu d'une glace fixée avec des charnières (voir I, doc. 10, p. 77).
Von Wurzbach (¹¹⁸ 509) déclare que la couleur a souffert par suite d'une restauration.

* Cette rubrique a été rédigée avec l'aide de M. Ph. Lorentz.

- 1907 Le 18 avril 1907, le refixage voté n'ayant pas encore eu lieu, M. Leprieur demande à la Commission s'il ne serait pas nécessaire de déménager les panneaux primitifs dans des salles exposées au nord. La Commission ne tranche pas (voir I, doc. 11, p. 78).
- 1908 *Weale* (¹²⁶ 116) déplore le vernis jaunâtre qui dépare l'œuvre.
- 1927 *Fierens-Gevaert* (¹⁶³ 99) se plaint du vernis.
- 1939 *Lavalleye* (¹⁸⁸ 108) trouve le manteau rouge de la Vierge fort repeint.
- 1946 Le 20 novembre 1946, le tableau est examiné par M. Roulet, qui conseille un refixage des légers soulèvements. Il demande une observation attentive de l'œuvre afin de déterminer s'il s'agit d'accidents locaux ou des symptômes d'une maladie plus grave exigeant une transposition (Fiches de santé du tableau à la Documentation du Service de restauration des Musées de France à Versailles).
- 1949 Le 26 juillet 1949, M. Edouard Michel observe des soulèvements derrière la chevelure de la Vierge et il préconise l'aménagement de trous d'aération sur les côtés du tableau afin d'éviter toute condensation (*Ibidem*).
- 1951 Le 23 janvier 1951, M. Goulinat constate une aggravation de l'état du tableau sur la plage de droite: les dommages s'observent au-dessus et au-dessous de l'ange, jusqu'au coussin. Des soulèvements apparaissent également dans le paysage et la housse du livre d'Heures. Certains sont très graves et pourraient provoquer la chute d'écaillés en cas de manipulations un peu brusques. Il signale également des accidents le long d'une fente verticale (*Ibidem*).
- 1952 Le 26 février 1952, le tableau est examiné par MM. Goulinat et Aubert (*Ibidem*).
Les 23 et 24 avril, une commission internationale se réunit devant le tableau, dans le cadre de l'ICOM. Elle préconise l'enlèvement des traverses et l'adaptation du cadre à la courbure actuelle du panneau de façon à ne permettre que la dilatation normale latérale du bois. Quant au vernis, elle recommande de ne pas y toucher (²²⁷ 7; voir I, doc. 12, p. 78).
- 1953 Le 11 mai 1953, les refixages sont effectués à la colle de gélatine par M. L. Aubert (Fiches de santé du tableau à la Documentation du Service de restauration des Musées de France à Versailles).
Le 12 mai, M. Castor procède à la restauration des deux joints au moyen de doubles queues d'aronde: quatre sont placées dans le joint de gauche (en regardant le dos du panneau) et deux aux extrémités de celui de droite. Les traverses sont enlevées et le panneau est placé dans un châssis-cadre lui laissant de la latitude latéralement; des ressorts ondulés amortissent les mouvements latéraux (Pl. XLIII; *ibidem*).
Edouard Michel (²²⁸ 117) juge le tableau parfaitement conservé.
- 1955 Le 22 novembre 1955, MM. Bazin et Aubert examinent le tableau; il en ressort qu'aucun mouvement ne s'est produit dans le panneau ou dans la couche picturale et que le refixage a réussi (Fiches de santé, Versailles).
Van Puyvelde (²³⁹ 34) trouve que le coloris est altéré par les nombreux vernis mais signale que la Commission internationale des Peintures de l'Icom (*Icom News* ²²⁷ avril 1952) a préconisé de ne pas les enlever. L'auteur pense que cette commission n'a pas vu l'état du vêtement de la Vierge, dont les larges craquelures sont couvertes de glaucis à l'huile.
- 1957 *Bazin* (²⁴³ 88) signale quelques altérations et craquelures dans le visage et le manteau de la Vierge mais juge l'état général du tableau exceptionnel.
- 1958 Le 11 mars 1958, M. Aubert constate que la fente du joint senestre mesure toujours 21,5 cm, qu'elle paraît stabilisée (Fiches de santé, Versailles).
- 1959 Le 2 juillet 1959, Mme Marette observe un peu de sciure dans quelques trous à la face du cadre (*Ibidem*).
- 1965 Le 7 décembre 1965, M. Aubert constate l'état stationnaire des légers soulèvements signalés et déconseille une intervention immédiate (*Ibidem*).
- 1980 En s'appuyant sur la description anonyme datée de 1705-1748 (voir I, doc 1, p. 74), *Elisabeth Dhanens* (³⁵⁶ 268) constate qu'au XVIII^e siècle, le tableau mesurait près de quatre pieds de long et deux pieds et demi de haut. Ce devait être les dimensions du mémorial dans lequel il était inclus: le cadre devait être compris et le tableau était peut-être pourvu de volets avec des inscriptions.

- 1983 Le support est étudié par la dendrochronologie par le Dr *Peter Klein*, de Hambourg. Il observe que les éléments 1 et 3 proviennent du même arbre. Celui-ci a été abattu au plus tôt en 1426 mais plus vraisemblablement vers 1431 (voir I, doc. 13, p. 78).
- 1985 *Marijnissen* (³⁵⁹ 158, 266-267) loue la qualité du support dont les éléments sont assemblés par des chevilles internes; les joints n'ont pas bougé. D'autre part il dénonce la présence de craquelures prématurées et de retouches dans le manteau de la Vierge.
- 1986 Le 18 novembre 1986, MM. O. Cortet et H. Lavallée et Mme J. Roussel procèdent à un examen sans cadre et déclarent l'état général satisfaisant.
Mme Roussel dépoussière la face et le revers au plumeau et au chiffon. Elle effectue quelques points de retouche dans le manteau rouge de la Vierge et à mi-hauteur le long du bord senestre (Fiches de santé, Versailles).
- 1988 Le 24 mai 1988, M. W. Whitney dépoussière la face et le revers au chiffon sec (*Ibidem*).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Il n'existe aucune copie totale de la *Madone Rolin* mais seulement trois copies partielles et des œuvres influencées par ce tableau. *Sally Salvesen* (³⁷⁷) s'est livrée à une étude approfondie de cette influence, notamment dans la miniature. Nous ne mentionnerons ici que les œuvres ayant un rapport direct avec le tableau.

(1) Londres, British Library, ms. Yates Thompson 3, *Livre d'Heures de Jean, comte de Dunois*, bâtard d'Orléans, f° 162: l'arrière-plan de cette miniature, qui représente la *Paresse*, a été admirablement adapté d'après le tableau, selon *Weale* (¹²⁶ 118-119). Le même auteur date le manuscrit d'environ 1450. *Brockwell* (¹²⁷ 21) pense qu'il a été écrit et enluminé à Paris vers 1435. *Gillot* (¹⁹⁷ 86-87) reprend la date d'environ 1450; il fait une comparaison approfondie entre les deux paysages. *Monks* (³⁶⁹ 62-67) consacre toute une étude à cette miniature, qu'il attribue à l'atelier du Maître de Bedford. Il signale la présence, dans le même manuscrit, au f° 165 v°, d'une autre miniature représentant la *Colère*, due à un artiste différent. L'emprunt à Van Eyck y est moins précis (*Monks* ³⁶⁹ 64). L'auteur situe le manuscrit entre 1437 et 1461. *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 8-9) cite également les deux miniatures; l'auteur du paysage de la *Colère* ne lui semble pas avoir eu une connaissance directe de la *Madone Rolin* (Repr. de la *Paresse* dans *Weale* ¹²⁶ entre les p. 118 et 119 et dans *Monks* ³⁶⁹ 65, fig. 2; repr. de la *Colère* dans *Monks* ³⁶⁹ 65, fig. 3).

(2) New York, Frick Collection, inv. 54.1.161, la *Vierge au chartreux avec des saintes*. Bois, 47,3×61,3 cm. Ce tableau provient de l'ancienne collection de Rothschild à Paris. *Tschudi* (⁷² 67, 68, 69-70) compare le visage de la Vierge, les chapiteaux et le paysage dans le présent tableau et la *Madone Rolin* et attribue le premier à Jean van Eyck. *Kacmmerer* (⁷⁷ 94-95) le donne à Petrus Christus, *Seeck* (⁷⁸ 16-17) à Hubert van Eyck; il se livre à une étude détaillée des deux paysages. *Weale* (¹²⁶ 116) estime qu'il y a une ressemblance générale entre les deux paysages mais que les détails varient considérablement. *Sterling* (³²⁰ 66) propose de renverser le rapport entre les deux tableaux: la *Madone Frick* aurait été peinte dans l'atelier de Jean van Eyck, peut-être par le Maître H et un autre disciple, vers 1433-1434. *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 6-7) pense que la *Madone Frick* est due à un suiveur de Van Eyck, à cause d'une certaine maladresse dans la composition, et que le style et le coloris ne révèlent pas la main de Petrus Christus; elle la date entre 1441 et 1443 (Repr. dans *Fricländler* ²⁷⁸ pl. 53).

(3) Londres, collection A. Blackborne, *Vierge à l'Enfant vénérés par un évêque*. Chêne, 27×23 pouces. La Vierge et l'Enfant sont nettement dérivés de la *Madone Rolin* ainsi que les trois arcades à l'arrière-plan. *W.H.J. Weale* (*An Ypres Picture*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), t. VIII, 1905-1906, p. 130, 135) attribue le présent tableau à l'école d'Ypres. Nous pensons qu'il s'agit d'une imitation tardive (Repr. dans *Weale*, *op. cit.*, pl. II).

Influence sur la composition:

(4) Boston, Museum of Fine Arts, Acc. No. 93.153, *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*, par Roger van der Weyden. Chêne 137,7×110,8 cm. *Hotbo* (³⁶ 181), qui s'intéresse à la copie de la Pinacothèque de Munich, se demande si à la base de ce tableau et de la *Madone Rolin* il n'y aurait pas un modèle d'Hubert van Eyck pour le portique et le paysage; ce serait la source commune de Roger van der Weyden et de Jean van Eyck. *Eisenmann* (⁴⁹ col. 255-256) étudie les rapports entre les deux tableaux et pense que Van der Weyden a été l'élève de Robert Campin mais a dû être le disciple de Van Eyck sur le plan intellectuel. *Winkler* (¹⁴⁰ 110-112) pense que la concordance entre les deux tableaux est loin d'être littérale et que Van der Weyden n'a conservé de la *Madone Rolin* qu'une impression générale. *Dorothee Klein* (¹⁷² 38, 39) estime qu'entre les deux œuvres il y a plus qu'une simple assimilation de la composition et que Van der Weyden s'est inspiré du contenu spirituel de la *Madone Rolin*. *Châtelet* (²⁷² 14-16) relève les emprunts de thème mais souligne la différence de style. *Campbell* (⁸³² 14-15) estime que les emprunts de Van der Weyden sont presque des hommages mais qu'ils démontrent clairement combien les buts et intérêts des deux artistes sont différents. *Gisela Kraut* (⁸⁶¹ 18-22), tout en admettant l'influence du tableau eyckien sur celui de Van der Weyden, détaille la spécificité du deuxième, entre autres dans la construction de l'espace et l'échelle de ses composantes. *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 4) s'intéresse au motif qui a poussé Van der Weyden à s'inspirer de Van Eyck (Repr. dans *Eisler* ²⁶¹ pl. LXXIX-CXI).

(5) Paris, Musée du Louvre, N.O.A. 3999, tapisserie, *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*, d'après Roger van der Weyden. Laine, soie et fils d'or, 295 x 261 cm. *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 5) relève que la tapisserie montre des détails eyckiens, absents dans le tableau de Van der Weyden: le paon sur le parapet, un bateau traversant la rivière et peut-être un château sur une île, ce qui prouve de la part du cartonnier une connaissance directe de la *Madone Rolin* (Repr. dans *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles. Portraitiste de la Cour de Bourgogne*, Bruxelles, 1979, pl. 35).

(6) Liège, Musée d'art religieux et d'art mosan, n° 8, la *Vierge et l'Enfant avec une donatrice présentée par sainte Marie-Madeleine*, par le Maître à la Vue de Sainte-Gudule. Bois, 56×49 cm. *Weale et Brockwell* (¹³⁶ 192) trouvent que l'arrière-plan du tableau offre une certaine ressemblance avec la *Madone Rolin*. *Marie-Noëlle Snoy et d'Oppuers* (²⁹⁶ 116-119, 251), qui étudie le tableau, en fait dériver la composition du *Saint Luc* de Van der Weyden et ce dernier de la *Madone Rolin*. Elle relève que les trois tableaux montrent une différence dans l'importance accordée au jardin et qu'au fil du temps, l'espace intérieur et l'espace extérieur seront de mieux en mieux liés. *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 5) reconnaît également une dérivation de la *Madone Rolin* dans ce tableau (Repr. dans *Snoy et d'Oppuers* ²⁹⁶ 117).

(7) Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie, n° 523B, la *Vierge au chartreux*, par Petrus Christus. Chêne, 19×14 cm. *Tschudi* (⁶⁵ 156, 161, 163, 164) compare la composition et le type de la Vierge dans les deux tableaux; il attribue l'œuvre berlinoise à Jean van Eyck. *Lejeune* (²³⁸ 159-160), qui ne met pas en doute la signature de Petrus Christus, trouve que cet artiste s'est inspiré du tableau du Louvre dans la loggia, les chapiteaux et le dallage. *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 7) pense aussi que Christus connaissait la *Madone Rolin* ou une copie (Repr. dans *Friedländer* ²⁷⁸ pl. 86).

Comparaison de détails:

(8) Madrid, Musée du Prado, n° 1511, la *Fontaine de vie*, par un élève de Jean van Eyck (?). Bois, 181×130 cm. *Bruyn* (²⁴⁴ 19) relève que le motif de certaines dalles du pavement autour de la fontaine, avec les étoiles à huit branches, est emprunté à la *Madone Rolin* (Repr. dans *Bruyn* ³⁴⁴ fig. 2 et 3).

(9) New York, Metropolitan Museum of Art, n° 33.92 A et B, diptyque (?), le *Calvaire* et le *Jugement dernier*, souvent attribué à Jean van Eyck. Transposé sur toile, chaque panneau 62×25 cm. *Châtelet* (³⁵¹ 51) compare l'arrière-plan montagneux à celui de la *Madone Rolin* (Repr. dans *Châtelet* ³⁵¹ fig. 6 et 7).

- (10) Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Saint Sébastien*, par le Pseudo-Parentino. *Chastel* (³⁰² 201) rapproche l'oriental vu de dos, penché au-dessus de la balustrade au plan moyen, des petits personnages situés dans le jardin de la *Madone Rolin* (Repr. dans *Chastel* ³⁰³ 201, fig. 1).
- (11) Londres, National Gallery, n° 6394, *Saint Yves*, par Roger van der Weyden (?). Bois, 45 × 35 cm. *Feder* (³¹⁰ 607) estime que les motifs du pont arqué et du bateau sont empruntés à la *Madone Rolin* et émet l'hypothèse que le *Saint Yves* pourrait avoir été commandé par Nicolas Rolin pour la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Beaune (Repr. dans *Davies* ³⁰³ entre les p. 16 et 17).
- (12) Londres, National Gallery, n° 292, *Martyre de saint Sébastien*, par Antonio et Piero del Pollaiuolo. Bois, 291,5 × 202,5 cm. *Panhans* (³¹⁵ 195) compare un détail du paysage et l'arrière-plan de la *Madone Rolin* (Repr. dans *Panhans* ³¹⁵ 195, fig. 145 et 146).
- (13) Autun, Musée Rolin, *Retable de Guyot Durand*, peint à Autun vers 1475. *Sterling* (³²⁸ 12) signale que sur celui-ci les personnages se détachent sur un paysage de montagnes enneigées influencées par celles de la *Madone Rolin* (Voir aussi *Ch. Sterling, La Peinture de tableaux en Bourgogne au XV^e siècle*, dans *Annales de Bourgogne* (Dijon), I, 1978, p. 12).
- (14) Londres, vente Sotheby, 13 juin 1983, n° 11, *Livre d'Heures* de la collection de la Marquise of Bute, ms. 93, f° 105, *Le Roi David en prière*. *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 10) relève que le paysage est presque identique à celui de la *Paresse*, dans le *Livre d'Heures de Jean, comte de Dunois* (voir ci-dessus, F 1) (Repr. dans *Catalogue of the Bute Collection of Forty-two Illuminated Manuscripts and Miniatures (...) which will be sold by Auction by Sotheby Parke Bernet & Co. Day of Sale Monday, 13th June 1983 (...)*, (Londres), 1983, p. 54).
- (15) Malibu, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX. 6, *Livre d'Heures* du Maître de Bedford, vers 1440-1450, f° 105, *Le Roi David en prière*. *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 10) signale le même rapprochement que ci-dessus (Repr. dans *J.M. Plotzek, Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, t. II, Cologne, 1882, p. 105).
- (16) Malibu, The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX.7, *Livre d'Heures Llangattock*, exécuté à Bruges ou à Gand vers 1450-60, f° 68 v°, la *Visitation*. *Elisabeth Dhanens* (³³⁶ 349) compare le type de la Vierge et le paysage avec ceux du présent tableau; *Monks* (³⁶⁶ 61-62) établit un rapprochement entre les deux barques. Cette miniature est aussi citée par *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 12) (Repr. dans *Dhanens* ³³⁶ 349, fig. 216, et dans *Plotzek, op. cit.*, pl. 123).
- (17) Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 39-1950, *Livre d'Heures de Louis d'Anjou*, f° 263, *Hortus conclusus*, miniature du Maître de Jouvenel, vers 1435-1440. La comparaison des paysages a été proposée par *Monks* (³⁶⁹ 62) (Repr. dans *E. König, Französische Buchmalerei um 1450*, Berlin, (1982), pl. 59, fig. 123).
- (18) Dublin, Chester Beatty Library, *Livre d'Heures de Prigent de Coëtivy*, f° 13, *Saint Jean à Patmos*, vers 1443-44. *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 9) estime que l'arrière-plan montre une influence eyckienne (Repr. dans *Salvesen* ³⁷⁷ pl. 12).
- (19) Cambridge, Fitzwilliam Museum, McClean Ms. 81, f° 44 v°, *Visitation*; f° 56 v°, *Nativité*; f° 63, *Un ange apparaissant aux bergers*; f° 77, *Fuite en Egypte*; f° 91, *Le Roi David en prière*. *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 9-10) retrouve dans tous ces paysages, l'influence de la *Madone Rolin* (Repr. de la *Fuite en Egypte* dans *Salvesen* ³⁷⁷ pl. 16).
- (20) Madrid, Biblioteca de Palacio, *Livre d'Heures de Juana Enriquez*, f° 311 v°, *Le Roi David en prière*. Ce rapprochement est proposé par *Sally Salvesen* (³⁷⁷ 12) (Repr. dans *Salvesen* ³⁷⁷ pl. 17 et en couleur dans *M. López Serrano, Libro de Horas de Isabel la Católica*, Madrid, 1987, p. 43).

Portraits du chancelier Rolin:

- (21) Beaune, Hôtel-Dieu, retable du *Jugement dernier*, par Roger van der Weyden. Chêne, retable ouvert, 225 × 546 cm. Sur un des volets extérieurs gauches figure le chancelier Rolin agenouillé. De nombreux auteurs ont comparé cette effigie à celle de la *Madone Rolin*; retenons spécialement *Vallet de Viriville* (⁴² 109-110), *Desneux* (²³¹ 195-198), *Davies* (³⁰³ 24-25) et *Campbell* (³⁷⁶ 14, 16), qui relève la plus grande objectivité de Van Eyck (Repr. dans *Veronee-Verhaegen* ³⁰⁹ pl. CXLV-CXLVII, CLIV).

(22) Arras, Bibliothèque Municipale, ms. 266, *Recueil d'Arras* attribué à Jacques Leboucq, de Valenciennes. Sur le f° 233, le portrait du chancelier est accompagné de l'inscription suivante: *Messire Nicollas Rollyn S d'Aymeries, Chancelier de Bourgongne*. Edouard Michel (²²⁸ 116) trouve que ce dessin représente manifestement le même personnage que celui qui figure sur le tableau du Louvre. Nicole Veronée-Verhaegen compare le dessin et le portrait de Beaune (Repr. dans *Veronée-Verhaegen* ³⁰⁹ pl. CCXXXVII).

(23) Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9242, tome I des *Chroniques de Hainaut*, miniature-dédicace, vers 1446. Cette miniature a parfois été attribuée à Roger van der Weyden. Desneux (²³¹ 198-199) juge le portrait du chancelier, qui détonne avec son air presque renfrogné, particulièrement réussi et comparable à celui du tableau du Louvre (Repr. dans *Desneux* ²³¹ fig. 3 et 6).

(24) Vienne, Oesterreichische Bibliothek, ms. 2549, *Roman de Girart de Roussillon*, miniature-dédicace inspirée de la précédente. Desneux (²³¹ 199) constate que la ressemblance s'atténue (Repr. dans *Desneux* ²³¹ fig. 7).

(25) Paris, Bibliothèque Nationale, ms. 9342, *Histoire d'Alexandre le Grand*, miniature-dédicace également dérivée du n° 23. Desneux (²³¹ 199) observe que les traits de Rolin sont alourdis et défigurés par un nez agrandi (Repr. dans *Desneux* ²³¹ fig. 8).

(26) Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9043, *Gouvernement des Princes*, miniature-dédicace aussi influencée par le manuscrit cité en 23. Desneux (²³¹ 199) trouve que le portrait du chancelier n'est plus ressemblant du tout (Repr. dans *Desneux* ²³¹ fig. 9).

Voir encore d'autres portraits du chancelier cités par Nicole Veronée-Verhaegen (³⁰⁹ 82-83).

Anciennes reproductions:

En 1813, Filhol (⁴ n° 578) publie de l'ensemble du tableau une gravure à l'eau-forte de Chataignier et Dambrun. Elle est republiée par McKee (³⁵⁴ 168, fig. 1) en 1984.

Blanc (⁴⁸ 11) reproduit une gravure de E. Bocourt et L. Chapon, dans le tome 5 de son *Histoire des peintres de toutes les écoles*.

Léopold Flameng exécute un dessin, qui est reproduit dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* en 1903 (Havard ⁹⁴ 461).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

La description du cadre de la *Vierge au chancelier Rolin* que fournit entre 1705 et 1748 un auteur anonyme, peut-être autunois, «une bordure de bois sur laquelle il y a des lettres qui paroissent en bosse» (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 74), est suffisamment précise pour défendre l'hypothèse que ce cadre était l'original. Comme ceux des autres tableaux eyckiens, il portait sans doute la signature de l'artiste, Jean van Eyck, le nom du commanditaire, Nicolas Rolin et peut-être aussi ses armoiries; en tout cas ces renseignements figurent sur la bordure de la *Vierge au chanoine Van der Paele* (Bruges, Musée Groeninge; cf. A. Janssens de Bisthoven, avec la collaboration de M. Baes-Dondeyne et de D. De Vos, *Musée Communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 1)*, 3^e éd., Bruxelles, 1983, p. 202), le tableau eyckien le plus comparable à la *Madone Rolin*. Lorsque cet auteur anonyme cite Jean de Bruges et le chancelier Rolin, il se base donc sur des sources sûres.

La date d'exécution du tableau a été étudiée par la dendrochronologie: l'abattage de l'arbre est concevable à partir de 1426 mais plus vraisemblable en 1431 et la peinture entre 1436 et 1441. Aucun auteur n'avait osé situer l'œuvre plus tard que 1437 or la dendrochronologie le permet (voir I, doc. 13, p. 78). Cette date n'est pas en contradiction avec le costume du donateur. Lejeune (²⁴⁹ 358-360) a déclaré que le personnage était habillé à la mode de 1415. Il porte une robe à manches resserrées aux poignets, à encolure ouverte en pointe dans le

dos et à ceinture basse. Selon M. Beaulieu et J. Baylé (*Le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, Paris, 1956, p. 51-55), l'encolure triangulaire apparaît au milieu du XV^e siècle tandis que la ceinture, basse au début du siècle, est presque toujours placée à la taille à partir du deuxième tiers du XV^e. Nous avons donc affaire à une forme de transition, qui peut très bien avoir été portée à la fin de la quatrième décennie. Elle montre en tout cas un stade ultérieur à la robe de Josse Vijdt, sur le retable de l'*Agneau mystique* daté de 1432, qui a encore une encolure ronde et une ceinture placée extrêmement bas.

La date de 1436 au plus tôt exclut, pour les partisans d'Hubert van Eyck, toute participation de celui-ci. Jean van Eyck nous paraît bien le seul auteur de ce chef-d'œuvre. Certains historiens d'art ont voulu voir la collaboration d'une main plus faible dans la personne du petit ange: nous ne le croyons pas car son visage est exactement du même type que celui de la Vierge. La réflectographie ne révèle en aucune plage un dessin moins bon (Pl. XLVII-L) et l'exécution picturale nous semble atteindre partout un niveau extraordinaire.

L'identification du chancelier nous paraît incontestable et l'argument de Lejeune⁽²⁴⁹⁾ 359) selon lequel Nicolas Rolin, avocat puis chancelier, n'aurait pu porter un tel brocart n'est pas irréfutable. En effet, dans son testament, Rolin donne entre autres tous les draps d'or et de soie – qu'il avait reçus en Flandre – à l'église Notre-Dame d'Autun pour en faire des vêtements sacerdotaux (cf. Pèrier⁽¹⁰³⁾ 375). A quoi étaient primitivement destinées ces riches étoffes si ce n'est à la confection de somptueux vêtements? D'ailleurs, selon Hélène Adhémar⁽³¹⁶⁾ 14), parmi ces legs il y avait la cape d'or du chancelier, qui existait encore en 1765. D'autre part, on sait qu'en 1473, Charles le Téméraire a habillé sa suite en vue de rencontrer l'empereur Frédéric III à Trèves; certains membres de cette suite étaient vêtus de draps d'or (cf. A. De Schryver, *Notes pour servir à l'histoire du costume au XV^e siècle dans les anciens Pays-Bas et en Bourgogne*, dans *Annales de Bourgogne* (Dijon), XXIX, 1957, p. 34), dont le chancelier Guillaume Hugonet, comme le relève Lorentz⁽³⁸⁵⁾ 27); leur port n'était donc pas réservé aux seuls princes et prélats.

Du point de vue de l'iconographie, le fait que primitivement l'Enfant ne bénissait pas le chancelier (voir C, *Description matérielle*, p. 12, et Van Asperen de Boer et Molly Faries⁽³⁷⁵⁾ 38) est de nature à affaiblir la thèse de Jansen⁽³⁶⁸⁾ qui insistait sur la récompense octroyée par le Christ à Rolin: originellement, cette idée ne prévalait pas.

L'identification du paysage avec le site de Liège, proposée déjà au début du siècle par Rosen⁽⁹⁸⁾ et par Voll⁽¹¹⁷⁾ et défendue avec brio par Lejeune⁽²⁴¹⁾ a été réfutée de manière très convaincante par un autre Liégeois, Forgeur⁽³⁵¹⁾. Les auteurs qui se sont intéressés le plus récemment à cette question ont reconnu que le paysage de Van Eyck était imaginaire et symbolique, tout en étant peut-être inspiré partiellement par le site de Stein am Rhein (cf. Schwarzmunn⁽³⁷⁸⁾) et par certains monuments de Maastricht.

Souvent les historiens d'art ont déclaré que l'heure choisie par Jean van Eyck pour dépeindre l'entrevue de la Vierge et du chancelier était la fin de l'après-midi or la source littéraire du tableau étant l'*Officium Parvum* et spécialement ses Matines, il est plus vraisemblable que l'heure choisie soit matinale.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1778 ¹: CLAUDE COURTÉPÉE, *Description générale et particulière du duché de Bourgogne*, III, Dijon, 1778.
 1805 ²: *Notice des tableaux dont plusieurs ont été recueillis à Parme et à Venise, exposés dans le grand Salon du Musée Napoléon, ouvert le 27 Thermidor an XIII*, Paris, [1805].
 1805 ³: M. B., *Beaux-Arts. Exposition des tableaux de peintres anciens, dans le grand salon du Musée Napoléon (N° II)*, dans *Journal de l'Empire* (Paris), 25 Fructidor an 13, jeudi 12 septembre 1805, 2-4.

- 1813 ⁴: FILHOL ET JOSEPH LAVALLÉE, *Galerie du Musée Napoléon*, IX, Paris, 1813, quatre-vingt-dix-septième livraison.
- 1816 ⁵: *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée Royal*, Paris, 1816.
- 1819 ⁶: FRANCIS HALL, *Travels in France, in 1818*, Paris, 1819.
- 1819 ⁷: *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée Royal*, Paris, 1819.
- 1822 ⁸: GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, Breslau, 1822.
- 1823 ⁹: S. B.[OISSERÉE], *Kunstliteratur. Ueber Hubert und Johann van Eyck, von Dr. Gustav Friedrich Waagen [...]*, dans *Kunst-Blatt* (Stuttgart/Tübingen), 1823, 213-216, 217-219, 222-224.
- 1823 ¹⁰: FRIEDRICH SCHLEGEL, *Gemähldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden, in den Jahren 1802-1804*, dans *Sämmtliche Werke*, VI, Vienne, 1823, 1-220.
- 1826 ¹¹: *Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée Royal*, Paris, 1826.
- 1827 ¹²: (JEAN-CLAUDE) CHABERT, *Galerie des peintres ou collection de portraits des peintres les plus célèbres de toutes les Ecoles*, I, Paris, (1827).
- 1836 ¹³: BECDELJÈVRE, *Biographie liégeoise, ou précis historique et chronologique de toutes les personnes qui se sont rendues par leurs talents, leurs vertus ou leurs actions dans l'ancien diocèse et pays de Liège [...]*, I, Liège, 1836.
- 1837 ¹⁴: G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 4, Munich, 1837 (éd. utilisée: 3^e éd., Leipzig, s.d.).
- 1839 ¹⁵: G. F. WAAGEN, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, III, Berlin, 1839.
- 1841 ¹⁶: J. D. PASSAVANT, *Beiträge zur Kenntniss der alt-niederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts*, dans *Kunstblatt* (Stuttgart/Tübingen), XXII, n° 4, 1841, 14-16 (texte relatif à la *Vierge au chancelier Rolin* identique dans le *Messenger des Sciences historiques de Belgique* (Gand), 1841, 305).
- 1841 ¹⁷: *Notice des tableaux exposés dans le Musée Royal*, Paris, 1841.
- 1842 ¹⁸: FRANZ KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842.
- 1842 ¹⁹: J.D. PASSAVANT, *Lettre de M. Passavant, de Francfort, à M. O. Delepierre, à Bruges, sur les productions des peintres de l'ancienne école flamande, aux XV^e et XVI^e siècles*, dans *Messenger des Sciences historiques de Belgique* (Gand), 1842, 204-231.
- 1842 ²⁰: GEORG RATHGEBER, *Annalen der Niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst. [I.] Von den Brüdern van Eyck bis zu Albrecht Dürers Anwesenheit in den Niederlanden*, Gotha, 1842.
- 1843 ²¹: H. G. HOTHO, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*, II, Berlin, 1843.
- 1844 ²²: LAUREAU DE THORY, *Notice succincte de M. – sur deux tableaux enlevés à la ville d'Autun, par ordre du Gouvernement, en 1798 ou 1799, et qui sont aujourd'hui au Musée Royal*, dans *Mémoires de la Société Eduenne* (Autun), 1844, 134-136.
- 1845 ²³: ALFRED MICHIELS, *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, II, Bruxelles, 1845.
- 1847 ²⁴: COURTÉPÉE ET BÉGUILLET, *Description générale et particulière du Duché de Bourgogne (...)*, 2^e éd., II, Dijon, 1847.
- 1847 ²⁵: J.D.M., *Eyck (Hubert, Marguerite et Jean Van)*, dans *Biographie des hommes remarquables de la Flandre Occidentale*, III, Bruges, 1847, 174-199.
- 1847 ²⁶: FRANZ KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, II, Berlin, 1847.
- 1848 ²⁷: ARSÈNE HOUSSAYE, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, 2^e éd., I, Paris, 1848.
- 1852 ²⁸: FRÉDÉRIC VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre, 2^e partie, Ecoles allemande, flamande et hollandaise*, 1^{re} éd., Paris, 1852.
- 1853 ²⁹: ERNEST FÖRSTER, *Geschichte der deutschen Kunst*, II, Leipzig, 1853.
- 1853 ³⁰: D. LÉVI ALVARÈS ET J. BOULMIER, *Notice sur le Salon Carré au Louvre, réunion des principaux chefs d'œuvre de la peinture*, Paris, 1853.

- 1855 ³¹: BAYLE ST. JOHN, *The Louvre or, Biography of a Museum*, Londres, 1855.
- 1855 ³²: LOUIS VIARDOT, *Les Musées de France - Paris - Guide et memento de l'artiste et du voyageur*, Paris, 1855.
- 1856 ³³: TH. PELLOQUET, *Guide dans les musées de peinture et de sculpture du Louvre et du Luxembourg*, Paris, 1856.
- 1857 ³⁴: J.A. CROWE et G.B. CAVALCASELLE, *The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works*, Londres, 1857.
- 1857 ³⁵: JAMESON, Mrs., *Legends of the Madonna as represented in the Fine Arts*, 2^e éd., Londres, 1857.
- 1858 ³⁶: H.G. HOTHO, *Die Malerschule Hubert's Van Eyck*, II, Berlin, 1858.
- 1860 ³⁷: CH. BIGARNE, *Etude historique sur le chancelier Rolin et sur sa famille*, Beaune/Dijon, 1860.
- 1860 ³⁸: L. VITET, *Les Peintres flamands et hollandais en Flandre et en Hollande*, dans *Revue des Deux Mondes* (Paris), 2^e pér., 29, 1860, 934-959.
- 1860 ³⁹: [G.F.] WAAGEN, *Handbook of Painting. The German, Flemish, and Dutch Schools. Based on the Handbook of KUGLER*, I, Londres, 1860 (même texte dans *Manuel de l'Histoire de la Peinture. Ecoles allemande, flamande et hollandaise. Traduction par HYMANS et J. PETIT*, I, Paris (...), 1863).
- 1862 ⁴⁰: L. CLÉMENT DE RIS, *Retable de Roger van der Weyden à l'hôpital de Beaune*, dans *Revue Archéologique* (Paris), N.S., 3^e année, V, 1862, 259-267.
- 1862 ⁴¹: J.A. CROWE et G.B. CAVALCASELLE, *Les anciens Peintres flamands. Leur vie et leurs œuvres. Traduit de l'anglais par O. DELEPIERRE, annoté et augmenté de documents inédits par ALEX. PINCHART et CH. RUELENS*, I, Bruxelles, 1862 (même texte dans la 3^e éd. anglaise, Londres, 1879).
- 1862 ⁴²: VALLET DE VIRIVILLE, [*Portraits de Nicolas Rolin*], dans *Bulletin de la Société Impériale des Antiquaires de France* (Paris), 1862, 108-110.
- 1864 ⁴³: ALFRED MICHIELS, *Hubert et Jean van Eyck*, dans *Histoire des peintres de toutes les écoles*. [5]. *Ecole flamande*, par CHARLES BLANC (...), Paris, 1864, 1-20.
- 1865 ⁴⁴: ERNST FÖRSTER, *Reise durch Belgien nach Paris und Burgund*, Leipzig, 1865.
- 1865-66 ⁴⁵: ALFRED MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, I, Paris, 1865; II et III, Paris, 1866.
- 1874 ⁴⁶: J. VAN VLOTEN, *Nederlands Schilderkunst van de 14e tot de 18e eeuw*, Amsterdam, 1874.
- 1875 ⁴⁷: J. A. CROWE et G. B. CAVALCASELLE, *Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe bearbeitet von ANTON SPRINGER*, Leipzig, 1875.
- 1875 ⁴⁸: L. VITET, *Etudes sur l'histoire de l'art. Troisième série. Temps Modernes*, nouvelle éd., Paris, 1875.
- 1876 ⁴⁹: OSKAR EISENMANN, *Kunstliteratur. Geschichte der altniederländischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle* (...), dans *Zeitschrift für bildende Kunst. Beiblatt* (Leipzig), XI, 1876, col. 252-258.
- 1876 ⁵⁰: EUGÈNE FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, Paris, 1876 (éd. utilisée: Paris, 1928).
- 1877 ⁵¹: O. EISENMANN, *Die Brüder Van Eyck*, dans *Kunst und Künstler* (Leipzig), I, 1877, V, 1-23.
- 1878 ⁵²: LOUIS COURAJOD, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*, I, Paris, 1878.
- 1878 ⁵³: AD. SIRET, *Eyck (Hubert, Jean et Marguerite van)*, dans *Biographie Nationale* (Bruxelles), VI, 1878, col. 775-803.
- 1879 ⁵⁴: HAROLD DE FONTENAY, *Notre-Dame, église paroissiale et collégiale*, dans *Mémoires de la Société Eduenne* (Autun), VIII, 1879, 396-432.
- 1879 ⁵⁵: PHILIP GILBERT HAMERTON, *The Life of J.M.W. Turner, R.A.*, Londres, 1879.
- 1879 ⁵⁶: CARL SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste, VIII. Geschichte der bildende Künste im 15. Jahrhundert. Unter Mitwirkung von Dr. O. EISENMANN, herausgegeben von WILHELM LÜBKE*, Stuttgart, 1879.
- 1881-82 ⁵⁷: WILHELM LÜBKE, *Die Brüder Hubert und Jan van Eyck*, dans *Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte* (Brunswick), 51, 1881-82, 54-72.

- 1882⁵⁸: THEOPHILE GAUTIER, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre suivi de la vie et les œuvres de quelques peintres*, Paris, 1882.
- 1882⁵⁹: P. R.[OUAIX], *Plan-catalogue complet du Musée du Louvre (...)*, Paris, 1882.
- 1882⁶⁰: ALFRED WOLTMANN et KARL WOERMANN, *Geschichte der Malerei*, II. *Die Malerei der Renaissance*, Leipzig, 1882.
- 1883⁶¹: (ALBERT LENOIR), *Inventaire général des Richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments français, première partie: papiers de M. Albert Lenoir, membre de l'Institut et documents tirés des archives de l'administration des Beaux-Arts*, Paris, 1883.
- 1886⁶²: LUDWIG KAEMMERER, *Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers. Inaugural-Dissertation*, (Leipzig), 1886.
- 1887⁶³: WILLIAM MARTIN CONWAY, *Early Flemish Artists and their Predecessors on the Lower Rhine*, Londres, 1887.
- 1889⁶⁴: [PAUL DURRIEU et C. BENOÎT], *Musées Nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée National du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, [1^{ère} éd.], Paris, [1889].
- 1889⁶⁵: HUGO V. TSCHUDI, *Die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck*, dans *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), X, 1889, 154-165.
- 1889⁶⁶: C. ED. TAUREL, *Notes biographiques sur les Van Eyck*, dans *L'Art chrétien en Hollande et en Flandre depuis les frères Van Eyck jusqu'à Otto Venius et Pourbus*, Amsterdam/La Haye/Bruxelles/Leipzig, s.d. [1889?], 13-20.
- 1890⁶⁷: L. G., *Musée du Louvre*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1890, n° 24, 189.
- 1890⁶⁸: PIERRE PETROZ., *Esquisse d'une histoire de la peinture au Musée du Louvre*, Paris, 1890.
- 1891⁶⁹: F.-A. GRUYER, *Voyage autour du Salon Carré au Musée du Louvre*, Paris, 1891.
- 1892⁷⁰: WALTER ARMSTRONG, *Introduction*, dans *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Pictures by Masters of the Netherlandish and allied Schools of XV. and early XVI. Centuries*, Londres, 1892, V-XXII.
- 1893⁷¹: GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER, *Le Musée National du Louvre*, Paris, [1893].
- 1894⁷²: HUGO V. TSCHUDI, *Die Madonna mit dem Karthäuser und Heiligen von Jan van Eyck*, dans *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XV, 1894, 65-70.
- 1895⁷³: EMILE MICHEL, *Etudes sur l'histoire de l'art*, Paris, 1895.
- 1895⁷⁴: MAX ROOSES, *De Meesterstukken der Vlaamsche School in den Louvre. Jan van Eyck. Madonna en begiftiger*, dans *Elsevier's geïllustreerd Maandschrift* (Amsterdam), IX, janvier-juin 1895, 552-558.
- 1896⁷⁵: V. NIELSEN, *Filippo Brunellesco og Grundlaeggelsen af Theorien for Perspektiven*, Copenhague, 1896.
- 1898⁷⁶: GASTON ABORD, *Un Chancelier de Bourgogne au XV^e siècle. Nicolas Rolin*, Dijon, 1898.
- 1898⁷⁷: LUDWIG KAEMMERER, *Hubert und Jan van Eyck*, Bielefeld/Leipzig, 1898.
- 1899⁷⁸: OTTO SEECK, *Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck (Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologische-historische Klasse. N.F. III, 1)*, Berlin, 1899.
- 1900⁷⁹: LUDWIG KAEMMERER, *Die neueste Eycklitteratur*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst. Kunstchronik* (Leipzig), N.F. XII, n° 5, 8 novembre 1900, col. 65-74.
- 1900⁸⁰: KARL VOLL., *Die Werke des Jan van Eyck. Eine kritische Studie*, Strasbourg, 1900.
- 1900⁸¹: W. H. JAMES WEALE, *Hubert van Eyck*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig), N.F. XI, 1900, 251-255.
- 1900⁸²: W.H. JAMES WEALE, *Les Frères van Eyck*, dans *Revue de l'art chrétien* (Bruges), 5^e sér., XI, 1900, 281-286.
- 1900⁸³: W.H. JAMES WEALE, *The Van Eycks*, dans *The Nineteenth Century* (Londres), XLVIII, 1900, 785-790.
- 1901⁸⁴: WILHELM BODE, *Jan van Eycks Bildnis eines burgundischen Kammerherrn*, dans *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XXII, 1901, 115-131.

- 1901⁸⁵: OTTO SEECK, *Zu dem Werke des Hubert van Eyck*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst. Kunstchronik* (Leipzig), N.F. XII, n° 17, 28 février 1901, col. 257-262.
- 1901⁸⁶: KARL VOLL, *Jan van Eyck en France*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3^e pér., XXV, 1901, 215-229.
- 1901⁸⁷: W.-H. JAMES WEALE, *Hubert van Eyck*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3^e pér., XXV, 1901, 474-482.
- 1902⁸⁸: GUSTAVE GEFFROY, *Les Musées d'Europe. La peinture au Louvre*, Paris, [1902].
- 1902⁸⁹: ALFRED MARKS, *The Van Eycks*, dans *The Athenaeum* (Londres), n° 3920, 13 décembre 1902, 800-801.
- 1902⁹⁰: CLAUDE PHILLIPS, *Impressions of the Bruges Exhibition*, dans *The Fortnightly Review* (Londres/New York), N.S. LXXII, 1902, 588-603.
- 1902⁹¹: *Musées Nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée National du Louvre (tableaux et peintures décoratives)*, 5^e éd., Paris, 1902.
- 1903⁹²: POL DE MONT, *L'Evolution de la peinture néerlandaise aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles et l'exposition de Bruges*, Harlem, [1903], 2 vol.
- 1903⁹³: PAUL DURRIEU, *Les Débuts des Van Eyck*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3^e pér., XXIX, 1903, 5-18, 107-120.
- 1903⁹⁴: HENRY HAVARD, *Léopold Flameng*, dans *La Revue de l'Art ancien et moderne* (Paris), XIV, 1903, 451-470.
- 1903⁹⁵: HENRI HYMANS, *Correspondance de Belgique*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3^e pér., XXIX, 1903, 421-429.
- 1903⁹⁶: ALFRED MARKS, *Hubert and John van Eyck: the Question of their Collaboration considered*, Londres, 1903.
- 1903⁹⁷: MAX ROOSES, *De Oude Hollandsche en Vlaamsche Meesters in den Louvre en in de National Gallery*, Amsterdam, [1903].
- 1903⁹⁸: FELIX ROSEN, *Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei*, Leipzig, 1903.
- 1903⁹⁹: FORTUNAT VON SCHUBERT-SOLDERN, *Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der Niederländischen Landschaftsmalerei*, Strasbourg, 1903.
- 1904¹⁰⁰: HENRI BOUCHOT, *Les Primitifs français (1292-1500). Complément documentaire au catalogue officiel de l'exposition*, Paris, 1904.
- 1904¹⁰¹: MAX DVOŘÁK, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen* (Vienne/Leipzig), XXIV, 1904, 161-317 (éd. utilisée: Munich, 1925).
- 1904¹⁰²: G. JOSEPH KERN, *Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule, I. Die perspektivische Projektion*, Leipzig, 1904.
- 1904¹⁰³: ARSÈNE PÉRIER, *Un Chancelier au XV^e siècle. Nicolas Rolin. 1380-1461*, Paris, 1904.
- 1904¹⁰⁴: RAPHAËL PETRUCCI, *Essai sur Van Eyck*, dans *La Belgique Contemporaine* (Bruxelles), I, 1904, 38-62.
- 1904¹⁰⁵: W. H. JAMES WEALE, *Popular Opinions concerning the Van Eycks*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), IV, 1904, 26-38.
- 1905¹⁰⁶: KARL DOEHLEMANN, *Die Perspektive der Brüder van Eyck*, dans *Zeitschrift für Mathematik und Physik* (Leipzig), LII, 1905, 419-425.
- 1905¹⁰⁷: FIERENS-GEVAERT, *Etudes sur l'art flamand. La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, Bruxelles, 1905.
- 1905¹⁰⁸: W.H.J. W.[EALE], *Bibliography. Die Grundzüge der linear perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule [...]*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), VII, 1905, 339-340.

- 1905¹⁰⁹: AMÉDÉE PIGEON, *L'Auteur et les personnages du tableau dénommé Le Retable du Parlement*, dans *Les Arts* (Paris/Londres/Berlin/New York), n° 37, janvier 1905, 14-16.
- 1905¹¹⁰: UN ABONNÉ, P. DE MOÛY et M. JOURDAIN, *Tribune des arts. Le Retable du Parlement de Paris*, dans *Les Arts* (Paris/Londres/Berlin/New York), n° 39, mars 1905, 31-33.
- 1905¹¹¹: AMÉDÉE PIGEON, *Tribune des arts. Le Retable du Parlement de Paris*, dans *Les Arts* (Paris/Londres/Berlin/New York), n° 41, mai 1905, 32-33.
- 1906¹¹²: A. DE CHARMASSE, *La Cathédrale d'Autun en 1705 d'après un manuscrit inédit de la Bibliothèque de Rouen*, dans *Mémoires de la Société Eduenne* (Autun), XXXIV, 1906, 149-197.
- 1906¹¹³: KARL DOEHLEMANN, *Die Verwertung der Linearperspektive zur Datierung von Bildern*, dans *Die graphischen Künste, Beilage: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Vienne), 1906, 10-13.
- 1906¹¹⁴: E. D.[URAND]-G.[RÉVILLE], *Bibliographie. Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihre Schule*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1906, n° 33, 293.
- 1906¹¹⁵: ÉMILE MICHEL, *Les Maîtres du Paysage*, Paris, 1906.
- 1906¹¹⁶: MARGARETE SIEBERT, *Die Madonnendarstellung in der altniederländischer Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen*, Strasbourg, 1906.
- 1906¹¹⁷: KARL VOLL, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.
- 1906¹¹⁸: ALFRED VON WURZBACH, *Eyck, Hubert, van*, dans *Niederländisches Künstler-Lexikon auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet*, I, Vienne/Leipzig, 1906, 502-509.
- 1907¹¹⁹: HENRI BOUCHOT, *Le Paysage chez les Primitifs*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3^e pér., XXXVIII, 1907, 456-481.
- 1907¹²⁰: L. DE FOURCAUD, *La Peinture dans les Pays-Bas et dans le Nord de l'Europe. I. La Peinture dans les Pays-Bas*, dans *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de ANDRÉ MICHEL*, III, 1, Paris, 1907, 173-241.
- 1907¹²¹: AUGUST F. JACCACI, *Mr. Johnson's Van Eyck*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XI, 1907, 46-48.
- 1907¹²²: H. PIRENNE, *Rolin (Nicolas)*, dans *Biographie Nationale* (Bruxelles), XIX, 1907, col. 828-839.
- 1907¹²³: OTTO SEECK, *Die Beweinung mit dem Stifter*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig), N.F. XVIII, 1907, 197-211.
- 1908¹²⁴: HENRI HYMANS, *Les van Eyck. Biographie critique (Les grands Artistes. Leur vie - Leur œuvre)*, Paris, [1908].
- 1908¹²⁵: E. DURAND-GRÉVILLE, *Bibliographie. Les Van Eyck, par Henri Hymans (...). Quelques points obscurs de la vie des frères van Eyck, par Joseph Coenen (...)*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1908, 340-342.
- 1908¹²⁶: W.H. JAMES WEALE, *Hubert and John van Eyck. Their Life and Work*, Londres/New York, 1908.
- 1910¹²⁷: [M.W. BROCKWELL.], *The National Gallery*, dans *The Athenaeum* (Londres), n° 4288, 1^{er} janvier 1910, 21.
- 1910¹²⁸: E. DURAND-GRÉVILLE, *Hubert et Jean van Eyck*, Bruxelles, 1910.
- 1910-11¹²⁹: J.-M. RAULIN, *La Nativité d'Autun et quelques autres portraits de la famille du chancelier de Bourgogne Nicolas Rolin*, dans *Les Marches de l'Est* (Paris), 1910-11, second semestre octobre-avril, 670-686.
- 1911¹³⁰: KARL DOEHLEMANN, *Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXXIV, 1911, 392-422.
- 1911¹³¹: L. MAETERLINCK, *La Technique des van Eyck*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XXX, 1911, 379-392.

- 1912¹³²: G. JOSEPH KERN, *Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXXV, 1912, 27-64.
- 1912¹³³: DOEHLEMANN, *Nochmals die Perspektive bei den Brüdern van Eyck*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXXV, 1912, 262-267.
- 1912¹³⁴: G. JOSEPH KERN, *Antwort auf die Entgegnung des Herrn Professor Doehlemann*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXXV, 1912, 268-272.
- 1912¹³⁵: AUGUST GRISEBACH, *Architekturen auf Niederländischen und Französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts*, dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (Leipzig), V, 1912, 207-215.
- 1912¹³⁶: W.H. JAMES WEALE, avec la collaboration de MAURICE BROCKWELL, *The Van Eycks and their Art*, Londres/New York/Toronto, 1912.
- 1913¹³⁷: E. DURAND-GRÉVILLE, *Notes sur les Primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 4^e pér., X, 1913, 415-430.
- 1913¹³⁸: GRETE RING, *Beiträge zur Geschichte Niederländischer Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig, 1913.
- 1913¹³⁹: MAX ROOSES, *Flandre (Arts Una)*, 3^e éd., Paris, [1913].
- 1913¹⁴⁰: FRIEDRICH WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasbourg, 1913.
- 1914¹⁴¹: JOSEPH DESTREE, *Hugo van der Goes*, Bruxelles/Paris, 1914.
- 1914¹⁴²: L. MAETERLINCK, *L'Ecole gantoise primitive. Quelle est l'œuvre de Nabor Martins avant 1440?*, dans *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du XXIII congrès (Gand, 1913)*, III, Gand, 1914, 118.
- 1915¹⁴³: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Eyck, Jan van*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (...) herausgegeben von ULRICH THIEME*, XI, Leipzig, 1915, 129-133.
- 1916¹⁴⁴: EDUARD FIRMEINICH-RICHARTZ, *Die Brüder Boisserée. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Iena, 1916.
- 1916¹⁴⁵: J. HUIZINGA, *Die Kunst der Van Eyck's in het leven van hun tijd*, dans *De Gids* (Amsterdam), II, 1916, 440-462; III, 1916, 52-82.
- 1916¹⁴⁶: F. DE MÉLY, *La Vierge au donateur du Louvre et la ville de Lyon*, dans *Revue archéologique* (Paris), 5^e sér., III, 1916, 272-294.
- 1917-18¹⁴⁷: ANDRÉ-CHARLES COPPIER, *La Vierge d'Autun de Jan van Eyck*, dans *Les Arts* (Paris), XIV, 1917-18, n° 159, 14-20.
- 1919¹⁴⁸: ERNST KÜSTER, *Belgische Gärten des fünfzehnten Jahrhunderts*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XLI, 1919, 148-158.
- 1919¹⁴⁹: PAUL POST, *Das zeitliche und künstlerische Verhältnis des Turin-Mailänder Gebetbuches zum Genter Altar. Eine Untersuchung auf kostümgeschichtlicher Grundlage*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XL, 1919, 175-205.
- 1920¹⁵⁰: M.J.F.W. VAN DER HAAGEN, *De groote steenen Brug te Maastricht op schilderijen van Joris van der Haagen (1615-1669)*, dans *Limburg's Jaarboek* (Sittard), XXVI, 1920, 129-137.
- 1921¹⁵¹: MARTIN CONWAY, *The van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1921¹⁵²: *Zu Jan v. Eyck's «Rolin-Madonna»*, dans *Kunstchronik und Kunstmarkt* (Leipzig), 1921, n° 23, 456.
- 1922¹⁵³: LOUIS DEMONTS, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. III. Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise*, Paris, 1922.
- 1922¹⁵⁴: MAX J. FRIEDLÄNDER, *The Van Eycks and their Followers*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XLI, 1922, 17-18.
- 1922¹⁵⁵: KURT PFISTER, *Van Eyck*, Munich, (1922).
- 1924¹⁵⁶: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei. I. Die Van Eyck. Petrus Christus*, Berlin, 1924.

- 1924¹⁵⁷: AUGUST SCHMARSOW, *Hubert und Jan van Eyck (Kunstgeschichtliche Monographien, XIX)*, Leipzig, 1924.
- 1924¹⁵⁸: FRIEDRICH WINKLER, *Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1925¹⁵⁹: WALTER ROTHES, *Die Gebrüder van Eyck und die Altniederländische Malerei*, dans *Die Kunst dem Volke* (Munich), n° 57/58, 1925, 1-64.
- 1926¹⁶⁰: MARGUERITE DEVIGNE, *Van Eyck (Grands Maitres)*, Bruxelles/Paris, 1926.
- 1926¹⁶¹: PIERRE LAVÉDAN, *Qu'est-ce que l'Urbanisme? Introduction à l'histoire de l'urbanisme*, Paris, 1926.
- 1927¹⁶²: ISABELLE ERRERA, *Musées Royaux du Cinquantenaire. Catalogue d'étoffes anciennes et modernes*, 3^e éd., Bruxelles, 1927.
- 1927¹⁶³: FIERENS-GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle, I. Les Créateurs de l'art flamand*, Paris/Bruxelles, 1927.
- 1928¹⁶⁴: AXEL SJÖBLOM, *Die koloristische Entwicklung in der Niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin, 1928.
- 1929¹⁶⁵: [E.] ANDRIEU, *Le Paysage de la Vierge au donateur, de Van Eyck, au Musée du Louvre (N° 1986)*, dans *Revue Archéologique* (Paris), 5^e sér., XXX, 1929, 1-13.
- 1929¹⁶⁶: EDMOND [sic pour EDOUARD] MICHEL, *Ecole flamande*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre, II. Ecoles étrangères*, Paris, *L'Illustration*, 1929, I-XIV, 1-120.
- 1930¹⁶⁷: JULES DESTREE, *Roger de la Pasture - Van der Weyden*, 2 vol., Paris/Bruxelles, 1930.
- 1931¹⁶⁸: PAUL FIERENS, *Jean van Eyck*, Paris, (1931).
- 1932¹⁶⁹: E. VAN NISPEN TOT SEVENAER, *Heeft Jan van Eyck te Maastricht gewoond?*, dans *Oudheidkundig Jaarboek* (Leyde), 4^e sér., I, 1932, 91-97.
- 1932¹⁷⁰: KARL VON TOLNAI, *Zur Herkunft der Stiles der Van Eyck*, dans *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst* (Munich), IX, 1932, 320-338.
- 1933¹⁷¹: RICHARD HAMANN, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin, 1933.
- 1933¹⁷²: DOROTHEE KLEIN, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna, Dissertation*, Berlin, 1933.
- 1933¹⁷³: K. SMITS, *Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam/Bruxelles/Anvers/Louvain, 1933.
- 1933¹⁷⁴: P. WESCHER, *Notizen und Nachrichten - Niederlande*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Berlin/Leipzig), II, 1933, 138-139.
- 1933-34¹⁷⁵: HERMANN BEENKEN, *Zur Entstehungsgeschichte des Genter Altars Hubert und Jan van Eyck*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Cologne), N.F. II-III, 1933-34, 176-232.
- 1934¹⁷⁶: J. DE JONG, *Architectuur bij de Nederlandsche schilders vóór de Hervorming*, Amsterdam/Malines, 1934.
- 1934¹⁷⁷: HENRI FOCILLON, *La Vie des formes*, Paris, 1934 (éd. utilisée: 5^e éd., Paris, 1964).
- 1935¹⁷⁸: (JACQUES DUPONT et [JACQUELINE] BOUCHOT-SAUPIQUE), *De Van Eyck à Bruegel. Musée de l'Orangerie*, (Angers), 1935.
- 1936¹⁷⁹: RENÉ HUYGHE, *L'Exposition d'art flamand. Le problème Van Eyck*, dans *L'Amour de l'art* (Paris), XVII, 1936, 33-35.
- 1936¹⁸⁰: DAVID M. ROBB, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Century*, dans *The Art Bulletin* (New York), XVIII, 1936, 480-526.
- 1936¹⁸¹: RENÉ SCHNEIDER et GUSTAVE COHEN, *La Formation du génie moderne dans l'art d'Occident (L'Evolution de l'Humanité)*, Paris, 1936.
- 1936¹⁸²: E. VAN NISPEN TOT SEVENAER, *De topografische Bijzonderheden van de stad in den achtergrond van de «Madonna Rolin»*, dans *Wetenschap in Vlaanderen* (Gand), I, 1936, 111-112.

- 1936-39¹⁸³: ([E.] ANDRIEU), *Procès-verbaux des séances de l'année 1936*, dans *Mémoires de la Société des Antiquités du Département de la Côte-d'Or* (Dijon), XXI, 1936-1939, 37.
- 1937¹⁸⁴: R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Van Eyck und Brueghel*, Munich, [1937].
- 1938¹⁸⁵: A.H. CORNETTE, *Jan van Eyck en O.L. Vrouw met den Kanselier Rolin*, dans *Elsevier's geïllustreerd Maandschrift* (Amsterdam), XCV, 1938, 1-14.
- 1938¹⁸⁶: PAUL JAMOT, *Sur la Naissance du paysage dans l'art moderne. Du paysage abstrait au paysage humaniste*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6^e pér., XIX, 1938, 233-250.
- 1939¹⁸⁷: G. KNUTTTEL, *Hubert en Jan van Eyck (Palet Serie)*, Anvers/Bruxelles/Gand/Louvain, [1939].
- 1939¹⁸⁸: JACQUES LAVALLEYE, *La Peinture et l'enluminure des origines à la fin du XV^e siècle*, dans *L'Art en Belgique du moyen âge à nos jours, sous la direction de PAUL FIERENS*, Bruxelles, (1939), 91-151 (même texte dans la 2^e éd., 1947, et la 3^e, 1958).
- 1939¹⁸⁹: EMILE NOTEBAERT, *Contribution à l'identification du paysage architectural dans les œuvres des Primitifs flamands*, dans *La Revue de St-Luc* (Schaerbeek/Bruxelles), n° 9, janvier 1939, 2-13.
- 1939¹⁹⁰: HERBERT RUDOLPH, *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck*, dans *Das Werk des Künstlers* (Stuttgart), I, 1939, 146-161.
- 1939¹⁹¹: CHARLES DE TOLNAY, *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, Bruxelles, 1939.
- 1939-41¹⁹²: A. H. CORNETTE, *Nog eens O.L. Vrouw met den Kanselier Rolin*, dans *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen. Jaarboek 1939-1941* (Anvers), 1941, 81-88.
- 1941¹⁹³: HERMANN BEENKEN, *Hubert und Jan van Eyck*, Munich, (1941) (texte identique dans la 2^e éd., Munich, 1943).
- 1941¹⁹⁴: HERMANN BEENKEN, *Jan van Eyck und die Landschaft*, dans *Pantheon* (Munich), XXVIII, 1941, 173-178.
- 1941¹⁹⁵: PAUL FIERENS, *Madones de Van Eyck*, dans *Apollo* (Bruxelles), octobre 1941, 9-13.
- 1941¹⁹⁶: LEO VAN PUYVELDE, *Les Primitifs flamands*, Paris, 1941.
- 1943¹⁹⁷: A. GILLOT, *Les Tableaux enlevés à Autun par le Gouvernement consulaire et ceux qu'il a donnés en compensation*, dans *Mémoires de la Société Eduenne* (Autun), N.S., XLIX, 1943, 73-114.
- 1943¹⁹⁸: A. KESSEN, *Jan van Eyck. De Madonna van Rolin en Maastricht*, dans *De Maasgouw* (Maastricht), LXIII, 1943, 2-9.
- 1943¹⁹⁹: JACQUES LAVALLEYE, *Le Portrait au XV^e siècle (L'Art en Belgique)*, Bruxelles, 1943.
- 1944²⁰⁰: F. FOURNIER-MARCIGNY, *Un «Pourtraict» inconnu de Genève?*, dans *Pro Arte* (Genève), 3^e année, 1944, n° 24, 141-142.
- 1944²⁰¹: W. DEONNA, *1444-1944. Le Retable de Conrad Witz et les premiers paysages genevois*, dans *Pro Arte* (Genève), 3^e année, 1944, n° 26, 230-234.
- 1944²⁰²: A.-H. CORNETTE, *Jan Van Eyck à Genève?*, dans *Pro Arte* (Genève), 3^e année, 1944, n° 26, 235-236.
- 1944²⁰³: ERNEST MANGANEL, *Le Lac Lemman vu par les peintres (Collection La Suisse vue par les peintres)*, Genève, [1944].
- 1944²⁰⁴: EDOUARD MICHEL, *L'Ecole flamande du XV^e siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1946²⁰⁵: W. DEONNA, *Anciennes Vues de Genève*, dans *Genava* (Genève), XXIV, 1946, 170-173.
- 1946²⁰⁶: J. J. MARQUET DE VASSELLOT, *Répertoire des Vues des salles du Musée du Louvre*, dans *Archives de l'art français* (Paris), nouv. pér., XX, 1946, I-XLIV, 1-369.
- 1946²⁰⁷: FRANK JEWETT MATHER Jr., *The Problem of the Adoration of the Lamb. An Historical Approach*, I, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6^e pér., XXIX, 1946, 269-284.
- 1946²⁰⁸: J.J.M. TIMMERS, *De Achtergrond van de Madonna van Rolin door Jan van Eyck*, dans *Oud-Holland* (Amsterdam), LXI, 1946, 5-10.
- 1947²⁰⁹: A.H. CORNETTE, *De Portretten van Jan van Eyck*, Anvers/Utrecht, 1947.

- 1947²¹⁰: LÉON DEWEZ, *L'Eau dans la peinture mosane du Moyen Age*, dans *Université de Liège. Institut de chimie industrielle minérale et de biochimie appliquée. Travaux du Centre d'Etude des Eaux* (Liège), IV, 1947, 69-83.
- 1947²¹¹: LEO VAN PUYVELDE, *Musée de l'Orangerie. Paris. Les Primitifs flamands. 5 juin-7 juillet 1947*, Bruxelles, (1947).
- 1948²¹²: E.S. DE BEER, *Gothic: Origin and Diffusion of the Term; the Idea of Style in Architecture*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Londres), XI, 1948, 143-162.
- 1948²¹³: THEODOR MUSPER, *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, Stuttgart, [1948].
- 1948²¹⁴: FRITZ NOVOTNY, *Die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä.*, Vienne, 1948.
- 1948²¹⁵: OTTO PACHT, *The Master of Mary of Burgundy*, Londres, [1948].
- 1949²¹⁶: KENNETH CLARK, *Landscape into Art*, Londres, (1949).
- 1950²¹⁷: G. KNUTTTEL, *De Nederlandse Schilderkunst van Van Eyck tot Van Gogh*, 2^e éd. revue, Amsterdam, 1950.
- 1951²¹⁸: SUZANNE SULZBERGER, *Une Particularité du paysage eyckien*, dans *Scriptorium* (Bruxelles), V, 1, 1951, 40-45.
- 1952²¹⁹: LUDWIG BALDASS, *Jan van Eyck*, (Londres, 1952).
- 1952²²⁰: GERMAIN BAZIN, *La Notion d'intérieur dans l'art néerlandais*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris/New York), 6^e pér., XXXIX, 1952, 5-26.
- 1952²²¹: GERMAIN BAZIN, *Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XV^e siècle*, dans *La Revue des Arts* (Paris), II, 1952, 194-208.
- 1952²²²: R.J.M. BEGEER, *Le Bouffon Gonella peint par Jan van Eyck*, dans *Oud-Holland* (Amsterdam), LXVII, 1952, 125-142.
- 1952²²³: RENÉ HUYGHE, *Cent Chefs-d'œuvre du Musée du Louvre*, Paris, 1952.
- 1952²²⁴: MILLARD MEISS, «*Nicholas Albergati*» and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XCIV, 1952, 137-145.
- 1952²²⁵: EBERHARD SCHENK ZU SCHWEINSBERG, *Bildformat der Brüder Van Eyck*, (Limburg-sur-Lahn), 1952.
- 1952²²⁶: H. VAN DE WAAL, *Drie Eeuwen vaderlandsche Geschied-Uitbeelding. 1500-1800. Een iconologische Studie*, 2 vol., La Haye, 1952.
- 1952²²⁷: *Relations internationales. Une consultation internationale*, dans *Icom News* (Paris), V, 2, avril 1952, 6-7.
- 1953²²⁸: EDOUARD MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Age, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.
- 1953²²⁹: ERWIN PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 2 vol., Cambridge-Mass., 1953 (éd. française: *Les Primitifs flamands*, s.l., 1992).
- 1954²³⁰: VALENTIN DENIS, *Tutta la Pittura di Jan van Eyck*, (Milan, 1954).
- 1954²³¹: J. DESNEUX, *Nicolas Rolin, authentique donateur de la Vierge d'Autun*, dans *La Revue des Arts* (Paris), IV, 1954, 195-200.
- 1954²³²: ROBERT GENAILLE, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas de Van Eyck à Bruegel*, Bruxelles, 1954.
- 1954²³³: PIERRE LAVEDAN, *Représentation des villes dans l'art du moyen âge (Art médiéval. Bibliothèque de documentation. Collection publiée sous la direction de M. ANDRÉ GRABAR)*, Paris, 1954.
- 1955²³⁴: LOUIS GRODECKI, *Un Chef-d'œuvre de Jean van Eyck: la «Vierge Rolin» du Louvre*, dans *Le Jardin des Arts* (Paris), n° 14, 1955, 81-86.
- 1955²³⁵: JULIUS S. HELD, *Book Reviews. Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character* (...), dans *The Art Bulletin* (New York), XXXVII, 1955, 207-234.
- 1955²³⁶: JEAN LEJEUNE, *Vers une Résurrection des réalités: la période liégeoise des Van Eyck*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Cologne), XVII, 1955, 62-78.

- 1955²³⁷: JEAN LEJEUNE, *Un Problème juridique liégeois élucidé grâce à Jean van Eyck*, dans *Revue du Nord* (Lille), XXXVII, 1955, 5-8.
- 1955²³⁸: JEAN LEJEUNE, *Le Premier des Petrus Christus et «La Vierge au chartreux»*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts* (Bruxelles), IV, *Miscellanea Erwin Panofsky*, 1955, 151-170.
- 1955²³⁹: LÉO VAN PUYVELDE, *Hubert et Jean van Eyck*, Paris, (1955).
- 1956²⁴⁰: RENÉ HUYGHE, *Le XV^e Siècle dans l'histoire de la peinture*, dans *Monde nouveau* (Paris), décembre 1956, 131-145.
- 1956²⁴¹: JEAN LEJEUNE, *Les Van Eyck peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956.
- 1956²⁴²: OTTO PÄCHT, *Panofsky's «Early Netherlandish Painting»*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XCVIII, 1956, 110-116, 266-279.
- 1957²⁴³: GERMAIN BAZIN, *Trésors de la peinture au Louvre*, Paris, [1957] (2^e éd., 1960).
- 1957²⁴⁴: JOSUA BRUYN, *Van Eyck Problemen. De Levensbron. Het werk van een leerling van Jan van Eyck*, Utrecht, 1957.
- 1957²⁴⁵: ALBERT CHÂTELET, *Les Enluminures eyckiennes des manuscrits de Turin et de Milan-Turin*, dans *La Revue des Arts* (Paris), VII, 4, 1957, 155-164.
- 1957²⁴⁶: JACQUES LASSAIGNE, *La Peinture flamande. Le Siècle de Van Eyck*, (Genève, 1957).
- 1957²⁴⁷: JACQUES LAVALLEYE, *Chronique. Belgique*, dans *Revue d'Histoire ecclésiastique* (Louvain), LII, 1957, 611-613.
- 1957²⁴⁸: PIERRE LAVEDAN, *Liège au XV^e siècle et les vues de villes chez les peintres des Pays-Bas*, dans *La Vie urbaine* (Paris), N.S., n° 2, avril-juin 1957, 81-107.
- 1957²⁴⁹: JEAN LEJEUNE, *Les Van Eyck, témoins d'Histoire*, dans *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations* (Paris), XII, 3, 1957, 353-379.
- 1958²⁵⁰: GEORGES GAILLARD, *La «Vierge d'Autun» rendue à Liège par M. Jean Lejeune*, dans *Revue du Nord* (Lille), XL, 1958, 71-74.
- 1958²⁵¹: CHARLES STERLING, *Le Réalisme bourgeois au XV^e siècle. I. L'Apport flamand et son rayonnement*, dans *L'Art et l'Homme, sous la direction de RENÉ HUYGHE*, II, Paris, 1958, 365-377.
- 1959²⁵²: JEAN LEJEUNE, *Saint-Michel sur le Marché et la commune de Liège*, dans *Annuaire d'Histoire Liégeoise* (Liège), VI, 2, 1959, 361-423.
- 1959²⁵³: PIERRE QUARRÉ, *Le Chancelier Rolin donateur du polyptyque de l'Hôtel-Dieu de Beaune*, dans *Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte-d'Or* (Dijon), XXIV, 1954-1958 (paru en 1959), 191-202.
- 1960²⁵⁴: JURGIS BALTRUŠAITIS, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, (Paris, 1960).
- 1960²⁵⁵: ERWIN PANOFKY, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm, (1960).
- 1960²⁵⁶: JOSEPH PHILIPPE, *Van Eyck et la genèse mosane de la peinture des anciens Pays-Bas*, Liège, 1960.
- 1960²⁵⁷: J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Bibliographie. Joseph Philippe, Van Eyck et la genèse mosane de la peinture des anciens Pays-Bas (...)*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art* (Anvers), XXIX, 1960, 252-253.
- 1961²⁵⁸: KARL M. BIRKMEYER, *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century*, dans *The Art Bulletin* (Princeton), XLIII, 1961, 1-20, 99-112.
- 1961²⁵⁹: J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *De l'Iconographie, de ses méthodes et de ses résultats*, dans *Le Cahier des Arts* (Bruxelles), VI, 1961, 2475-2477.
- 1961²⁶⁰: VALENTIN DENIS, *All the Paintings of Jan van Eyck*, Londres, (1961).
- 1961²⁶¹: COLIN TOBIAS EISLER, *New England Museums (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 4)*, Bruxelles, 1961.
- 1961²⁶²: J. HUIZINGA, *Le Déclin du moyen âge. Traduit du hollandais par J. BASTIN*, Paris, 1961.

- 1961²⁶³: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961.
- 1961²⁶⁴: MILLARD MEISS, «Highlands» in the Lowlands. Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris/New York), 6^e pér., LVII, 1961, 273-314.
- 1961²⁶⁵: FRANCIS SALET, *Bibliographie. Philippe (Joseph), Van Eyck et la genèse mosane de la peinture des anciens Pays-Bas, Liège, 1960 (...)*, dans *Bulletin Monumental* (Paris), CXIX, 1961, 383-385.
- 1961²⁶⁶: SUZANNE SULZBERGER, *La Réhabilitation des Primitifs flamands. 1802-1867 (Académie Royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires. Collection in-8°. Tome XII. Fascicule 3)*, Bruxelles, 1961.
- 1963²⁶⁷: J. BRUYN, *Twee Kardinaalsportretten in het werk van Jan van Eyck*, dans *Album Discipulorum J.G. van Gelder*, Utrecht, 1963, 17-30.
- 1963²⁶⁸: COLIN EISLER, *Histoire d'un tableau. Le St. Luc de Van der Weyden*, dans *L'Œil* (Paris), n° 100, avril 1963, 4-13.
- 1963²⁶⁹: MARGUERITE ROQUES, *Les Apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France. XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Bordeaux, 1963.
- 1964²⁷⁰: A.P. DE MIRIMONDE, *Le Langage secret des vieux tableaux*, dans *Journal de Genève* (Genève), n° 69, 21-22 mars 1964, III.
- 1965²⁷¹: ROBERT GENAILLE, *L'Art flamand (Les Neuf Muses)*, Paris, 1965.
- 1966²⁷²: ALBERT CHÂTELET, *Roger van der Weyden et Jean van Eyck*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen* (Anvers), 1966, 7-38.
- 1966²⁷³: THEODORE H. FEDER, *A Reexamination through Documents of the first fifty Years of Roger van der Weyden's Life*, dans *The Art Bulletin* (New York), XLVIII, 1966, 416-431.
- 1966²⁷⁴: ERNST GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Cologne, 1966.
- 1966²⁷⁵: JOHN POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance (Bollingen Series XXXV-12)*, (New-York, 1966).
- 1966²⁷⁶: *Dans la Lumière de Vermeer, Paris, Orangerie, 24 septembre - 28 novembre 1966*, Paris, 1966.
- 1967²⁷⁷: L. D. EFTLINGER, *The Nord Transformed. Art and Artists in Northern Europe*, dans *The Age of the Renaissance, edited by DENIS HAY*, Londres, (1967), 279-316.
- 1967²⁷⁸: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. I. The van Eycks - Petrus Christus*, Leyde/Bruxelles, 1967.
- 1967²⁷⁹: EMIL KIESER, *Zur Deutung und Datierung der Rolin-Madonna des Jan van Eyck*, dans *Städel-Jahrbuch* (Munich), N.F. I, 1967, 73-95.
- 1967²⁸⁰: LOTTE BRAND PHILIP, *Raum und Zeit in der Verkündigung des Genter Altares*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Cologne), XXIX, 1967, 62-104.
- 1967²⁸¹: JAMES SNYDER, *Jan van Eyck and the Madonna of Chancellor Nicolas Rolin*, dans *Oud Holland* (Amsterdam), LXXXII, 1967, 163-171.
- 1968²⁸²: CHARLES D. CUTTLER, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries*, New York (...), 1968.
- 1968²⁸³: GIORGIO T. FAGGIN, *L'Opera completa dei Van Eyck. Presentazione di RAFFAELLO BRIGNETTI*, Milan, (1968).
- 1968²⁸⁴: ERNST GÜNTHER GRIMME, *Unsere Liebe Frau. Das Bild Mariens in der Malerei des Mittelalters und der Frührenaissance*, (Cologne, 1968).
- 1968²⁸⁵: PETER HIRSCHFELD, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, [Munich], 1968.
- 1968²⁸⁶: JEAN LEJEUNE, *Peinture*, dans *Liège et Bourgogne. Exposition. Musée de l'art wallon. Octobre-novembre 1968*, Liège, 1968.
- 1968²⁸⁷: EUG. SCHILTZ, C.I.C.M., *Jan van Eyck en de mariale godsvrucht - et la dévotion mariale*, Anvers, 1968 (stencil).

- 1968²⁸⁸: MARGARET WHINNEY, *Early Flemish Painting*, Londres, (1968).
- 1968-69²⁸⁹: MARVIN FELHEIM et F.W. BROWNLOW, *Jan van Eyck's «Chancellor Rolin and the Blessed Virgin»*, dans *Art Journal* (New York), XXVIII, 1968-69, 22-26, 58.
- 1968-69²⁹⁰: JOHN L. WARD, *Van Eyck's «Chancellor Rolin and the Blessed Virgin»*, dans *Art Journal* (New York), XXVIII, 1968-69, 288-289.
- 1969²⁹¹: SHIRLEY NEILSEN BLUM, *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, Berkeley/Los Angeles, 1969.
- 1969²⁹²: E. DHANENS, *Le Scriptorium des Hiéronymites à Gand*, dans *Scriptorium* (Gand), XXIII, *Miscellanea F. Lyma*, 1969, 361-379.
- 1969²⁹³: JOSEF GIESEN, *Zu Jan van Eycks Madonnenbildern*, dans *Die Kunst und das schöne Heim* (Munich), LXXXI, 1969, 544-549.
- 1969²⁹⁴: ZDZISŁAW KĘPIŃSKI, *Jan van Eyck-Madonna Kanclerza Rolin a historia francji. Jan van Eyck - La Vierge du chancelier Rolin et l'histoire de France*, dans *Rocznik historii sztuki* (Wrocław), VII, 1969, 107-161 (résumé en français).
- 1969²⁹⁵: FRANCIS SALET, *Bibliographic. Liège et Bourgogne (...)*, dans *Bulletin Monumental* (Paris), CXXVII, 1969, 356-358.
- 1969²⁹⁶: M.-N. SNOY ET D'OPPUERS, dans *Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XV^e et du début du XVI^e siècle. Exposition organisée par la Ville de Bruges au Groeningemuseum. 14 juin - 21 septembre 1969*, Bruges, 1969, 116-119, 251.
- 1970²⁹⁷: ALFONS LIEVEN DIERICK, *Van Eyck*, (Gand, 1970).
- 1970²⁹⁸: J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, *Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei*, dans *Beiträge zur Motivatunde des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, VI)*, Munich, (1970), 13-165.
- 1971²⁹⁹: ROMAN BERGER, *Nicolas Rolin, Kanzler der Zeitenwende im Burgundisch-Französischen Konflikt 1422-1461 (Scrinium Friburgense, 2)*, Fribourg, 1971.
- 1971³⁰⁰: LOTTE BRAND PHILIP, *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*, Princeton, 1971.
- 1971³⁰¹: JOSEPH PHILIPPE, *Liège, terre millénaire des arts*, Liège, 1971.
- 1972³⁰²: ANDRÉ CHASTEL, *A propos d'un faux «Primitif»: les liens de la figure et du décor*, dans *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag, herausgegeben von A. ROSENAUER und G. WEBER*, Salzbourg, 1972, 199-204.
- 1972³⁰³: MARTIN DAVIES, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a critical Catalogue of Paintings assigned to him and to Robert Campin*, (Londres, 1972).
- 1972³⁰⁴: GUSTAV KÜNSTLER, *Jan van Eycks Wahlwort «Als Ich can» und das Flügelaltärchen in Dresden*, dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Vienne), XXV, *Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt*, 1972, 107-127.
- 1972³⁰⁵: HEINZ ROOSEN-RUNGE, *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck. Form und Inhalt*, Wiesbaden, 1972.
- 1972³⁰⁶: J.[ACQUES] ST.[IENNON], *Jean van Eyck, la Vierge d'Autun*, dans *Rhin-Meuse. Art et Civilisation. 800-1400*, Cologne/Bruxelles, 1972, 426-428, n° Q 27.
- 1973³⁰⁷: JOSEPH PHILIPPE, *Aspects de la peinture mosane de l'époque pré-romane au XV^e siècle*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles. Mémoires, Rapports et Documents* (Bruxelles), LII, 1967-1973 (1973), 3-26.
- 1973³⁰⁸: JAMES SNYDER, *The Chronology of Jan van Eyck's Paintings*, dans *Album Amicorum J.G. van Gelder*, La Haye, 1973, 293-297.
- 1973³⁰⁹: NICOLE VERONEE-VERHAEGEN, *L'Hôtel-Dieu de Beaune (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 13)*, Bruxelles, 1973.

- 1974³¹⁰: THEODORE H. FEDER, *Book Reviews. Martin Davies, Rogier van der Weyden, London, Phaidon, 1972* (...), dans *The Art Bulletin* (New York), LVI, 1974, 605-607.
- 1974³¹¹: ROGER GARAUDY, *60 Œuvres qui annoncèrent le futur. 7 siècles de peinture occidentale*, Genève, 1974.
- 1974³¹²: GUSTAV KÜNSTLER, *Von Entstehen des Einzelbildnisses und seiner frühen Entwicklung in der flämischen Malerei*, dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Vienne/Cologne/Graz), XXVII, 1974, 20-64.
- 1974³¹³: PIERRE LAVÉDAN et JEANNE HUGUENÉY, *L'Urbanisme au moyen âge (Bibliothèque de la Société française d'Archéologie, 5)*, Genève, (1974).
- 1974³¹⁴: ARMAND NAGELMACKERS, avec des dessins de M. MULLENNERS, *Petit Essai de reconstitution de la porte du Vivier, à Liège*, dans *Bulletin de la Société Royale le Vieux-Liège* (Liège), VIII, 185, 1974, 369-373.
- 1974³¹⁵: GÜNTER PANHANS, *Florentiner Maler verarbeiten ein cyckisches Bild*, dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Vienne/Cologne/Graz), XXVII, 1974, 188-198.
- 1975³¹⁶: HÉLÈNE ADHÉMAR, *Sur la Vierge du chancelier Rolin de Van Eyck*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), XV, *Miscellanea im memoriam Paul Coremans. 1908-1965*, 1975, 9-17.
- 1975³¹⁷: ALEXIS CURVERS, *Le Tableau où Van Eyck a peint le paysage de Liège symbolise une quête de la Sagesse. Tout jusqu'à sa composition selon l'étoile à 8 pointes, nous le démontre*, dans *La Meuse - La Lanterne* (Liège), 19-20 avril 1975, 5.
- 1976³¹⁸: ELISABETH HELLER, *Das altniederländische Stifterbild (Tuduv-Studien. Reihe Kulturwissenschaften, 6)*, (Munich, 1976).
- 1976³¹⁹: CHRISTINE HASENMUELLER McCORKEI, *The Role of the Suspended Crown in Jan van Eyck's Madonna and Chancellor Rolin*, dans *The Art Bulletin* (New York), LVIII, 1976, 516-520.
- 1976³²⁰: CHARLES STERLING, *Jan van Eyck avant 1432*, dans *Revue de l'Art* (Paris), n° 33, 1976, 7-82.
- 1976³²¹: JOHANNES TAUBERT, *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1975* (Bussum), 26, *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting. Applications in Art History*, 1976, 41-71.
- 1977³²²: ANDRÉ CHASTEL, *Le Donateur «in Abisso» dans les «Pale»*, dans *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von LUCIUS GRISEBACH und KONRAD RENGER*, Francfort-sur-le-Main/Berlin/Vienne, 1977, 273-283.
- 1977³²³: JOZEF DUVERGER, *Jan van Eyck as Court Painter*, dans *The Connoisseur* (Londres), 194, n° 781, 1977, 172-179.
- 1977³²⁴: JACQUES STIENNON, *La Période liégeoise de Jean van Eyck*, dans *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres - arts - culture, I. Des Origines à la fin du XV^e siècle, s.l., 1977, 347-354.*
- 1978³²⁵: EDWIN HALL et HORST UHR, *Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting*, dans *The Art Bulletin* (New York), LX, 1978, 249-270.
- 1978³²⁶: ANNE HAGOPIAN VAN BUREN, *The Canonical Office in Renaissance Painting, Part II: More About the Rolin Madonna*, dans *The Art Bulletin* (New York), LX, 1978, 617-633.
- 1978³²⁷: WERNER PARAVICINI, *Soziale Schichtung und soziale Mobilität am Hof der Herzöge von Burgund*, dans *Francia* (Munich), V (1977), 1978, 127-182.
- 1978³²⁸: CHARLES STERLING, *La Peinture de tableaux en Bourgogne au XV^e siècle*, dans *Annales de Bourgogne* (Dijon), L, 1978, 5-17.
- 1978³²⁹: JÁNOS VÉGH, *Les Primitifs flamands. Les Maîtres du XV^e siècle*, Budapest, (1978).
- 1979³³⁰: J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *A Scientific Re-examination of the Ghent Altarpiece*, dans *Oud Holland* (La Haye), XCIII, 1979, 141-214.

- 1979³³¹: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUCART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I. Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1979³³²: LORNE CAMPBELL, *Van der Weyden*, (Londres, 1979).
- 1979³³²: MARY E. HAZARD, *Renaissance aesthetic Values: «Example», for example*, dans *The Art Quarterly* (New York), N.S. II, 1, 1979, 1-36.
- 1979³³³: CARL ERNST KÖHNE, *Vom Goldgrund zum Raumbild*, dans *Die Kunst und das schöne Heim* (Munich), XCI, 1979, 725-729.
- 1980³³⁴: ALBERT CHÂTELET, *Un Collaborateur de Van Eyck en Italie*, dans *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles/Rome, 1980, 43-60.
- 1980³³⁵: LÉON DEWEZ, directeur, et JOSEPH DE LA CROIX, c.a., *Œuvres maîtresses du Musée d'art religieux et d'art mosan. Catalogue de l'exposition*, Liège, 1980.
- 1980³³⁶: ELISABETH DHANENS, *Hubert et Jan van Eyck*, (Anvers, 1980).
- 1980³³⁷: CHRISTINE HASENMUELLER, *A Machine for the Suppression of Space: Illusionism as Ritual in a Fifteenth Century Painting*, dans *Semiotica* (La Haye/Paris/New York), XXIX, 1980, 53-94.
- 1980³³⁸: J. THIÉBAUT, *Bibliographie. Léon Dewez, dir. et collab., Œuvres maîtresses du Musée d'art religieux et d'art mosan. Catalogue de l'exposition, Liège, 1980 (...)*, dans *Bulletin Monumental* (Paris), CXXXVIII, 1980, 450-451.
- 1981³³⁹: PETER HAIKO, *Vom Interesse am Detail zur generellen Überschau. Zu vier Landschaftsbildern von Lucas van Valckenborch*, dans *Spezialforschung und «Gesamtgeschichte». Beispiele und Methodenfragen zur Geschichte der frühen Neuzeit (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, 8)*, Vienne, 1981, 158-168.
- 1981³⁴⁰: ANN TZEUTSCHLER LURIE, *A Newly Discovered Eyckian St. John the Baptist in a Landscape*, dans *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* (Cleveland), LXVII, 1981, 86-119.
- 1981³⁴¹: MOLLY TEASDALE SMITH, *On the Donor of Jan van Eyck's Rolin Madonna*, dans *Gesta* (New York), XX, 1, 1981, 273-279.
- 1982³⁴²: DAVID L. CARLETON, *A Mathematical Analysis of the Perspective of the «Arnolfini Portrait» and Other Similar Interior Scenes by Jan van Eyck*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXIV, 1982, 118-124.
- 1982³⁴³: BARBARA G. LANE, *Van Eyck (I Maestri)*, (Milan, 1982).
- 1982³⁴⁴: CAROL J. PURTLE, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton, (1982).
- 1983³⁴⁵: HANS BELTING et DAGMAR EICHBERGER, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms, 1983.
- 1983³⁴⁶: JOHN L. WARD, *On the Mathematics of the Perspective of the «Arnolfini Portrait» and Similar Works of Jan van Eyck*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXV, 1983, 680-686.
- 1983³⁴⁷: DAVID L. CARLETON, *Reply*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXV, 1983, 686-690.
- 1983³⁴⁸: JAMES M. COLLIER, *Letters. Perspective in the «Arnolfini Portrait»*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXV, 1983, 691.
- 1984³⁴⁹: LIANA CASTELFRANCHI VEGAS, *Flandre et Italie. Primitifs flamands et Renaissance italienne*, Anvers, (1984).
- 1984³⁵⁰: ANNA EÖRSI, *From the Expulsion to the Enchaining of the Devil. The Iconography of the Last Judgement Altar of Rogier van der Weyden in Beaune*, dans *Acta Historiae Artium* (Budapest), XXX, 1984, 123-159.
- 1984³⁵¹: RICHARD FORGEUR, *Sources et travaux concernant la cathédrale. Etude critique*, dans *Les Fouilles de la place Saint-Lambert à Liège*, 1, Liège, 1984, 35-68.
- 1984³⁵²: CRAIG HARBISON, *Realism and Symbolism in Early Flemish Painting*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXVI, 1984, 588-602.

- 1984³⁵³: BARBARA G. LANE, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York (...), 1984.
- 1984³⁵⁴: GEORGE D. MCKEE, *The Publication of Bonaparte's Louvre. Illustrated Presentations before 1804*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6^e pér., CIV, 1984, 165-172.
- 1984³⁵⁵: A.P. DE MIRIMONDE, *Le Langage secret de certains tableaux du Musée du Louvre*, Paris, 1984.
- 1985³⁵⁶: CARRA FERGUSON O'MEARA, «*At the Right Hand of the Lord*»: on the Placement of Figures in the Rolin Madonna, dans *Publication du Centre européen d'études bouguignonnes (XIV - XVI s.)*. N° 25 - 1985. *Rencontres de Fribourg (14 au 16 septembre 1984)*, Bâle, 1985, 91-101.
- 1985³⁵⁷: CRAIG HARBISON, *Vision and Meditations in Early Flemish Painting*, dans *Simiolus* (Zutphen), XV, 1985, 87-118.
- 1985³⁵⁸: CRAIG HARBISON, *Book Reviews. Barbara Lane, The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting, New York (...) 1984*, dans *Simiolus* (Zutphen), XV, 1985, 221-225.
- 1985³⁵⁹: R. H. MARIJNISSEN, *Paintings. Genuine. Fraud. Fake. Modern Methods of examining Paintings*, Bruxelles, 1985.
- 1985³⁶⁰: JAMES SNYDER, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York, (1985).
- 1986³⁶¹: GISELA KRAUT, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, (Worms), 1986.
- 1986³⁶²: CHARLES STERLING, *L'Influence de Konrad Witz en Savoie*, dans *Revue de l'art* (Paris), 71, 1986, 13-32.
- 1986³⁶³: FLORENT ULRIX, *Encore une Vue de Liège peinte par Van Eyck?*, dans *Mélanges Georges Hansotte. Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois* (Liège), XCVIII, 1986, 419-427.
- 1987³⁶⁴: J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER et J. GILTAIJ, *Een nader Onderzoek van «De drie Maria's aan het H. Graf» - een schilderij uit de «Groep Van Eyck» in Rotterdam*, dans *Oud Holland* (La Haye), CI, 1987, 254-276.
- 1987³⁶⁵: PETER KLEIN, *Dendrochronologische Untersuchungen an Bildtafeln des 15. Jahrhunderts*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VI, 12-14 septembre 1985. Infrarouge et autres techniques d'examen, édité par HÉLÈNE VEROUGSTRAETE-MARCQ et ROGER VAN SCHOUTE*, Louvain-la-Neuve, 1987, 29-40.
- 1987³⁶⁶: J. RIVIÈRE, *Réflexions sur les «Saint Luc peignant la Vierge» flamands: de Campin à Van Heemskerck*, dans *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Jaarboek 1987* (Anvers), 1987, 25-92.
- 1987³⁶⁷: LARRY SILVER, *The «Gothic» Gossaert: Native and Traditional Elements in a Mabuse Madonna*, dans *Pantheon* (Munich), XLV, 1987, 58-69.
- 1988³⁶⁸: DIETER JANSEN, *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks* (Böhlau Dissertationen zur Kunstgeschichte, 28), Cologne/Vienne, 1988.
- 1988³⁶⁹: PETER ROLFE MONKS, *Two Parisian Artists of the Dunois Hours and a Flemish Motif*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Gap/Paris/New York), 6^e pér., CXII, 1988, 61-68.
- 1988³⁷⁰: PAUL PHILIPPOT, *Texte et image dans la peinture des Pays-Bas aux XV^e et XVI^e siècles*, dans *Musées Royaux des Beaux-Arts. Bulletin. Miscellanea Philippe Roberts-Jones* (Bruxelles), 1985-1988/1-3, 75-86.
- 1988³⁷¹: ALARIC ROOCH, *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts* (*Kunst-Geschichte und Theorie*, 9), Essen, 1988.
- 1989³⁷²: ELISABETH DHANENS, *Het Portret van kardinaal Nicolò Albergati door Jan van Eyck 1438*, dans *Academiae Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, Jaargang 50, Bruxelles, 1989, n° 2.
- 1989³⁷³: CRAIG HARBISON, *Religious Imagination and art-historical method: a reply to Barbara Lane's «Sacred versus profane»*, dans *Simiolus* (Utrecht), XIX/3, 1989, 198-205.

- 1989³⁷⁴: OTTO PÄCHT, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, (Munich, 1989).
- 1990³⁷⁵: J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER et MOLLY FARIES, *La «Vierge au Chancelier Rolin» de Van Eyck: examen au moyen de la réflectographie à l'infrarouge*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France* (Paris), XL, 1990, 37-49.
- 1990³⁷⁶: LORNE CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven/Londres, 1990.
- 1990³⁷⁷: SALLY SALVESEN, *Jan van Eyck's Virgin and Child with Chancellor Rolin as a source for other painters*, Londres, 1990 (manuscrit, Londres, Courtauld Institute of Art).
- 1990³⁷⁸: PETER SCHWARZMANN, *La Ville de Stein am Rhein à l'arrière-plan dans «La Vierge au chancelier Rolin» de Van Eyck? Stein am Rhein et les Préalpes, le lac de Constance et le Rhin dans l'un des tout premiers tableaux de paysage*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Gap/Paris/New York), 6^e per., CXV, 1990, 104-108.
- 1990³⁷⁹: FELIX THÜRLEMANN, *Der Blick hinaus die Welt. Zum Raumkonzept des Mérode-Triptychons von Robert Campin*, dans *Espaces du texte. Spazi testuali. Texträume. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, Neuchâtel, (1990), 383-396, 408-411.
- 1991³⁸⁰: CRAIG HARBISON, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, Londres, 1991.
- 1991³⁸¹: JOAN SUREDA et JOSÉ MILICUA, *L'Art de la Renaissance. Le Quattrocento italien. La Peinture flamande et son rayonnement*, Paris, (1991).
- 1992³⁸²: PHILIPPE LORENTZ, *Nouveaux Repères chronologiques pour «La Vierge du chancelier Rolin» de Jan van Eyck*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France* (Paris), n° 1, 1992, 42-49.
- 1993³⁸³: JOSEPH PHILIPPE, *Jean van Eyck et l'introspection iconographique de la Madone d'Autun*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* (Paris), 1991 (paru en 1993), 171-177.
- 1993³⁸⁴: HERMAN KAMP, *Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin (Beihefte der Francia. Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris, 30)*, Sigmaringen, 1993.
- 1994³⁸⁵: PHILIPPE LORENTZ, *Les Rolin et les «Primitifs flamands». Nicolas Rolin et Jan van Eyck*, dans *La bonne Etoile des Rolin. Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV^e siècle*, Autun, 1994, 23-29.

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

1705-1748. *Description et attribution de la Vierge au chancelier Rolin par un auteur anonyme.*

Il y a dans la sacristie des chanoines de Notre-Dame un tableau digne de remarque. Il a environ quatre pieds de long sur deux pieds et demy de haut. C'est un ouvrage du fameux Jean de Bruges dont il a été parlé cy-dessus, qui représente dans un coin la sainte Vierge assise dans un thrône, tenant l'enfant Jésus, et au dessus un ange qui tient une couronne sur la teste de la sainte Vierge, et de l'autre costé on voit le chancelier Rolin à genoux sur un priez-dieu, vêtu d'une robe de drap d'or. Au milieu sont plusieurs portiques sous lesquels il y a plusieurs petites figures, puis on voit la ville de Gand et tout le territoire des environs, qui est si bien et si délicatement représentée qu'on ne sçauroit rien voir de mieux peint. Les peintres et les curieux disent que ce tableau, qui n'a qu'une bordure de bois sur laquelle il y a des lettres qui paroissent en bosse, mériteroit d'avoir une bordure d'or enrichie de pierreries.

(Rouen, Bibliothèque Municipale^a, ms. Montbret 216, Essai de l'histoire de la cité des Eduens, appelée par les Latins AEdua et à présent Autun, t. I, p. 182 (f° 96 v°); publié d'après Charmasse¹¹² 193).

2

1762. Mention d'un tableau qui pourrait être la Vierge au chancelier Rolin dans un inventaire de la collégiale Notre-Dame d'Autun.

...
un tableau de Prix Représentans/le fondateur a la Petite Sacristie.

...
(Mâcon, Archives départementales de Saône-et-Loire, fonds de l'église collégiale Notre-Dame d'Autun, 10G5, Inventaire des linges et ornements tant de la Grande que de la Petite Sacristie - fait le 5 may 1762^b).

3

1778. Mention, par Courtépée, de la Vierge au chancelier Rolin dans la sacristie de l'église Notre-Dame d'Autun.

On voit à la Sacristie un tableau original sur bois, où le Chancelier Rolin, en habits de cérémonie, est représenté à genoux aux pieds de la St^e. Vierge: le fond du tableau offre la Ville de Bruges en perspective, & plus de deux mille figures dont on ne peut appercevoir la variété & les attitudes qu'avec le secours d'une loupe.

(Courtépée^c 451; Raulin¹²⁹ 673).

4

19 thermidor an VIII (7 août 1800). Rapport adressé par Alexandre Lenoir au Ministre de l'Intérieur Lucien Bonaparte à propos de l'enlèvement de différents tableaux, dont la Vierge au chancelier Rolin, destinés au Musée Central des Arts.

...
Citoyen Ministre, j'ai fait part au sous-préfet de cet arrondissement de la mission dont vous m'avez chargé pour faire transporter à Paris le tableau de *Fra Bartholomeo* qui était dans l'Ecole centrale de cette ville...
Ce tableau, peint sur bois, considérable par sa hauteur et sa pesanteur (il porte huit pieds de haut sur sept de large), m'a occasionné beaucoup de sollicitude pour son emballage et son chargement; il est accompagné d'un petit tableau aussi sur bois, attribué à JEAN DE BRUGES; ils sont arrivés à Paris sans accident.

...
(Papiers de famille d'Albert Lenoir, fils du précédent et administrateur du Musée des Monuments Français; publié d'après l'Inventaire général des Richesses d'art de la France⁶¹ 178; Gillot¹⁰⁷ 99-100).

- (a) Renseignement aimablement communiqué par Mme Valérie Neveu, conservateur-adjoint à ladite Bibliothèque.
(b) Document identifié par M. Raymond Oursel, directeur des Services d'archives de ce dépôt; ce renseignement fut communiqué par lui à Mme Nicole Reynaud, au Musée du Louvre, dans une lettre datée du 5 octobre 1971. Hélène Adhémar en 1975 (31^e 10), croit qu'il s'agit d'un extrait de l'inventaire de 1785, qui n'a pas été retrouvé.
(c) Publication aimablement renseignée par M. Philippe Lorentz.

5

22 thermidor an VIII (10 août 1800). Expertise de la Vierge au chancelier Rolin effectuée par Jean-Baptiste Pierre Lebrun.

Tableaux extraits de l'école Centrale d'Autun, conformément à l'ordre du Ministre de l'Intérieur du 1^{er} floréal an 8 et remis au Musée par le citoyen Lenoir administrateur du Musée des Monuments.

Fra Bartolommeo di San Marco:

...

Jan van Eyck, dit Jean de Bruges:

Un *ex-voto*, composition de 4 figures principales. Tableau peint sur bois, hauteur , largeur .

Dans le haut du tableau 2 fêlures au bois, l'une d'environ 15 centimètres. La draperie de la Vierge est généralement grésillée et repeinte à plusieurs fois.

Inventaire dressé le jour de la réception par le citoyen Le Brun, Commissaire expert et les membres de l'administration.

Le 22 thermidor an 8.

Pour extrait: Lavallée.

(Paris, Archives du Musée du Louvre, P 4 1800, 10 août; collationné sur l'original par M. Philippe Lorentz; publié partiellement par Gillot ¹⁹⁷ 101).

6

14 fructidor an VIII (1^{er} septembre 1800). Lettre adressée par le sous-préfet d'arrondissement, l'autunois Hugues Nardon, au citoyen Boichot en vue de faire obtenir à la ville d'Autun des compensations à la suite de l'enlèvement de deux tableaux, dont la Vierge au chancelier Rolin.

...

Le citoyen Lenoir, administrateur du Musée des Monuments français, enleva le 9 thermidor d^{er} de l'Ecole centrale d'Autun, en vertu de l'autorisation du ministre de l'Intérieur [un tableau] de Fra Bartolommeo d'à peu près huit pieds carrés et un autre petit de Jean de Bruges.

...

(Publié d'après Gillot ¹⁹⁷ 102, qui ne mentionne pas le lieu de conservation du document ¹).

7

18 juin 1894. Examen de la Vierge au chancelier Rolin par la Commission de la conservation et de la restauration des peintures des Musées nationaux et décision d'intervention minimale.

(a) Ce document ne se trouve pas au Musée du Louvre, selon M. Philippe Lorentz.

La commission [de la conservation et de la restauration des peintures des Musées nationaux] (...) se transporte d'abord dans les grands ateliers du premier étage, pour y prendre connaissance de quatre tableaux présentés par Mr. Chapuis comme demandant certains soins ou réparations.

C'est d'abord la *Vierge au chancelier Rollin* [sic], par J. Van Eyck (N° 1986), dans la partie droite de laquelle se forment des soulèvements où la peinture menace de se détacher. La commission décide qu'il ne sera touché qu'au point le plus malade, c'est-à-dire la partie triangulaire qui tend le plus à se soulever, dans la verrière en haut à droite. Pour cette partie, la commission n'admet, comme opération, qu'une simple introduction de colle au doigt, avec essuyage immédiat (...).

(*Paris, Musée du Louvre, Archives des Musées nationaux, P2 R1 C 18: Commission de la conservation et de la restauration des peintures des Musées nationaux, séance du lundi 18 juin 1894.*)

8

18 novembre 1899. Repiquage d'une écaille de la Vierge au chancelier Rolin par M. Denizard.

M. Gonse [membre du Conseil des Musées] faisant observer qu'une écaille de peinture est tombée de la Vierge au donateur, de *Van Eyck* (n° 1986 du catalogue), ainsi qu'une ou deux écailles à un des volets de *Memling* (n° 2024 du Catalogue, St. Jean Baptiste), M. Denizard est chargé d'y faire avec la plus extrême prudence le travail de repiquage nécessaire.

(*Ibidem, P2 R1 C 33: Commission de restauration des peintures des Musées nationaux, séance du samedi 18 novembre 1899.*)

9

1^{er} juillet 1901. Examen du tableau par la Commission et décision de ne pas intervenir.

Dans les nouveaux cabinets flamands et hollandais, la commission (...) examine aussi la *Vierge au chancelier Rollin* [sic] de Jean Van Eyck dont la peinture se soulève en certains endroits du fond en haut et à droite, mais décide de surseoir à toute opération.

(*Ibidem, P2 R1 C 38: Commission de restauration de tableaux des Musées nationaux, séance du 1^{er} juillet 1901.*)

10

12 février 1906. Examen du tableau par la Commission qui décide le refixage des soulèvements et préconise le montage à charnières de la glace sur le cadre.

M. Leprieur soumet à l'examen de la commission: (...)

2° La *Vierge au donateur* de Van Eyck dont la peinture se soulève dans la partie supérieure de droite et près du livre d'heures du donateur. MM. Freret et Gonse critiquent la mise sous verre hermétique du tableau ce qui peut concentrer plus d'humidité ou de chaleur, selon la saison, entre la peinture et le verre. L'étroitesse de la salle où est conservé ce tableau rendent [sic] cette précaution indispensable. La commission émet le vœu que ce tableau reçoive un cadre avec glace montée à charnière. Le tableau sera refixé avec les plus grands soins.

(*Ibidem, P2 R1 C 48: Commission de restauration des Musées nationaux, séance du 12 février 1906.*)

11

18 avril 1907. Des soulèvements se produisant sur une série de tableaux dont la Vierge au chancelier Rolin, suggestion, par M. Leprieur, de déménagement des tableaux des Primitifs dans des salles exposées au nord. La Commission ne prend aucune décision.

La commission (...) prend les décisions suivantes: (...)

8°. (...) De légers soulèvements se produisant en outre aux tableaux de Van Eyck (La Vierge au chancelier Rollin [sic]) dont le refixage a été voté à une séance antérieure de la commission [la séance du 12 février 1906], de Quentin Metsys (Vierge et Enfant, legs Rattier), d'Antonio More (Le Nain de Charles Quint) nécessitant des refixages et des restaurations, M. Leprieur demande si l'on ne devrait pas transporter les panneaux primitifs dans les salles exposées au nord. La commission ne prend à ce sujet aucune détermination.

(*Ibidem*, P2 R1 C 51: Commission de restauration des Musées nationaux, séance du 18 avril 1907).

12

24 avril 1952. Examen du tableau par une commission internationale.

1°. *La Madone du Chancelier Rollin* [sic], de Van Eyck.

La Commission constate la présence de fissures.

Elle pense qu'il y a un lien entre elles et l'existence de traverses vissées au XIX^e siècle au revers du panneau.

Elle se rallie à la solution préconisée par M. Brandi et qui consisterait, après enlèvement des traverses, à réaliser l'emboîtement du haut et du bas du panneau, de manière à s'adapter parfaitement à sa courbure actuelle, mais à empêcher toutes modifications ultérieures autres que le jeu normal du bois en direction latérale.

Toutefois la Commission laisse aux techniciens du Louvre toute latitude sur le moment où il conviendrait d'appliquer cette méthode.

La Commission, après examen des soulèvements de la couche picturale qui lui sont signalés s'en remet aux spécialistes du Musée du Louvre pour leur surveillance et les soins éventuels à donner.

Constatant l'état exceptionnel d'homogénéité et de transparence des vernis, elle recommande de respecter le statu quo.

(Icom News ²²⁷ 7).

13

30 juin - 4 juillet 1983. Etude dendrochronologique de la Vierge au chancelier Rolin par le Dr Peter Klein.

Jan van Eyck: Die Madonna des Kanzlers Rolin

Diese Eichenholztafel ist aus drei Einzelbrettern senkrecht verleimt, wobei die Bretter folgende Breiten und Jahrringanzahlen aufweisen.

B I: 20,5 cm: 195 Jahrrings

B II: 23,5 cm: 134 Jahrrings

B III: 21,0 cm: 198 Jahrrings

Während Brett I und III aus einem Baum stammen, weist Brett II eine wesentlich breitringigere Jahrringstruktur auf. Die Einzelbretter liessen sich wie folgt datieren:

B I : 1411 - 1217

B II: 1380 - 1247

B III: 1410 - 1213

Daraus lässt sich folgendes ableiten: Ein frühestes Fälldatum ist *ab 1426* möglich, aufgrund des Alters des Baumes ist jedoch eine Splintholzanzahl von 20 Jahrringen wahrscheinlicher, so dass wir ein Fälldatum des Baumes *um 1431* erhalten. Unter der Annahme einer Lagerzeit des Holzes von ca. 10 Jahren im 15. Jahrhundert erhalten wir eine Bemalung *von 1436 - 1441*. Damit kann die kunsthistorische Datierung sehr gut bestätigt werden.

(Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 175: GROUPE EYCK (11)

2. <i>La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin (couleur)</i>	Photo RMN
3. <i>Détail: le paysage (couleur)</i>	Photo RMN
IX. La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin	ACL B 164.259 1956
X. Nicolas Rolin	ACL B 164.261 1956
XI. La Vierge et l'Enfant	ACL B 164.262 1956
XII. Nicolas Rolin, à mi-corps	ACL B 164.267 1956
XIII. La Vierge et l'Enfant, à mi-corps	ACL B 164.268 1956
XIV. Les trois arcades et l'horizon	ACL B 164.264 1956
XV. Le paysage	ACL B 164.263 1956
XVI. Le donateur et le local annexe	ACL B 164.270 1956
XVII. La Vierge à l'Enfant et l'ange à la couronne	ACL B 164.269 1956
XVIII. Le prie-Dieu et le bas du vêtement du donateur	ACL B 164.272 1956
XIX. Le bas du manteau de la Vierge	ACL B 164.271 1956
XX. Nicolas Rolin, en buste (1:1)	ACL B 164.273 1956
XXI. La Vierge, en buste (1:1)	ACL B 164.274 1956
XXII. L'Enfant et le jardin (1:1)	ACL B 164.275 1956
XXIII. La Vierge, en buste, et l'ange (1:1)	ACL B 164.276 1956
XXIV. Les arcades et les chapiteaux du coin supérieur gauche (1:1)	ACL B 164.265 1956
XXV. L'ange, les arcades et les chapiteaux du coin supérieur droit (1:1)	ACL B 164.266 1956
XXVI. Détail du dallage entre les deux personnages (1:1)	ACL B 164.278 1956
XXVII. Le siège de la Vierge et le coussin (1:1)	ACL B 164.277 1956
XXVIII. Le paysage vu par la baie de gauche (1:1)	ACL B 164.280 1956
XXIX. L'Enfant et le paysage vu par la baie de droite (1:1)	ACL B 164.281 1956
XXX. La robe en brocart du donateur (1:1)	ACL B 164.279 1956
XXXI. Détail de la robe en brocart du donateur (M 2×)	ACL B 164.292 1956
XXXII. La tête de Nicolas Rolin (M 2×)	ACL B 164.282 1956
XXXIII. La tête de la Vierge (M 2×)	ACL B 164.283 1956

XXXIV. Les deux petits personnages dans le jardin et le pont sur le fleuve (M 2×)	ACL	B	164.285	1956
XXXV. L'Enfant, à mi-corps (M 2×)	ACL	B	164.284	1956
XXXVI. Le livre d'Heures du donateur et les paons (M 2×)	ACL	B	164.287	1956
XXXVII. Détail du jardin et les pies (M 2×)	ACL	B	164.286	1956
XXXVIII. Les trois chapiteaux historiés, à gauche (M 2×)	ACL	B	164.289	1956
XXXIX. L'ange, la couronne et un chapiteau historié (M 2×)	ACL	B	164.290	1956
XL. Deux chapiteaux à gauche (M 2×)	ACL	B	164.291	1956
XLI. La pointe du manteau de la Vierge avec l'inscription (M 2×)	ACL	B	164.288	1956
XLII. Détail du paysage à droite: la cathédrale (M 4×)	ACL	B	164.293	1956
XLIII. Le revers marbré	ACL	B	164.260	1956
XLIV. La robe du donateur et le prie-Dieu, à l'infra-rouge	ACL	B	L 2555	1956
XLV. Le manteau de la Vierge, à l'infra-rouge	ACL	B	L 2556	1956
XLVI. La Vierge et l'Enfant, en radiographie	ACL	B	L 889	1947
XLVII. L'Enfant, en réflectographie	Cliché	Van Asperen de Boer		1983
XLVIII. a) Détail du paysage au-dessus du pont, en réflectographie	Cliché	Van Asperen de Boer		1983
b) Tête du donateur, en réflectographie	Cliché	Van Asperen de Boer		1983
XLIX. a) Les deux petits personnages dans le jardin, en réflectographie	Cliché	Van Asperen de Boer		1983
b) Tête de la Vierge, en réflectographie	Cliché	Van Asperen de Boer		1983
L. a) Détail du paysage à droite de la tête du donateur, en réflectographie	Cliché	Van Asperen de Boer		1983
b) Détail de la tunique de l'ange, en réflectographie	Cliché	Van Asperen de Boer		1983

M. C.-S.

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 176: GROUPE JUAN DE FLANDES (4), *JÉSUS ET LA SAMARITAINE*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Juan de Flandes

Jésus et la Samaritaine

N° d'inventaire: RF. 2557

N° 4110 du *Catalogue raisonné d'Edouard Michel* (³¹ 144-145).

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(22.I.1951; 19.VI.1956; 8.X.1990)

Forme: Rectangle vertical.

<i>Dimensions:</i>	Support,	24 × 17,7 × 0,4
	Surface peinte,	22,4 (±0,1) × 16,3

Couche protectrice: Le vernis jauni et un peu sale a encore une bonne transparence. Un examen à l'ultra-violet a révélé la présence de vernis anciens.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *Etat de conservation:* L'état général est assez bon; on observe cependant partout de l'usure et de nombreux surpeints. Il y en a notamment sur les bords; une grande lacune triangulaire a été bouchée à mi-hauteur du bord droit. Une très grande lacune a été repeinte sur le bras droit de la femme et ses mains, sur le devant de sa robe et sur son seau; elle est très visible sur la radiographie (Pl. LII). Des lacunes ont été restaurées dans son cou et son décolleté.

D'autres apparaissent sur la tunique du Christ, au-dessus à gauche du petit personnage à l'arrière-plan et dans le haut de la potence. Les arbres ont été peints avec du résinate, qui a en partie bruni.

Les bords non-peints ont été artificiellement faits. Le bord doré n'est peut-être pas original mais il est assez ancien: c'est de la dorure à la feuille. Il a été refait par endroits.

b. *Matière et exécution picturales:* La couche picturale n'a aucun relief. Les craquelures sont quadrangulaires, très régulières et extrêmement fines. L'infra-rouge (Pl. LIII) montre un peu de dessin dans la robe de la femme et dans sa cruche: dessin de contour et quelques hachures, notamment dans le vase.

Le réflectogramme montre un abondant dessin, surtout dans la tunique du Christ; les hachures sont légèrement inclinées vers la gauche, ce qui dénote un dessin de droitier.

La radiographie (Pl. LII) révèle un très fin travail du pinceau. La potence a été réservée mais non l'arbre. Le ciel, bien que blanc à l'horizon en vision directe, présente très peu de densité.

c. *Changements de composition*: Ils n'ont pas été observés.

Préparation: Blanchâtre, elle est très mince et présente une bonne adhérence.

Support: Le tableau a été transposé sur chêne. En lumière rasante, on observe le relief d'une toile et ses déformations (Pl. LVI). M. L. Kockaert ne l'a pas aperçue au binoculaire et il se demandait s'il s'agissait d'un motif de toile imprimé dans la couche picturale lors de la transposition. Cependant, d'après l'examen d'une radiographie datant de juillet 1986, examen réalisé en décembre 1990 par Mme Faillant-Dumas et M. Ph. Lorentz, une gaze est nettement visible.

Le panneau de chêne se compose d'un élément vertical. Les bords supérieur et inférieur ne sont pas originaux. Il est vermoulu et a été parqueté. Le parquetage comprend 4 éléments verticaux et 4 horizontaux; ils sont partiellement incrustés (*Marette* ³⁰ 175, n° 77) (Pl. LVII).

Sur les bords non-peints et au revers, une matière verte, fibreuse (papier?) a laissé de nombreuses traces. Le revers semble avoir été couvert deux fois: avec du papier blanc (partiellement) puis avec cette matière verte (toute la surface). Il reste aussi au revers des traces brunâtres, qui pourraient être de la colle.

Marques au revers: Le numéro d'inventaire est écrit à l'encre sur le parquetage. Quatre cachets en cire rouge sont très écrasés; sur celui du haut on reconnaît les lettres *EVEE(?) / EVE* et sur celui du bas, *ERSEV (?)*. Trois étiquettes sont visibles: 1) *Louvre 1942 / Jean de Flandres / Christ et Madeleine / RF 2557* (écriture manuscrite). 2) *Musée / du Louvre (imprimé) / R.F. 1870 / 02557* (cachet). 3) *Juan de Flandres / Le Christ et la Samaritaine / MI 2557* (manuscrit) (Pl. LVII).

Cadre: Il est moderne, noir et doré. Sur une bande de papier à moitié arrachée, on lit *MI 2557. Jean de Flandre. Christ et la Samaritaine*.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La scène se passe dans un paysage rocheux, autour d'un puits qui divise la composition en deux parties égales. A gauche, le Christ est debout et Il a posé sa main gauche sur la margelle. Il est vêtu d'une très longue tunique, qui couvre partiellement ses pieds nus. Elle est décolletée en bateau et ajustée; de longs plis obliques se dessinent sur les jambes. Ses mains, très petites, sont en partie cachées par les longues manches étroites. Le Christ a des cheveux blouclés qui lui couvrent les épaules. Ses traits sont réguliers et Il porte une petite barbe.

En face de Lui, une femme est penchée et elle verse l'eau d'un seau cylindrique dans un vase à haut col, pourvu de deux anses. La femme a la tête couverte d'un voile drapé, d'où s'échappent de longs cheveux, et il se termine en un pan flottant sur son dos. Elle est vêtue d'une robe dont la jupe est relevée sur une cotte. Le haut d'une chemise est visible dans son large décolleté. De ses manches courtes dépassent des manches longues et de celles-ci la chemise, qui s'échappe aussi par un crevé sur le coude et l'avant-bras. La femme a le visage ovale, la bouche charnue et elle baisse les yeux.

Le puits est surmonté d'une haute potence moulurée à sa partie supérieure. La margelle, cylindrique, présente en un endroit un abaissement et un rétrécissement de sa paroi ainsi qu'une marche. Le seau est fixé à une chaîne. Sur le sol rocailleux, au premier plan à gauche, des pierres taillées ont été abandonnées. Des montagnes désertiques ferment l'horizon. Seuls deux arbres se dressent à gauche, dans ce paysage désolé; ils ne sont pas identifiables (communication orale de M. A. Lawalrée, chef de département honoraire au Jardin botanique de l'État à Meyse, le 27 janvier 1961). D'une dénivellation du terrain dépasse un homme à mi-corps, tenant un bâton. Le ciel, qui occupe la moitié de la surface du tableau, est animé par quelques nuages.

Le puits permet d'identifier la femme sans hésitation possible: c'est la Samaritaine, à qui Jésus révéla sa qualité de Messie. La scène est relatée dans l'*Évangile de saint Jean* (IV, 5-26); elle se passe près de la ville de Sychar et le puits est celui de Jacob, un des patriarches de l'Ancien Testament. Le petit personnage visible à gauche est peut-être un des apôtres qui reviennent de la ville avec des vivres (*ibidem*, IV, 27). Le peintre a modifié l'attitude du Christ: dans le texte biblique, Il est assis. Le geste de son bras droit, légèrement dirigé vers la femme, indique qu'Il est en train de lui demander à boire.

Le thème apparaît déjà dans les catacombes, dès le III^e siècle (Chapelle des Sacrements, dans le cimetière de Saint-Calliste), et sur des sarcophages, puis dans l'art byzantin du VI^e siècle, à Ravenne, sur la cathèdre de Maximin et sur les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf. Au moyen âge, on l'observe dans les miniatures; il est rare dans la sculpture et les cycles romans. On le retrouve sur la prédelle de la *Maesta* de Duccio (Washington, National Gallery). Il n'apparaît pas chez les Primitifs flamands avant la fin du XV^e siècle. On l'observe sur un tableau attribué à Michel Sittow dans une vente chez Christie, à Londres, le 12 décembre 1975, n° 6, mais selon J. Trizna (*Michel Sittow (Les Primitifs flamands, III. Contributions (...))* 6), Bruxelles, 1976, p. 107-108), il s'agit d'une œuvre anonyme, brugeoise ou bruxelloise, du tournant du XV^e siècle. Le thème est le sujet d'un triptyque anonyme de la même époque, vendu à Berlin, chez Lange, le 19 mai 1941, n° 15 (repr. pl. 6 dans le catalogue). Albert Bouts l'a traité sur un volet, en pendant à un *Baptême du Christ*; tous deux sont conservés dans la collection Giorgio Caretto, à Turin (repr. dans *Caretto Gallerie s.a.s. di G. Caretto & C. 30a mostra (...)* Torino dal 10 novembre al 10 dicembre 1989, Turin, 1989, non paginé). L'exemple le plus célèbre au début du XVI^e siècle appartient à l'école des Pays-Bas septentrionaux; c'est un des panneaux du retable majeur de l'église Saint-Nicolas à Calcar, que Jan Joest peignit entre 1505 et 1508 (repr. dans M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, IX-1, Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Paternier, Leyde/Bruxelles, 1972, pl. 3). Au XVI^e et au XVII^e siècles, le thème sera traité fréquemment et par de grands artistes (voir Michel³¹ 144; G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh, (1966), p. 168-169 et †E. Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1972, col. 27-30).

Selon G. Schiller (*op cit.*), son succès est dû au fait que l'eau vive dont parle le Christ est une allusion au baptême (Nous avons cité plus haut deux volets représentant le *Baptême du Christ* en pendant à la *Samaritaine*). L'eau du puits de Jacob qu'ont bue les patriarches n'a pas pu éteindre leur soif pour toujours et elle est l'anti-thèse de l'eau vive du baptême. De plus le Christ supprime ici les frontières entre les Juifs et le peuple de Samarie, que ceux-ci méprisaient; ces frontières jadis étaient très marquées. La Samaritaine reconnaît le Messie sans savoir les prophéties de l'Ancien Testament.

Le présent tableau de Juan de Flandres n'est pas une œuvre isolée. Il fait partie d'un cycle narratif qui comportait 47 petits panneaux consacrés à la vie du Christ et de la Vierge, appelés l'oratoire de la reine d'Espagne Isabelle la Catholique. Ils sont connus par un inventaire dressé en 1505 (voir E. 1a, *Origine*, p. 85).

Plusieurs auteurs, dont Justi⁽¹⁾ 162) et MacLaren⁽³⁰⁾ 23-24), ont fait remarquer que certains thèmes manquaient dans cette série pour obtenir le cycle complet de la vie du Christ et de la Vierge. S'il est vrai que certains sujets importants apparaissent comme thèmes secondaires sur d'autres scènes, par exemple le *Lavement des pieds* à l'arrière-plan de la *Dernière Cène* et le *Reniement de saint Pierre* sur celui du *Christ aux outrages*, la *Résurrection* n'apparaît nulle part sur les panneaux conservés, notamment les *Trois Marie au tombeau*, l'*Apparition du Christ à sa mère* ou le *Noli me tangere*. L'exécution du retable pourrait avoir été interrompue par la mort d'Isabelle. Nicole Reynaud⁽⁴⁰⁾ 346) et Davies⁽⁴²⁾ 9) font remarquer que le nombre de 47 tableaux est indivisible et croient aussi que la série est incomplète. En outre Davies signale dans celle-ci la présence d'un doublet: l'*Apparition du Christ à sa mère*, à Berlin, et l'*Apparition du Christ à sa mère avec les élus de l'Ancien Testament*, à Londres; il se demande si ces panneaux auraient été inclus tous les deux dans le retable monté. Il émet aussi les hypothèses que ces panneaux auraient pu constituer plus qu'une série ou qu'ils auraient fait l'objet de différents essais de montage et que tous n'auraient pas été retenus.

Kay^(24 201) croit qu'une série de petits panneaux (maintenant dispersés) avec la vie du Christ, peinte par l'artiste milanais Bernardo Butinone, aurait été la source d'inspiration de Juan de Flandes. Cette hypothèse est contestée par Bauman^(48 62), qui trouve insuffisantes les ressemblances existant avec les deux seuls tableaux de sujet identique à ceux de Juan de Flandes, les *Noces de Cana* (Milan, collection Borromeo) et le *Christ dans la maison de Simon* (New York, collection Manning; les deux sont reproduits par M. Salmi dans *Dedalo: Rassegna d'Arte* (Milan/Rome), t. X, 1929-30, p. 348-349).

Nicole Reynaud^(40 346, note 4) ne pense pas que cette forme de retable composé d'une succession de petits tableaux soit d'origine espagnole; elle croit que c'est en Flandre que l'artiste en aura trouvé l'idée et à l'appui de sa thèse elle cite le quadriptyque de la Walters Art Gallery de Baltimore, attribué à Simon Bening, qui comprend 64 petites scènes. Par contre, Martha Wolff^(50 134) pense que Juan de Flandes a suivi la tradition espagnole des retables à grande échelle et nombreux compartiments.

Chiyo Ishikawa^(51 101-143) s'intéresse au thème général de l'oratoire d'Isabelle la Catholique: la vie du Christ, et constate qu'il apparaît rarement sur des retables mais plus fréquemment en gravure. La reine s'est enthousiasmée pour un sujet et un format retardataires. A la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, ont paru six traités castillans sur ce thème; trois étaient dédiés à la reine ou au couple royal et quatre ont appartenu à cette dernière. D'autre part deux traductions en castillan de la *Vita Christi* de Ludolphe de Saxe ont été imprimées à cette époque. Les six traités font preuve d'un conservatisme religieux. Ils rejettent les récits apocryphes sauf ceux acceptés comme dogmes notamment par le Pseudo-Bonaventure et Ludolphe de Saxe. Le plus important de ces traités est celui de Juan de Padilla, *Retablo de la Vidas de Cristo*, achevé en 1500 et édité à Séville en 1505 et dont la reine semble avoir eu une copie.

Dans cette littérature comme dans le retable s'incarne le tempérament religieux retenu de la reine. Dans les deux, on observe un style narratif simple et direct. Les anecdotes distrayantes sont supprimées et chaque scène est réduite au moment essentiel qui porte le message de tel épisode. Les détails narratifs sont inclus par fidélité aux sources scripturaires mais ne sont pas embellis ou exploités pour rechercher un effet émotionnel. Dans le retable, il n'y a pas de mouvements violents. Son conservatisme descriptif et narratif le distingue des peintures contemporaines du nord de l'Europe.

Chiyo Ishikawa^(51 190) estime que l'état d'adultère de la femme est révélé par la couleur rouge de sa jupe et la manière dont celle-ci est relevée pour découvrir sa doublure et la cotte.

2. Couleurs

Le Christ est vêtu d'une tunique gris-bleu. Ses carnations sont rosâtres et ses cheveux châtain clair.

La Samaritaine porte une robe rouge carmin et ses manches courtes sont bordées d'un galon gris. De ses manches longues, d'un bleu soutenu, dépasse une chemise blanche à reflets bleu et rose. Sa robe a une doublure grise et sa cotte est brun clair. Son voile blanc présente les mêmes reflets que sa chemise. Ses carnations sont d'un blanc rosé et elle a des cheveux châtain doré.

Le puits est gris et brun rosé et a une potence brune. Le vase est brun clair et le seau gris foncé. Le petit personnage à gauche porte un vêtement bleu et gris et a des cheveux grisonnants. Le sol, brun jaunâtre, tourne au vert à l'arrière-plan à gauche et devient bleu-vert à droite. Les arbres sont brun-vert. Au centre, les rochers sont gris. Le ciel, d'un blanc lumineux à l'horizon, est d'un bleu intense au zénith. Quelques petits oiseaux noirs l'animent. Les nuages gris sont ourlés de blanc. Des traces de dorure couvrent partiellement le bord de la couche picturale sur les quatre côtés.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

Le tableau de *Jésus et la Samaritaine* a fait partie d'un ensemble composé de 47 petits panneaux d'égale dimension, qui a appartenu à la reine d'Espagne Isabelle la Catholique (†1504). Ce retable est décrit dans l'inventaire des biens délaissés par la reine, dressé à Toro le 25 février 1505 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 92).

On sait par un inventaire des biens de Marguerite d'Autriche, belle-fille de la précédente, inventaire dressé en 1516, que deux de ceux qu'elle avait acquis avaient été peints par Michiel, c'est-à-dire Michel Sittow, les autres restant anonymes (cf. *M. Le Glay, Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas, de 1507 à 1519, publiée d'après les manuscrits originaux*, t. II, Paris, 1839, p. 482). Un second inventaire des biens de la même princesse, dressé en 1523/24, apprend qu'au moins les panneaux possédés par celle-ci avaient la dimension d'un tranchoir (cf. *H. Michelant, Inventaire des vaiselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523, dans Compte rendu des séances de la Commission royale d'Histoire, ou Recueil de ses bulletins* (Bruxelles), 3e série, t. XII, 1871, p. 89). Celui-ci était une tablette en bois ou en métal, ronde ou carrée, qui servait d'assiette (cf. *J. Trizna, Michel Sittow, peintre revalais de l'école brugeoise (1468 - 1525/1526) (Les Primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 6)*, Bruxelles, 1976, p. 25, note 4).

A l'heure actuelle, 28 panneaux de l'oratoire d'Isabelle la Catholique ont été retrouvés (tous sont reproduits dans le livre d'*Elisa Bermejo* ³⁷ pl. 1-18); ils ont approximativement les mêmes dimensions (entre 21 et 24,2 cm sur 15,7 à 19,1 cm):

15 sont au Palais Royal de Madrid: le *Christ sur la mer de Galilée*, le *Christ chez Simon*, la *Multipliation des pains*, le *Christ et la Cananéenne*, la *Transfiguration*, la *Résurrection de Lazare*, l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, la *Trahison de Judas*, le *Christ devant Pilate*, le *Christ aux outrages*, la *Descente du Christ aux Limbes*, les *Trois Marie au tombeau*, le *Noli me tangere*, les *Disciples d'Emmaüs* et la *Descente du Saint-Esprit*.

Outre le présent tableau, les autres sont conservés à:

Bâle, dans l'ancienne collection Lindenmeyer-Christ, l'*Agonie du Christ au jardin des oliviers* (selon le Dr *P. Boerlin* (lettre du 10-IV-1990 au Centre), directeur adjoint au Kunstmuseum de Bâle, le tableau appartient toujours aux héritiers de ce collectionneur);

Berlin, au Bode Museum, l'*Apparition du Christ à sa mère*;

Brocklesby Park, Habrough (Lincolnshire), dans la collection du comte de Yarborough, l'*Ascension*, par Michel Sittow;

Detroit, au Detroit Institute of Arts, le *Couronnement d'épines*;

Londres, dans la collection du duc de Wellington à Apsley House, la *Dernière Cène*;

Londres, à la National Gallery, l'*Apparition du Christ à sa mère avec les élus de l'Ancien Testament* (cf. *M. Davies, The National Gallery Londres, Les Primitifs flamands, Corpus (...)*, 11, t. III, Bruxelles, 1970, p. 4-17, pl. V-IX);

New York, au Metropolitan Museum of Art (collection B. et J. Linsky), les *Noces de Cana*;

Paris, au Musée du Louvre, le *Couronnement de la Vierge* attribué à Michel Sittow (*J. Trizna, op. cit.*, p. 27, met en doute cette attribution et même l'appartenance de ce panneau au retable car il est un peu plus grand que les autres; la série originelle n'aurait alors comporté que 46 panneaux);

Vienne, au Kunsthistorisches Museum, le *Portement de croix* et le *Christ cloué à la croix*;

Washington, à la National Gallery, l'*Assomption*, par Michel Sittow, et la *Tentation du Christ dans le désert*.

Le *Baptême du Christ*, au monastère de Guadeloupe, a été erronément rapproché du retable; il ne figure pas dans les listes publiées par *Sánchez Cantón* en 1930 (²⁰ 110-132), *Bauman* en 1984 (⁴⁸ 63) et *Chiyo Ishikawa* en 1989 (⁵¹). Il en est de même pour la *Circoncision* de la collection Alfredo Hirsch, à Buenos Aires, rejetée par *Davies* (⁴² 9) et par *Bauman* (⁴⁸ 63), non citée par *Chiyo Ishikawa* (⁵¹).

Certains arguments viennent renforcer le rapprochement entre les tableaux cités dans l'inventaire de 1505 et ceux conservés. *Davies* (⁴² 8) relève la présence d'armoiries sur deux des panneaux: celles d'Isabelle la Catholique sur le *Christ sur la mer de Galilée* et celles des Rois Catholiques sur l'*Apparition du Christ à sa mère* et d'autre part les souverains ont été identifiés parmi la foule dans la *Multipliation des pains*.

MacLaren (³⁰ 22-23) a relevé la présence d'inscriptions, par une main du XVI^e siècle, au revers de la *Résurrection de Lazare: Juan Astrat*, et au revers du *Christ aux outrages: Ju^o Astrat*. Ce serait la traduction en espagnol d'un nom flamand: *Straat* ou *Straaten*. L'auteur ne pense cependant pas qu'il s'agisse du nom de l'artiste et déclare qu'aucun peintre de ce nom n'est signalé dans les archives des Pays-Bas à cette époque.

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

En 1887, *Justi* (¹ 159-167; ² 316-322) s'intéresse à quinze petits tableaux de même grandeur conservés au Palais Royal de Madrid. Il les retrouve mentionnés dans l'inventaire des biens d'Isabelle la Catholique dressé en 1505 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, document 1, p. 92). 47 tableaux y sont cités (*Justi* n'en mentionne que 46), parmi eux *Jésus et la Samaritaine*, le tableautin du Louvre. *Justi* étudie stylistiquement les 15 panneaux de Madrid et conclut qu'ils ont été peints par Juan de Flandes, l'auteur du retable de la cathédrale de Palencia, qui est une œuvre documentée (voir I. *Vandevivere, La Cathédrale de Palencia et l'Eglise paroissiale de Cervera de Pisuerga (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 10)*, Bruxelles, 1967, p. 1-81).

Avant lui, *J.D. Passavant (Die Christliche Kunst in Spanien, Leipzig, 1853, p. 133)* avait estimé que ces panneaux, conservés alors à la Casa del Campo à l'Escorial, étaient des œuvres de l'école flamande et appartenaient en partie à l'art du XV^e siècle et en partie à celui du XVI^e et *J.A. Crowe et G.B. Cavalcaselle (The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works, Londres, 1857, p. 285)* avaient suggéré le nom de Juan de Flandes mais ils n'avaient pas vu le retable de Palencia.

C'est *Sambon* (⁴ 183, 185), en 1924, qui établit un rapport entre le tableau, alors dans la collection Warneck-Sambon, et l'inventaire de 1505. Il ne met pas en doute l'attribution à Juan de Flandes et propose d'identifier celui-ci au peintre Giovanni di Justo, de Naples, que le roi Ferdinand I envoya à Bruges en 1469. *Sambon* émet aussi l'hypothèse que l'enlumineur Jean d'Allemagne, cité par *Summonte* dans sa chronique, est le même homme. *Lugt* (⁶ 18-19, n° 5) et *Feuillet* (⁵ 497, 499) approuvent le rapprochement de *Sambon* entre le tableau du Louvre et l'inventaire de 1505 et son attribution à Juan de Flandes. *Winkler* (⁸ 278-279) partage cette opinion; il date l'œuvre des alentours de 1500. Il est suivi par *Brockwell* (¹⁰ 40, n° 85), *Conway* (¹¹ 39-40, n° 85), *Lambotte* (¹³ 28) et *Demonts* (¹² 266); ce dernier croit l'artiste issu du nord de la France.

Désormais, la plupart des historiens d'art le donneront à Juan de Flandes: *Friedländer* (¹⁴ 56, notice 20; ¹⁷ 1-2), qui en 1929 date la série vers 1505, et en 1930, entre 1498 et 1504, *Michel* (¹⁵ 29, 32; ¹⁹ 12), qui la situe vers 1496-1500, *Cohen* (¹⁶ 430) et *Daisy Goldsmidt* (¹⁸ 53-54, n° 136).

Sánchez Cantón (²⁰ 99-101), qui est le premier auteur à avoir publié la partie de l'inventaire de 1505 relative au retable, distingue deux mains dans les panneaux autres que ceux peints par Michel Sittow et donne *Jésus et*

la Samaritaine à Juan de Flandes lui-même. Il reproche à celui-ci certaines négligences, notamment dans les mains du Christ, un peu mesquines (²⁰ 122). Son opinion est résumée par *Marguerite Devigne* (²¹ 3). *Dochy* (²³ 5, 7-8) analyse les caractéristiques de l'art de Juan de Flandes dans cette œuvre. Le présent tableau est attribué sans discussion à Juan de Flandes par *Ghislaine de Boom* (²² 311-312) et par *Kay* (²⁴ 201).

En 1932, *G. Hulin de Loo* (*H. d. L., Juan de Flandes, dans Trésor de l'art flamand du moyen âge au XVIII^e siècle* ²⁵ 49-51), qui ne cite pas explicitement le panneau du Louvre mais parle de la série dans sa totalité, refuse d'y voir deux mains outre celle de Michel Sittow; pour lui les différences de style s'expliquent par la longueur du travail qui s'étend sur plusieurs années et l'unité de style l'emporte sur les divergences. Par contre *Ch. R. Post* (*History of Spanish Painting, IV-1, The Hispano-Flemish Style in North-western Spain, Cambridge, 1933, p. 38-39*), qui ne mentionne pas non plus le tableau du Louvre, partage l'opinion de *Sánchez Cantón*.

Richardson (²⁶ 71-72), *Van Puyvelde* (²⁷ 24, 26, n° 42) et *Brans* (²⁹ 89-93) le donnent à Juan de Flandes avec toute la série.

MacLaren (³⁰ 22-23) va plus loin que *Sánchez Cantón* dans l'attribution des différents panneaux. Il admet grosso modo l'unité du groupe des panneaux les plus faibles mais estime que parmi ceux classés sous le nom de Juan de Flandes par l'auteur espagnol il y a deux mains différentes ou plus. Il ne précise pas davantage sa répartition cependant il concède que tous les panneaux qui n'ont pas été peints par Michel Sittow pourraient avoir été dessinés par Juan de Flandes. En 1953, *E. Lafuente Ferrari* (*Breve Historia de la pintura española (Síntesis de Arte)*, Madrid, 1953, p. 136) estime que parmi les peintures conservées au Palais royal de Madrid, il pourrait y avoir trois mains.

Françoise Baudson (³² 51, n° 142), *Heinz* (³⁴ 78) et *Jacqueline Marette* (³⁶ 175, n° 77) ne discutent pas l'attribution à Juan de Flandes du panneau du Louvre; cette dernière le date de la période de 1496 à 1504. *Gaya Nuño* (³³ 147, n° 753) le considère comme une des créations les plus heureuses de la série.

Elisa Bermejo (³⁷ 11-12, 13; ⁴⁹ 63-74; ⁵² 8, 84, n° 4) admet l'unité de main au sein de celle-ci et estime que les petites différences existant d'un panneau à l'autre répondent au soucis qu'avait le peintre d'apporter une certaine variété dans son œuvre. Elle situe la série entre 1496, ou peu avant, et 1504. Elle loue sans restriction le panneau du Louvre pour son équilibre et son élégance. *Benesch* (³⁸ 84), qui ne décrit que le tableau du Louvre, qu'il donne à Juan de Flandes, en loue la noblesse de la composition, la délicatesse du dessin, le raffinement des couleurs et la perfection de l'exécution. *Eisler* (³⁹ 52-54) admet aussi la paternité de Juan de Flandes pour tous les tableaux qui ne furent pas peints par Michel Sittow. *Camón Aznar* (⁴¹ 115, 116-117), *Annie Cloulas* (⁴³ 189) et *Eeckhout* (⁴⁴ 119) ne distinguent pas non plus différentes mains. Il en est de même dans le *Catalogue sommaire illustré* du Louvre, paru en 1979 (⁴⁵ 77). *Laclotte* (⁴⁷ 50), qui ne cite que le tableau du Louvre, le donne à Juan de Flandes et le date entre 1496 et 1504.

Par contre *Nicole Reynaud* (⁴⁰ 346) reconnaît la participation de l'atelier de Juan de Flandes dans l'exécution de toute la série. C'est également l'opinion de *Davies* (⁴² 13). *Demus, Friderike Klauner et Schütz* (⁴⁶ 174-176) admettent cette participation mais trouvent plausible que l'artiste aurait esquissé tous les panneaux. *Bauman* (⁴⁸ 62) distingue une main plus faible, auteur de huit tableaux; celui du Louvre n'en fait pas partie.

Martha Wolff (⁵⁰ 136-137, 139, note 29) relève des différences dans le type des personnages, y compris le Christ, dans leur échelle et dans la densité du modelé. Elle pense que ces différences sont dues plutôt à une évolution rapide de l'artiste qu'à l'intervention de plusieurs mains, cependant elle n'exclut pas cette hypothèse et même croit possible que certains panneaux aient été peints par plus qu'une main. Elle juge que le tableau du Louvre présente des ressemblances avec des œuvres de la maturité de l'artiste.

L. Campbell (*Book Reviews. Juan de Flandes. By Ignace Vandevivere (...) (Louvain-la-Neuve, 1985). Juan de Flandes. By Ignace Vandevivere and Elisa Bermejo (...) (Museo del Prado, Madrid, 1986)*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), CXXVIII, juin 1986, p. 430-31) rappelle que la participation de Juan de Flandes au retable d'Isabelle la Catholique est une présomption mais n'est pas prouvée.

Chiyo Ishikawa (⁵¹ 24, 73-90, 93) situe le retable entre octobre 1496 et 1504; il n'était pas fini à la mort de la reine. Elle a pu étudier 27 des 28 tableaux conservés à l'heure actuelle; la plupart ont été décadrés et examinés par la réflectographie. Sur la base de ce critère, en dehors des panneaux exécutés par Sittow, elle distingue trois groupes: un premier peint par Juan de Flandes dans sa première période, entre 1496 et 1499, un deuxième peint par le même plus tardivement, entre 1500 et 1504, et un troisième dû à son atelier; en outre elle trouve 7 panneaux inclassables de ce point de vue. Parmi ceux-ci figure *Jésus et la Samaritaine*, qu'elle attribue sûrement à l'artiste mais certaines caractéristiques: les proportions des figures, le traitement et les couleurs du paysage l'amènent à le classer dans le deuxième groupe tandis que la couleur rouge du vêtement de la Samaritaine lui ferait intégrer le panneau au premier groupe.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- Avant 1504 Le tableau de *Jésus et la Samaritaine* a fait partie de la collection de la reine Isabelle la Catholique (†26 novembre 1504). Il se trouvait au château de Toro, dans la province de Zamora, au moment de son décès.
- 1505 Il est mentionné explicitement dans l'inventaire dressé à Toro le 25 février 1505 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, document 1, p. 93). Il est estimé 3 ducats et demi et est acheté par l'«Alcayde de los donçales», le chef des pages royaux, nommé Diego Fernández de Cordoba (*Ishikawa* ⁵¹ 32). *Bertaux* (³ 80) écrit erronément que ce panneau lui a été donné.
- 1924 Il réapparaît dans la collection Warneck-Sambon, à Paris en 1924 (*Sambon* ⁴ 183).
- 1926 Il figure dans le catalogue de la vente Warneck, qui eut lieu à Paris les 27 et 28 mai 1926; le tableau y porte le n° 5 (*Lugt* ⁶ 18-19, n° 5; *Rouchès* ⁷ 183). Selon *Sánchez Cantón* (²⁰ 122), il fut vendu 200.000 fr. et selon le *Zeitschrift für bildenden Kunst* (⁹ 45), 300.000. Il fut acheté par le Musée du Louvre (*Michel* ¹⁵ 32).
- 1927 Il figura à l'exposition *Flemish and Belgian Art, 1300-1900*, à la Royal Academy de Londres, sous le n° 85 (*Brockwell* ¹⁰ 40; *Conway* ¹¹ 39-40),
- 1930 à l'*Exposition Internationale coloniale, maritime et d'art flamand* à Anvers, en 1930, sous le n° 136 (*Goldsmidt* ¹⁸ 53-54; ²⁵ 114),
- 1947 à l'exposition *Les Primitifs flamands* à Paris, au Musée de l'Orangerie, en 1947, sous le n° 42 (*Van Puyvelde* ²⁷ 24, 26) et
- 1958 aux expositions organisées en hommage à Marguerite d'Autriche, *Marguerite d'Autriche, fondatrice de Brou*, à Bourg-en-Bresse, en juin et juillet 1958, sous le n° 142 (*Baudson* ³² 51), et *Margareta van Oostenrijk en haar Hof*, à Malines, fin juillet, août et septembre 1958, sous le n° 36 (³⁵ 5).
- 1993 Il fut conservé durant de longues années dans un des Petits Cabinets le long de la Seine. En juin 1993, il fut transféré dans l'aile Richelieu du Grand Louvre.

b. Histoire matérielle

- 1505 Les petits panneaux de l'oratoire d'Isabelle la Catholique étaient enfermés dans un cabinet ou une armoire (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, document 1, p. 93). Cependant *MacLaren* (³⁰ 23) fait remarquer que le mot *armario* peut aussi signifier un retable avec portes. Toutefois dans le cas présent la première acception semble plus valable, vu que les panneaux furent vendus séparément. *Eisler* (³⁹ 52) émet l'hypothèse d'une armoire à reliques dont les portes auraient été couvertes par les petits tableaux.
- 1926 *Rouchès* (⁷ 183) déclare que le tableau du Louvre a conservé une délicate fraîcheur.
- 1984 *Bauman* (⁴⁸ 63, note 8) se demande si le bord doré visible sur plusieurs panneaux de la série, dont celui du Louvre, date d'avant leur dispersion, en 1505.

- 1986 *Martha Wolff*⁽⁵⁰⁾ 137, note 1) observe que sur le panneau du Louvre il y a à la fois un bord non-peint et une bordure dorée ajoutée apparemment sur la peinture et maintenant partiellement enlevée et surpeinte.
- 1989 *Chiyo Ishikawa*⁽⁵¹⁾ 39, note 29) pense aussi que la bordure dorée est une addition tardive. Elle constate que la présence d'une toile de transposition sur laquelle a été pressée la couche picturale a amolli les contours des formes. Elle juge que certaines retouches, notamment au bras droit de la Samaritaine, manquent de sensibilité tandis que d'autres, par exemple sur la chaîne et le seau, sont exécutées dans une technique pointilliste qui contribue au manque de précision des formes.
- 1993 Le tableau a été bichonné en novembre 1993.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) *Chiyo Ishikawa*⁽⁵¹⁾ 187, note 3) signale l'existence d'une copie libre attribuée dubitativement au Maître d'Alkmaar, dont la localisation actuelle est inconnue (repr. dans les Archives du Rijksinstituut voor Kunsthistorische Documentatie à La Haye et dans *Ishikawa*⁽⁵¹⁾ fig. 27).

Des comparaisons d'ordre stylistique ont été proposées sous la rubrique D-1. Comme similitudes de détails nous signalons des ressemblances dans le costume entre la Samaritaine et Marie-Madeleine ou Marthe, dans la *Résurrection de Lazare* du Musée du Prado à Madrid (n° 2935; bois, 110×84 cm). On observe chez les deux les manches avec les mêmes crevés, le décolleté carré et le pan de la coiffé qui flotte sur le dos (repr. dans *Bermejo*⁽³⁷⁾ pl. 40).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

La détermination du nombre de mains dans le *retable de la Vie du Christ* sort du cadre de cet ouvrage. Nous nous bornerons à citer les panneaux qui nous semblent présenter le plus de similitudes avec *Jésus et la Samaritaine*.

Nous n'avons pas eu accès aux réflectogrammes et aux autres reproductions réunis par Mme *Ishikawa* dans sa thèse⁽⁵¹⁾ (1989); nous avons pu seulement consulter son texte, grâce à l'amabilité de M. Matthias Weniger, de Berlin.

Nous possédons des photographies à l'infra-rouge de cinq panneaux: *Jésus et la Samaritaine*, la *Dernière Cène*, le *Couronnement d'épines*, l'*Apparition du Christ à sa mère* et l'*Apparition du Christ à sa mère avec les élus de l'Ancien Testament*. Seule la photographie de ce dernier montre clairement un abondant dessin sous-jacent. Celui-ci est très ombré avec de longues hachures parallèles assez raides, auxquelles sont superposées des hachures plus courtes disposées en oblique ou perpendiculairement aux premières. De petites hachures semblables à des virgules ombrent la tenture du lit à droite. Peut-être y en a-t-il de comparables sur la robe et la cote de la Samaritaine. Les autres documents sont inexploitable. Des réflectogrammes de trois des panneaux du Palais royal de Madrid: le *Christ chez Simon*, les *Trois Marie au tombeau* et les *Disciples d'Emmaüs*, ont été publiés par Mme C. *Ishikawa* (*Examen de reflectografía infrarroja. Cambios de composición en el retablo de Isabel la Católica, de Juan de Flandes*, dans *Reales Sitios* (Madrid), 1987, n° 94, p. 73-76) et ceux des *Noces de Cana* ont été décrits par *Bauman*⁽⁴⁸⁾ 59-60). Ces deux auteurs sont d'accord pour définir les changements de composition observés comme un effort de concentration de l'attention sur la scène principale et la suppression des détails anecdotiques. Par contre l'examen de la *Tentation du Christ dans le désert* par cette méthode n'a révélé aucun dessin sous-jacent (*Wolff*⁽⁵⁰⁾ 133); c'est aussi le cas pour cinq des panneaux du Palais royal (*Ishikawa*, *op.*

cit., p. 76, note 2: le *Christ sur la mer de Galilée*, la *Trahison de Judas*, l'*Entrée à Jérusalem*, le *Christ devant Pilate* et le *Christ aux outrages*).

Les réflectogrammes du panneau du Louvre montrent le même type de dessin abondant et nerveux que sur les panneaux de Madrid et s'accordent à la description fournie par *Bauman*.

Compte tenu du caractère très incomplet de notre documentation, nous nous basons sur des comparaisons d'ordre stylistique relatives à la couche picturale pour grouper autour de *Jésus et la Samaritaine* la *Tentation du Christ dans le désert*, les *Noces de Cana*, le *Christ et la Cananéenne* (selon *Chiyo Ishikawa* ⁵¹ 182-185, ce panneau représente plutôt le *Christ et la femme affligée d'une perte de sang*), la *Multipliation des pains*, la *Résurrection de Lazare* et le *Noli me tangere*. Dans les uns et les autres nous rapprochons les caractéristiques physiques du Christ, ses petites mains qui disparaissent partiellement sous les manches de sa tunique, la forme de celle-ci et les longs plis obliques qui la traversent. Le type féminin est aussi comparable, ainsi que le paysage rocheux et la manière de peindre les arbres.

Ces panneaux comptent parmi les meilleurs de la série et leur attribution à Juan de Flandes est généralement admise. Mme *Chiyo Ishikawa* les classe dans son deuxième groupe, sauf le *Noli me tangere* qu'elle situe dans son premier et les *Noces de Cana* qu'elle ne sait dans quel groupe placer (⁵¹ 74, 77 et 91).

L'attribution à Juan de Flandes lui-même de *Jésus et la Samaritaine* se défend bien, par comparaison avec le retable documenté de la cathédrale de Palencia (au sujet de ce retable, voir *I. Vandevivere, La Cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuerga (Les Primitifs flamands, I. Corpus (...), 10)*, Bruxelles, 1967, pl. I-CLXXIII). Le type du Christ, au Louvre, peut être rapproché de celui du *Christ devant Pilate* à Palencia (*Vandevivere, op. cit.*, pl. XIX) pour le visage, la forme de la tunique et les longs plis qui se dessinent depuis la taille. La Samaritaine peut être comparée à la Madeleine, dans le *Noli me tangere* de Palencia (*Vandevivere, op. cit.*, pl. CXXIII) pour le type féminin et le voile flottant sur le dos. Les ciels, qui passent du blanc au bleu-vert soutenu, sont également à signaler. On relève aussi la prédilection pour les sols caillouteux et les grands rochers qui ferment l'horizon. Ces affinités nous amènent à classer *Jésus et la Samaritaine* à la fin de la période de 1496 à 1504, raisonnablement assignée au retable d'Isabelle la Catholique.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1887 ¹: C. JUSTI, *Juan de Flandes, ein Niederländischer Hofmaler Isabella der Katholischen*, dans *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), VIII, 1887, 157-169.
- 1908 ²: K. JUSTI, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, I, Berlin, 1908.
- 1910 ³: EMILE BERTAUX, *Exposición Retrospectiva de Arte. - 1908*, Saragosse/Madrid, 1910.
- 1924 ⁴: ARTHUR SAMBON, *Jean de Flandres, vers 1450-1519, Jésus et la Samaritaine au puits*, dans *Le Musée* (Paris), VII, 1924, 183-186.
- 1926 ⁵: MAURICE FEUILLET, *Les grandes Ventes prochaines. La collection Warneck*, dans *Le Figaro artistique* (Paris), III^e année, n° 115, 20 mai 1926, 497-499.
- 1926 ⁶: FRITS LUGT, *Collection Warneck. Tableaux anciens et modernes (...). Vente aux enchères publiques Galerie Georges Petit, I, rue de Sèze. Les Jeudi 27 & Vendredi 28 Mai 1926 (...)*, s.l., 1926.
- 1926 ⁷: G. R.[OUCHÈS], *Musée du Louvre. Peintures et Dessins. Acquisitions faites à la vente Warneck*, dans *Beaux-Arts* (Paris), n° 12, 15 juin 1926, 183.
- 1926 ⁸: WINKLER, *Juan de Flandes*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, fondé par ULRICH THIEME et FELIX BECKER, dirigé par HANS VOLLMER, Leipzig, XIX, 1926, 278-279.
- 1926 ⁹: *Zeitschrift für bildenden Kunst (Kunstchronik)* (Leipzig), LX, juillet 1926, 45.

- 1927¹⁰: (MAURICE W. BROCKWELL), *Exhibition of Flemish and Belgian Art. 1300-1900 (...)*. Royal Academy of Arts. Burlington House, 1927, 4^e éd., Londres, 1927.
- 1927¹¹: MARTIN CONWAY, *Catalogue of the Loan Exhibition of Flemish & Belgian Art. Burlington House London 1927. A Memorial Volume*, Londres, 1927.
- 1927¹²: LOUIS DEMONTS, *L'Exposition d'art flamand à la Royal Academy de Londres*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 5^e pér., XV, 1927, 257-278.
- 1927¹³: PAUL LAMBOTTE, *The Exhibition of Flemish and Belgian Art, 1300-1900 at Burlington House, 1927*, dans *Flemish & Belgian Art 1300-1900*, Londres, 1927, 11-54.
- 1929¹⁴: (MAX J. FRIEDLÄNDER et E.F. BANGE), *Die Sammlung Dr. Edouard Simon*, Berlin. Erster Band *Gemälde und Plastik. Berlin 1929. Paul Cassirer. Hugo Helbing (...). Versteigerung: (...) den 10., (...) den 11. Oktober 1929 (...)*, Berlin, 1929.
- 1929¹⁵: EDMOND [sic pour EDOUARD] MICHEL, *Ecole flamande*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, II. *Ecoles étrangères*, Paris, *L'Illustration*, 1929, I-XIV, 1-120.
- 1930¹⁶: WALTER COHEN, *Die Malerei auf der Ausstellung Altflämischer Kunst in Antwerpen (I)*, dans *Pantheon* (Munich), VI, 1930, 429, 431.
- 1930¹⁷: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Juan de Flandes*, dans *Der Cicerone* (Berlin), XXII, 1930, 1-4.
- 1930¹⁸: (DAISY GOLDSMIDT), *Exposition Internationale coloniale, maritime et d'art flamand. Anvers 1930. Section d'art flamand ancien. Tome I. Peintures - dessins - tapisseries. Catalogue. Juin-septembre*, (Bruxelles), 1930.
- 1930¹⁹: EDOUARD MICHEL, *Les Expositions du Centenaire de la Belgique. Exposition d'Anvers - Art flamand ancien*, dans *Beaux-Arts* (Paris), numéro spécial, septembre 1930, 1-19.
- 1930²⁰: F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El Retablo de la Reina Católica*, dans *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), VI, 1930, 97-133.
- 1930²¹: MARGUERITE DEVIGNE, *Histoire d'un retable*, dans *L'Horizon* (Bruxelles), 25 octobre 1930, 3.
- 1930-31²²: GHISLAINE DE BOOM, *Les Collections artistiques de Marguerite d'Autriche*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles* (Bruxelles), XXXVI, 1930-31, 291-318 (même texte dans *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance*, Paris/Bruxelles, 1935).
- 1931²³: J. DOCHY, *Juan de Flandes. Een Vlaamsche Schilder in Spanje*, dans *Biekorf* (Bruges), XXXVII, 1931, 1-8.
- 1931²⁴: H. ISHERWOOD KAY, *Two Paintings by Juan de Flandes*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), LVIII, 1931, 197-201.
- 1932²⁵: *Trésor de l'art flamand du moyen âge au XVIII^e siècle. Mémorial de l'exposition d'art flamand ancien à Anvers 1930 par un groupe de spécialistes. Tome I. Peintures*, Bruxelles, 1932.
- 1944²⁶: (E.P. RICHARDSON), *The Detroit Institute of Arts. Catalogue of Paintings*, 2^e éd., Detroit, 1944.
- 1947²⁷: LEO VAN PUYVELDE, *Les Primitifs flamands. Musée de l'Orangerie. Paris. 5 juin-7 juillet 1947*, Bruxelles, 1947.
- 1950²⁸: FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- 1952²⁹: J.V.L. BRANS, *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952³⁰: NEIL MACLAREN, *National Gallery Catalogues. The Spanish School*, Londres, 1952 (les données relatives au tableau du Louvre sont identiques dans la 2^e éd. revue par ALLAN BRAHAM, Londres, 1970).
- 1953³¹: EDOUARD MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Age, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.
- 1958³²: (FRANÇOISE BAUDSON), *Exposition organisée par la Ville de Bourg-en-Bresse en hommage à Marguerite d'Autriche, fondatrice de Brou (1480-1530), Brou, Musée de l'Ain, Salle Capitulaire, 1^{er} Juin - 15 Juillet 1958, s.l., 1958.*

- 1958 ³³: JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *La Pintura española fuera de España (Historia y catálogo)*, Madrid, 1958.
- 1958 ³⁴: (FRIDERIKE KLAUNER et GÜNTHER HEINZ), *Kunsthistorisches Museum, Wien. Katalog der Gemäldegalerie. II. Teil. Vlamen, Holländer, Deutsche, Franzosen*, Vienne, 1958.
- 1958 ³⁵: *Margareta van Oostenrijk en haar Hof. Tentoonstelling 26 juli - 15 september 1958. (Mechelen)*, s.l., 1958.
- 1961 ³⁶: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1961.
- 1962 ³⁷: ELISA BERMEJO, *Juan de Flandes (Artes y Artistas)*, Madrid, 1962.
- 1965 ³⁸: OTTO BENESCH, *The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, éd. revue, (Londres, 1965).
- 1965 ³⁹: COLIN T. EISLER, *The Sittow Assumption*, dans *Art News* (New York), septembre 1965, 34-37, 52-54.
- 1967 ⁴⁰: NICOLE REYNAUD, *Le Couronnement de la Vierge de Michel Sittow*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France* (Paris), XVII, n° 6, 1967, 345-352.
- 1970 ⁴¹: JOSÉ CAMÓN AZNAR, *La Pintura Española del siglo XVI (Summa Artis, XXIV)*, Madrid, 1970.
- 1970 ⁴²: MARTIN DAVIES, *The National Gallery. London. Volume III (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 11)*, Bruxelles, 1970.
- 1976 ⁴³: A.[NNIE] C.[LOULAS], *Juan de Flandes*, dans *Le Larousse des grands Peintres*, sous la direction de MICHEL LACLOTTE, Paris, (1976), 189-190.
- 1977 ⁴⁴: (PAUL EECKHOUT), *Albert Dürer aux Pays-Bas. Son voyage (1520-1521), son influence. Europalia 77. Bundesrepublik Deutschland. 1 octobre - 27 novembre 1977. Palais des Beaux-Arts - Bruxelles, (Gand), 1977.*
- 1979 ⁴⁵: ARNAUD BREJON DE LAVERGNEE, JACQUES FOUCART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I. Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1981 ⁴⁶: (KLAUS DEMUS, FRIDERIKE KLAUNER et KARL SCHÜTZ, *Kunsthistorisches Museum, Wien. Katalog der Gemäldegalerie. Flemische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä.*, Vienne, 1981.
- 1982 ⁴⁷: MICHEL LACLOTTE, *Le Louvre. La peinture étrangère*, Paris, 1982.
- 1984 ⁴⁸: (GUI C. BAUMAN, e.a.), *The Jack and Belle Linsky Collection in The Metropolitan Museum of Art*, New York, (1984).
- 1986 ⁴⁹: (ELISA BERMEJO et IGNACE VANDEVIVERE), *Juan de Flandes. Museo del Prado. Febrero/Marzo 1986*, (Madrid), 1986.
- 1986 ⁵⁰: JOHN OLIVER HAND et MARTHA WOLFF, *The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Early Netherlandish Painting*, Washington, (1986).
- 1989 ⁵¹: CHIYO L. ISHIKAWA, *The «Retablo de la Reina Católica» by Juan de Flandes and Michel Sittow*, thèse, Bryn Mawr College, 1989.
- 1992 ⁵²: ELISA BERMEJO, *Juan de Flandes (Los Genios de la Pintura Española)*, Valence, (1992).

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

Toro, 25 février 1505. Inventaire des biens délaissés par Isabelle la Catholique; le tableau du Louvre porte le n° 19.

Apreçios de retablos

En Toro a XXV de hebrero de quinientos y çinco años.

[...]

Estan en un armario todas estas tablitas yguales que son las seguyentes

[1] La fuyda de Egipto: vale quatro ducados	4	ducados
[2] La disputaçión del templo: çinco ducados	5	ducados
[3] La presentaçión del templo: çinco ducados	5	ducados
[4] El baptismo de nuestro Señor: quatro ducados	4	ducados
[5] El ofreçimiento de los Reys: çinco ducados.	5	ducados
- Tomolo la marquesa de Denya ^a		
[6] La tentaçión del desyerto: quatro ducados	4	ducados
[7] Cómo fue Christo en la nao sobre el mar: tres ducados	3	ducados
[8] La resurreçión de sant Lázaro: quatro ducados	4	ducados
[9] La entrada de Jherusalem: çinco ducados	5	ducados
[10] Le presentaçión de Pitatos [= Pilatos]: quatro ducados	4	ducados
[11] El cruçifixo [<i>barré</i> : mill mrs]: dos ducados e medio	2 1/2	ducados
- Tomolo la dicha marquesa de Denya		
[12] El descendimiento de la cruz: çinco ducados.	5	ducados
- Comprolo la dicha marquesa		
[13] La penitencia de la Madalena: quatro ducados e medio.	4 1/2	ducados
[14] La transfiguraçión: quatro ducados	4	ducados
[15] La cena de Christo: seys ducados	6	ducados
[16] El prendimiento: çinco ducados	5	ducados
[17] La coronaçión de espinas: quatro ducados	4	ducados
- Comprala la dicha marquesa		
[18] Cómo lleva la cruz a cuestras: quatro ducados	4	ducados
[19] La Samaritana: tres ducados e medio	3 1/2	ducados
- Esta tabla de la Samaritana se vendió al Alcayde de los donçeles		
[20] La Cananea: quatro ducados	4	ducados
[21] El oratorio del huerto: quatro ducados	4	ducados
[22] El <i>sy ergo me queritis</i> : tres ducados	3	ducados
[23] Quando le dieron lo [=la] pescoçada en casa de Pilatos: tres ducados e medio.	3 1/2	ducados
[24] El <i>Ecce Homo</i> : quatro ducados	4	ducados
- Comprala la dicha marquesa de Denya		
[25] Las bodas de sant Juan en casa de architiclino: quatro ducados	4	ducados
[26] La quinta Angustia: seys ducados	6	ducados
- Comprala la marquesa de Denya		
[27] La visitaçión de santa Ysabel: çinco ducados	5	ducados
[28] Quando fartó los onçe myll hombres y predicaba: çinco ducados	5	ducados
[29] Quando venyeron las Marias al sepulcro: quatro ducados.	4	ducados
[30] Cómo enclavaron a Christo tendido en el suelo sobre le cruz: seys ducados	6	ducados
- Comprala la marquesa de Denya		

^a Les mentions des acquisitions par la Marquise de Denia sont des annotations marginales dues à Felipe Marcos, notaire, d'après *Davies* ⁴² 14, qui se réfère à *Vandevivere*, tandis que pour *Chiyo Ishikawa* ⁵¹ 28, elles sont l'œuvre de Felipe Morras, peintre et enlumineur de cour.

[Verso]

[31] El açotamiento a la colupna: çinco ducados	5	ducados
- Comprola la dicha marquesa de Denya		
[32] El naçimiento de nuestro Señor Ihesu Christo: quatro ducados	4	ducados
[33] Quando santo Thomas le metiò los dedos en la llaga: çinco ducados	5	ducados
[34] La salutaçión: tres ducados e medio.	3 1/2	ducados
- Comprola la dicha marquesa de Denya		
[35] Sant Mygel e sant Gabriel: tres ducados	3	ducados
[36] San Juan e Santiago e sant Pedro e san Pablo: quatro ducados	4	ducados
[37] Quando Christo descendió al Infèrno: quatro ducados.	4	ducados
[38] Quando apareçió a nuestro [=nuestra] Señora con los santos padres: çinco ducados.	5	ducados
[39] El <i>Noli me tangere</i> : quatro ducados.	4	ducados
[40] Cómo subió a los çielos Christo: seys ducados.	6	ducados
- Comprola la dicha marquesa de Denya		
[41] El Espiritu Santo: çinco ducados.	5	ducados
[42] El juyzyo: çinco ducados.	5	ducados
[43] Cómo apareçió a nuestro [= nuestra] Señoro [= Señora] sola en la manana:		
tres ducados	3	ducados
[44] Cómo apareçió a sant Pedro: tres ducados	3	ducados
[45] Quando fue al castillo de Emaus: quatro ducados e medio.	4 1/2	ducados
[46] La asumption de nuestro [=nuestra] Señora: çinco ducados	5	ducados
[47] La coronaçión de nuestra Señora: seys ducados	6	ducados

[---]

[Signé] Alonso Xymenes

(Simancas, *Archivo General, Legajo 192: «Juan Velazquez. Recamara D. Ysabel», document non-folioté; publié d'après Davies* ⁴² 14-15; *publié antérieurement par Sánchez Cantón* ²⁰ 99-101, ²⁸ 185-188 et *postérieurement par Chiyo Ishikawa* ⁵¹ 25-27, avec quelques variantes).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 176: GROUPE JUAN DE FLANDES (4)

4. a) <i>Jésus et la Samaritaine (couleur)</i>	Photo RMN
LI. Jésus et la Samaritaine (1:1)	ACL B 164.295 1956
LII. L'ensemble en radiographie (1:1)	ACL C L 348 1951
LIII. L'ensemble à l'infra-rouge (1:1)	ACL B L 2557 1956
LIV. Jésus et la Samaritaine, détail (M2×)	ACL B 108.045 1947
I.V. La Samaritaine (M2×)	ACL B 164.296 1956
LVI. Le Christ, en buste, en lumière rasante (M5×)	ACL B 125.449 1951
LVII. Le revers	LRMF 48.857 1986

M. C.-S.

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 177: GROUPE JUSTE DE GAND (5), *LES HOMMES ILLUSTRÉS* (quatorze des vingt-huit panneaux):

<i>PIETRO D'ABANO</i>	<i>PTOLÉMÉE</i>
<i>ARISTOTE</i>	<i>SÉNÈQUE</i>
<i>SAINT AUGUSTIN</i>	<i>SIXTE IV</i>
<i>BESSARION</i>	<i>SOLON</i>
<i>DANTE</i>	<i>SAINT THOMAS D'AQUIN</i>
<i>SAINT JÉRÔME</i>	<i>VIRGILE</i>
<i>PLATON</i>	<i>VITTORINO DA FELTRE</i>

B. IDENTIFICATION COURANTE

Juste de Gand (avec la collaboration de Pedro Berruguete)

Les Hommes illustres

Numéros d'inventaire (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*²⁰⁷ 78-79):

M.I. 644: Sixte IV	M.I. 651: Saint Thomas d'Aquin
M.I. 645: Vittorino da Feltré	M.I. 652: Virgile
M.I. 646: Bessarion	M.I. 653: Solon
M.I. 647: Pietro d'Abano	M.I. 654: Sénèque
M.I. 648: Dante	M.I. 655: Platon
M.I. 649: Saint Jérôme	M.I. 656: Aristote
M.I. 650: Saint Augustin	M.I. 657: Ptolémée

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(I.1951; X.1990)

Formes. 14 rectangles verticaux.

Dimensions. Panneau original et surface peinte

Pietro d'Abano	95,9 (± 0,1) × 59,8 (± 0,1) × 3,8 (± 0,2)
Aristote	100,3 (± 0,1) × 68,5 (± 0,2) × 3 (± 0,5)
Saint Augustin	118,4 (± 0,1) × 63 (± 0,5) × ± 4
Bessarion	115,9 (± 0,1) × 54,3 (± 0,4) × 3,8 (± 0,1)
Dante	111,2 (± 0,2) × 64,7 (± 0,1) × 4 (± 0,3)
Saint Jérôme	117,4 (± 0,3) × 68,6 (± 0,1) × ± 3,2
Platon	101,6 (± 0,1) × 68,8 (± 0,2) × ± 3
Ptolémée	97,9 (± 0,1) × 66,8 (± 0,1) × ± 4,5
Sénèque	98,7 (± 0,5) × 78,1 (± 0,1) × 4,2 (± 0,2)

Sixte IV	115,9 (± 0,1) × 56,4 (± 0,1) × 3 (± 0,5)
Solon	95,2 (± 0,2) × 54,3 (± 0,1) × 3,1 (± 0,4)
Saint Thomas d'Aquin	114,9 (± 0,2) × 76,4 (± 0,1) × 4,7 (± 0,2)
Virgile	92,7 × 75,2 (± 0,1) × ± 4,5
Vittorino da Feltre	94,7 (± 0,4) × 58,5 (± 0,3) × 3,1 (± 0,4)

Couche protectrice: Le vernis est léger et transparent.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *Etat de conservation:* Toutes les peintures souffrent d'une technique erronée, surtout d'un excès de liant (carnations) et peut-être aussi par l'emploi d'une huile de mauvaise qualité. Il semble y avoir eu une très forte contraction avec formation de gerçures tellement larges que la couche picturale est parfois réduite à des îlots baignant dans des vernis ou glacis.

Les bruns, vraisemblablement à base de colorants organiques (bitumeux?), sont les plus atteints et semblent repeints avec une matière grumeleuse. Les glacis rouges sont généralement décolorés ou devenus brunâtres. Le résinate a souvent viré au brun.

Ces panneaux semblent avoir été «massacrés» par une restauration ancienne.

Pietro d'Abano: Dans le visage, la couche ivoire est assez fragmentée, il y a des pertes et des lacunes non bouchées; on observe aussi des glacis en très mauvais état. Il y a deux griffures dans les cheveux et une grosse fissure dans le chapeau. Celui-ci, peint en vermillon, a reçu un nouveau glacis. La robe rose a perdu son glacis, la couleur couvrante rose sur les lumières résulte d'une intervention tardive. La pèlerine a une matière beaucoup plus normale, montrant des craquelures d'âge. Le pouce gauche est très abîmé; il est peint en partie sur le vert du livre. Il a dû être repeint en glacis bruns, qui ont disparu. La main droite est une ruine.

Le livre vert ne présente pas de traces de résinate ancien mais montre un glacis récent. Le drap est pareil. Le mur gris présente un gros masticage, de plus ou moins 3 cm de largeur, sur une crevasse. Le mur brun et le plafond ont été reglacés. Dans la colonne, la partie droite, assez usée dans le haut, est ancienne mais la gauche non. Sur la plinthe, il y a une pierre rectangulaire dont le coin droit a été repeint (Pl. LXIV). Un bord noir est peint à droite. Il s'agit peut-être d'un surpeint. Plusieurs tableaux présentent un bord, soit clair, soit sombre; leur signification échappe; on en est réduit à des hypothèses (voir p. 109).

Aristote: Dans les cheveux, à droite, le brun est abîmé et repeint. Dans le chapeau, le jaune a souffert, il est gercé, écaillé, raviné mais n'est pas tellement surpeint tandis que les ombres bleues, beaucoup moins bien conservées, sont repeintes. Le revers vert est original et les bijoux sont en bon état. La couleur rouge originale du manteau (voir c. *Changements de composition*) est redevenue visible à droite sous le mauve; elle est gercée. La tunique pourrait être originale; les ombres noirâtres sont fortement gercées. La main droite est très retravaillée; le pouce et l'index ont été peints hors de la réserve. Il y a beaucoup de pertes dans la paume (Pl. LXX-LXXI). Le drap vert présente des repeints; du vernis sale forme une tache noire dans le clair. Le plafond a été repeint. Le fond semble passer sur les cheveux par endroits. Il a été repris en vue de diminuer la carrure du personnage mais le repentir étant peut-être devenu visible, il semble y avoir eu une troisième intervention. La colonne a été repeinte après la séparation des quatre portraits (voir *Supports*) et présente des retouches récentes.

A droite, un petit bord blanchâtre est peut-être un surpeint.

Saint Augustin: Le vert de la dalmatique est fort abîmé mais semble ancien, de même que le blanc de la chape. Par contre le rouge de la doublure paraît surpeint, avec un nouveau glacis rouge-brun. Le bleu des fanons n'est pas craquelé en surface mais la radiographie montre une matière gercée. Dans le visage, il reste peu de pein-

ture, gercée profondément (Pl. LXXIII) et il n'y a plus que des îlots dans l'œil droit. Les lèvres sont tout à fait décolorées. Les gants sont très usés mais originaux. Il y a une lacune en forme de croissant au petit doigt de la main gauche. La pierre du mors est gercée.

La tranche du livre est réduite à des îlots. La colonne montre des repeints, surtout le long du bord. Le drap vert paraît ancien, peut-être reglacé. Le mur de droite de la cellule est plein de trous de vers, bouchés par du vernis; le restant du mur, bien que fissuré, est une des plages les mieux conservées. La plinthe a été repeinte dans le haut. Un bord blanchâtre a été ajouté à droite.

Bessarion: Le froc gris est original, avec quelques retouches locales. Dans la barbe, des glacis ont disparu et on observe quelques surpeints. Des restes de laque sont visibles sur le vermillon du chapeau.

Le livre rouge comporte un fond beige, recouvert d'une laque qui s'est décolorée. Le drap vert présente des restes de glacis bleutés; il était moins vif à l'origine. Le mur est original ainsi que la colonne. Dans le coin inférieur gauche, le pan du vêtement du personnage qui formait pendant se composait d'un ton rose et d'une laque qui a disparu. Le haut de la plinthe est un surpeint.

On remarque des soulèvements dans la partie droite du tableau.

Dante: Le visage présente sur le front une couche rosée craquelée et fissurée. Quelques rehauts de lumière semblent anciens. Des glacis se sont ramassés en petites boules. Sur le menton on observe des îlots de peinture plus ou moins grise et rose et un jus brun et il y a des repeints. Dans la couronne, les feuilles anciennes sont les plus claires; les autres ont été rajoutées. Le poignet droit montre une couche grisâtre fortement gercée et des lumières, plus abîmées; il y a des repeints dans l'ombre.

Le vêtement brun a été retravaillé et un jus brun apparaît. La main gauche est très abîmée; il reste des fragments de matière ancienne. Le livre, gris, à l'origine était bleu-vert sur les bords du plat. Toute la couleur noirâtre est un repeint ancien. Le drap vert a été reglacé à une époque tardive: il y a des craquelures en-dessous du glacis. Il présente un coup. Le plafond, gercé, a été reglacé. Le mur gris, gercé, craquelé, n'est pas tellement surpeint sauf l'ombre portée sur la plage claire. Sur le mur à droite il y a aussi des soulèvements et des griffures verticales. La colonne a été repeinte, surtout à gauche, et la base présente des retouches. Le haut de la plinthe est un surpeint, y compris le trait noir. Un bord gris clair a été peint à gauche.

Saint Jérôme: Sur le visage, on ne voit plus que la préparation avec des restes de brun et des gris près du nez. À droite, toute une plage verticale du visage montre un autre niveau et un autre brillant: le reste du visage pourrait avoir été gratté. Les pupilles ont été ajoutées, peut-être récemment. La bouche se compose d'un trait de laque fortement décoloré. Le blanc du vêtement montre une matière très usée mais la couche est continue. La manche gauche aussi est bonne, toutefois la ligne noirâtre, en-dessous, a été refaite. Le rouge se compose d'îlots vermillon, fortement encrassés; il est mieux conservé dans les clairs, cependant les lumières roses sont repeintes par endroits. Le gant droit est usé et présente des retouches locales.

Le livre est assez bien conservé mais la tranche, surtout à gauche, a reçu de nouveaux glacis. La colonne a été repeinte. Le gris des voûtes est fortement encrassé mais bon; des crevasses ont été retouchées. Le drap vert présente des lacunes dans lesquelles on observe la préparation. La plinthe a été peinte dans le haut sur le vêtement. L'ordre de la Jarretièrre a été bien peint mais sa matière est crevassée. Le panneau montre un bord blanchâtre dans le haut à droite.

Platon: Le visage ne présente pas de couche de fond continue mais des glacis sur la préparation et des touches de lumière. Les glacis n'ont pas résisté, tout est ruiné. Les yeux sont surpeints; les pupilles sont des trous, les bruns se sont contractés. Dans les cheveux, on observe une matière granuleuse (vernis?). Du gris semble ancien tandis que tous les bruns sont abîmés. Les cheveux sont mieux conservés sur le gris du mur que dans la réserve. La matière des mains est ravinée et fragmentée (Pl. CIII); les poignets, grisâtres, sont fortement gercés et présen-

tent quelques retouches bleues. Plusieurs repeints, dont un grisâtre, cernent le pouce gauche. La manche droite, bleue, est gercée mais non-repeinte dans la partie claire; la manche gauche est plus surpeinte. A droite, le manteau vert est bien conservé. A gauche, la matière s'est contractée; des stries brunes apparaissent au-dessus, très fragmentées: il pourrait s'agir d'un nouveau résinate (cela a été démontré par *Martin et Bret* ²³² 84). Dans le coin inférieur droit, il est fort repris. Les boutons bruns sont gercés.

Le drap et le mur ont été repeints pour masquer une diminution de l'épaule. Le repentir dans le drap a peut-être été repeint une deuxième fois: le glacis est réduit à l'état d'îlots. Le plafond est tout à fait repeint; il présente des gerçures horizontales. La colonne semble originale. Le chapiteau montre une partie plus abîmée au centre qu'à l'extrémité. Le bas de la plinthe est repeint. A gauche, une large bande grise, cernée de noir sur un demi-centimètre, s'étend en oblique.

Ptolémée: La robe bleue est probablement originale mais ravinée. Dans les cheveux, il ne reste que les lumières; le ton moyen et les ombres sont contractés et le raccord avec le col a disparu. Sur la couronne, le brun est très altéré; il est partiellement recouvert d'un gris léger; les taches jaunes ont résisté ainsi que les pierres noirâtres. Les perles du col sont des ruines. Celui-ci est fortement gercé, probablement reglacé lors d'une intervention tardive (ce fait est prouvé par *Martin et Bret* ²³² 84). Le blanc du turban est crevassé; les ombres violettes proviennent d'une restauration tardive. Dans les manches blanches, le blanc a de la consistance tandis que les ombres ne sont que des glacis; les lumières ont résisté. Les doigts de la main droite présentent une couche rose-gris surpeinte.

Le mur du fond à droite a été repeint, de même que le drap vert, celui-ci peut-être deux fois. L'architrave a été peinte ou repeinte sur la couronne mais est partiellement effacée. Le chapiteau compte plusieurs repeints. La voûte a été reprise. La colonne semble originale. A gauche, il y a une bordure grise et noire, un peu oblique.

Sénèque: Dans les carnations, on observe des restes de peinture blanc grisâtre; il y a beaucoup de glacis en mauvais état. Des soulèvements sont visibles près du sourcil gauche. Le nez présente des chapelets de gouttelettes, ce sont des traits de pinceau qui se sont contractés et fragmentés. On remarque du vernis granuleux sur la joue gauche. Dans la pèlerine, la laque a été repeinte à certains endroits; à d'autres, elle a disparu. Le vêtement jaunâtre semble original mais le vert a disparu et des glacis ont été repris; c'est une matière très abîmée (*Martin et Bret* ²³² 84 montrent aussi que sur le jaune original, ont été posés une couche verdâtre et un glacis vert). Le bleu des manches est crevassé et gercé mais probablement original.

Le livre a été reglacé. Le drap vermillon est un repeint plus récent; il n'a pas de craquelures. Le bois brun du dossier a été reglacé. Le plafond brun est raviné et présente des glacis surpeints. Le mur de droite montre des repeints anciens tandis que celui de gauche n'est pas original. A côté du chapiteau, une tache brune est un glacis récent. Un bord gris est peint à droite.

Sixte IV: La couleur est plus granuleuse que dans les autres portraits. Autour de l'œil droit, la peinture est réduite à quelques îlots mouchetés de gris et de noir. L'œil est une tache noire fragmentée. L'œil gauche est meilleur car il contient plus de blanc. Les ombres surtout ont souffert; les bruns sont contractés comme du bitume. La tiare est gercée mais n'est pas ruinée. A la main gauche, on devine des glacis blanc-gris et des contours noirs. A la main droite, tous les glacis bruns ont disparu; il reste des lignes brunes altérées. Les brocards de la chape sont d'une matière granuleuse; ces bruns sont dénaturés. L'intérieur de la chape, violet, est un surpeint. Le mors a été reglacé. Le coin inférieur droit du tableau, violet, est tout à fait bouché. L'aube est partiellement surpeinte sur un fond bordeaux.

Le livre présente de nouveaux glacis. Le drap vert est peut-être reglacé; il montre des repeints mais en dehors de ceux-ci, la matière est continue, bien conservée. Une plage vert foncé au-dessus de l'épaule droite est sans doute un repentir. Le mur gris est fortement gercé; on voit la préparation dans les fentes. Quant au plafond, il est tout à fait repeint. Une large bordure grise est peinte à droite.

Solon: Sur l'arcade sourcilière, il y a une retouche (?) grise ancienne. Les cernes, autour du nez notamment, ont probablement été refaits. Dans la bouche, tout le brun est crevassé. Dans les cheveux, la laque brune s'est ratatinée. Le bleu du chapeau apparaît comme original mais contracté; la préparation se voit dans les sillons. Il y a des repeints dans l'ombre, des noirs bouchés; ils sont peut-être le résultat d'une troisième intervention. Le manteau vert a reçu de nouveaux glacis. Quant à la robe bleue, on observe des zones sans craquelures dans les ombres. Le dos de la main est très usé.

Le livre a été reglacé; on y relève des griffures. Le fond a été repeint pour cacher un changement à la coiffure et à la carrure. Dans le drap rouge, le glacis brun a été ajouté. Des petites taches sont peut-être des restes de hachures, qui se sont fragmentées. Le plafond est un peu meilleur, il y a moins de glacis. La colonne est bouchée. Dans le chapiteau, certaines des lumières sont des retouches récentes. Un petit bord gris a été peint à gauche.

Saint Thomas d'Aquin: Le visage est usé, la peinture est ravinée, les glacis pourraient avoir disparu (Pl. CXXXIII). Il a peut-être été gratté partiellement. Une vilaine matière brune apparaît dans les ombres. On voit le bois dans une griffure sur le front. Le bonnet noir est bouché et présente des repeints. Le manteau gris montre quelques surpeints mais est probablement original, ainsi que le vêtement blanc, fortement gercé. Les mains aussi pourraient avoir été grattées: il ne reste qu'un peu de gris, les lumières jaunes ont disparu (Pl. CXXXVII).

Le livre vert est devenu brunâtre, par suite de l'évolution du résinate ou à cause d'anciens vernis. Le drap présente des îlots blanchâtres ou bruns dans un glacis brun-rouge; il a été tout à fait remanié. Par contre, les vouîtes sont probablement originales, bien que ravinées à gauche, ainsi que la colonne mais le chapiteau et la jambe de l'atlante ont été repris (Pl. CXXXVI). Le haut de la plinthe a été repeint.

Virgile: Le visage est très fragmenté, surtout dans les ombres. Dans celle du nez, les glacis ont disparu; les sourcils sont refaits. Dans les cheveux, le glacis est contracté. Le vert de la couronne est en bon état. La main gauche est très abîmée. Dans le bas du vêtement, la couleur se résume à des îlots rouge foncé (selon *Martin* et *Bret* ²³² 84, 86, ce vêtement a été repeint). L'auteur du présent examen n'a pas pu observer sous cette robe la couleur rose décrite par *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressort* (²³¹ 92). Le col rouge a des ombres vertes, granuleuses; les ombres semblent repeintes. Le revers des manches est très abîmé mais paraît ancien. Les craquelures des manches de dessous sont bouchées; les manches sont reglacées.

Le livre est apparemment bien conservé, cependant le glacis, trop bleu, pourrait être surpeint (cette observation a été confirmée par *Martin* et *Bret* ²³² 86); un petit trou n'y est pas bouché. Sur le drap, un vert clair a été appliqué sur le vert foncé; le glacis d'un vert si vif provient sans doute d'une troisième intervention. Le gris du mur a été repeint, probablement deux fois; la troisième intervention montre un repeint granuleux, plus grossier comme pigment. Le surpeint gris passe au-dessus des cheveux. Le plafond a été repeint. Le culot a probablement été surpeint deux fois et montre une retouche moderne. La colonne est tout à fait bouchée. A droite, une bordure grise a 1 cm de large dans le bas et 0,4 cm dans le haut.

Vittorino da Feltré: Dans le visage, la peau est abîmée; il y a des restes de glacis bruns, des creux, des gerçures, aggravés dans les ombres. Sur la paupière, le blanc est une addition tardive. Les contours noirs en glacis sont en très mauvais état; il reste une matière perlée. Il y a des repeints récents sur le vêtement noir. La couleur originelle de celui-ci ne se laisse pas déterminer. Dans la manche gauche, il y a un peu de rouge sous le noir; peut-être est-ce un pan de l'ancien manteau. La main montre un ensemble d'îlots de couleur.

Dans le livre, il y a au milieu un repeint granuleux, qui ne semble pas dater du XV^e siècle. Des restes de matière ancienne sont visibles sur 5 mm, dans le haut. Sur le mur, à gauche, transparait le rouge de l'ancien manteau, très fragmenté et sous le menton, il y a un repentir de couleur indéterminée. Sous le drap rose transparait du vert. Il y a un repentir au-dessus du livre et des repeints plus récents. Le plafond a été reglacé; la première poutre a été repeinte. La colonne a été surpeinte tardivement; dans le chapiteau, les ombres sont reprises. La

plinthe montre une couche continue brunâtre et des nouveaux glacis brun-gris. Vers le bas du bord latéral droit, on remarque une bande peinte en gris et doublée de noir vers l'intérieur.

b. *Matière et exécution picturales*: Sous la couche picturale, les panneaux ont reçu une *couche d'imprégnation* brun clair, à base d'huile et de blanc de plomb (*Bret et Martin* ²³¹ 114; ²³² 82-83).

Le *dessin sous-jacent*, devenu très visible à l'œil nu, est exécuté à l'aide d'un liant aqueux, probablement d'une colle animale d'après les analyses (*Bret et Martin* ²³¹ 114). Cette détrempe protéinique a été appliquée avant la couche d'imprégnation (*Martin et Bret* ²³² 83). L'artiste a recouru à quelques incisions pour la mise en place des inscriptions.

Analyse chimique

Elisabeth Martin et Duval (²²⁹ 129-130; *Martin et Bret* ²³² 84) ont décelé la présence de jaune de plomb et d'étain de type I dans les couleurs suivantes:

Aristote: vert de la tenture (+ vert au Cu (malachite?)).

Platon: jaune sous le vert du vêtement.

Sénèque: jaune du vêtement et
sous-couche verte sous le livre (+ vert au Cu).

Saint Thomas d'Aquin: vert du livre (+ vert au Cu).

C'est le jaune utilisé couramment en Italie à la même époque (*Martin et Duval* ²²⁹ 124).

Les autres pigments ont été analysés par A. Duval, au Laboratoire de Recherches des Musées de France (*Bret et Martin* ²³¹ 114; ²³² 83-85).

Bleus: lapis-lazuli pur ou avec du blanc de plomb;
azurite et smalt en petite quantité.

Rouges: vermillon et deux laques, une carmin d'origine probablement animale, et une rouge-brun, peut-être de la garance.

Verts: au cuivre, d'origine probablement artificielle, mélangés avec du blanc de plomb ou du jaune de plomb et d'étain pour les teintes claires et employés purs pour les glacis vert foncé.

Jaunes: ocre jaune ou jaune de plomb et d'étain de type I.

La peinture des *Hommes illustres* s'est faite en deux campagnes (voir p. 109 et 143); les deux couches ne sont pas séparées par un vernis intermédiaire (*Bret et Martin* ²³¹ 115; ²³² 83).

Les liants se composent principalement d'huile; il semble que lors de la première campagne, l'huile de lin ait été utilisée et que lors de la seconde, ce soit l'huile de noix (*Martin et Bret* ²³² 85).

Pietro d'Abano: Les traits bruns des cheveux paraissent creusés dans la surface. Le dessin sous-jacent se devine un peu partout. La robe rose est une matière très poreuse, résultant peut-être d'une couleur grattée. La pèlerine est peinte à l'émulsion. La radiographie montre très peu de densité dans le visage et les cheveux (Pl. LIX).

Aristote: Les lumières des cheveux semblent peintes à l'émulsion. La tunique est modelée avec un glacis de garance. A l'infra-rouge, un dessin mince, avec un peu de hachures, apparaît dans le chapeau. La radiographie montre assez peu de densité dans le visage, sauf dans les hautes lumières, qui sont accusées. La masse des cheveux avait été réservée (Pl. LXXI).

Saint Augustin: Le visage se compose d'une peinture très mince, blanchâtre avec un peu de gris clair, laissant transparaitre la préparation et du dessin sous-jacent composé de hachures gris-noir (Pl. LXXVI). Les lèvres présentent des restes de peinture grise sous un glacis (décoloré). Les motifs sur la dalmatique verte se composent d'un fond blanc recouvert d'une laque brunâtre (peut-être rouge à l'origine). La radiographie montre une densité très faible dans le visage, sauf dans quelques îlots de peinture fortement gercée (Pl. LXXIII).

Bessarion: Dans le visage, le jaune semble peint à l'émulsion: des îlots de peinture couvrante subsistent. La technique du chapeau est meilleure. La barbe a été peinte sur une réserve. La main se compose d'un glacis sur le fond de préparation, de petites hachures dessinées et de touches d'un blanc grisâtre en-dessous des touches de lumière.

Dante: Les touches de lumière dans le visage semblent peintes à l'émulsion, de même que celles de l'index droit. Le pouce présente deux couches distinctes: un gris craquelé, assez continu, puis un jaune à l'émulsion, plus gercé. La préparation s'observe dans les craquelures de la paume. Des hachures noires transparaissent dans le bonnet; on les observe bien à l'infra-rouge: elles vont en divers sens (Pl. LXXXVIII). La manche droite présente également un dessin caractéristique: de longs traits et de courtes hachures (Pl. XCI).

Saint Jérôme: Le gris des voûtes présente les caractéristiques d'une émulsion. L'atlante, de même que le petit chapiteau de gauche, montrent une matière granuleuse. Le drap vert semble n'avoir comporté qu'une couche à l'origine, à moins qu'il n'ait perdu son glacis dans les parties éclairées: on n'observe que des gros grains verts et la préparation. Pour séparer le rouge du vêtement de celui du camail, l'artiste a laissé un espace vide ou il a gratté la couleur avec le manche de son pinceau. L'infra-rouge révèle de longs plis terminés en crochets sur les genoux et des hachures parallèles aux plis dans la manche (Pl. XCVI).

Platon: Sur le chapiteau, le gris semble peint à l'émulsion. Les traits noirs du dessin transparaissent dans la manche bleue de droite; à l'infra-rouge, les plis sont linéaires et souvent terminés en angle droit (Pl. CII).

Ptolémée: Les touches jaunes de la couronne semblent peintes à l'émulsion. Du dessin est visible à l'infra-rouge dans le visage et le turban: ce sont de longues lignes et de courtes hachures (Pl. CVI).

Sénèque: Le vêtement jaunâtre semble une émulsion; on observe de gros grains transparents, qui sont peut-être du résinate décoloré. Le contour de la main gauche présente un cerne noir discontinu. À l'intérieur du capuchon, on remarque des sillons, qui sont sans doute un travail au manche du pinceau. Au niveau du dessin sous-jacent, dans la manche gauche, de grands plis arrondis se terminent en angle et sont ombrés de petites hachures (Pl. CXVI).

Sixte IV: À l'œil nu, on voit sous l'aube le dessin d'un autre vêtement, exécuté avec un gros pinceau. Le rose de la joue présente les caractéristiques d'une émulsion.

Solon: Dans le visage, sur une peinture légèrement rosée, à l'émulsion, des taches de blanc ont été ajoutées ainsi que des ombres en glacis bruns. La bouche se compose d'une couche couvrante gris-rose et d'ombres brunes. Dans le manteau vert, sous les nouveaux glacis on observe des grains de pigments grossiers. Dans la robe bleue, le blanc est intégré sous forme de stries.

Saint Thomas d'Aquin: Les mains présentent un jeu de hachures en peinture grise. À la manche droite, du dessin noir est visible sous le gris (Pl. CXXXIV-CXXXV).

Virgile: Le visage semble une peinture à l'émulsion; il se compose d'une couche rosée, avec des lumières jaunâtres et des hachures brunes. Dans le jaune de la manche, on voit très bien les lignes noires hachurées du dessin là où le glacis a disparu. Le grain de l'émulsion y est visible. À l'infra-rouge, la manche droite présente un dessin très caractéristique: des traits purs et de petites ombres (Pl. CXLII).

Vittorino da Feltré: Dans le visage, on observe l'aspect caractéristique de l'émulsion. Le pan rose du manteau dans le coin inférieur gauche est constitué d'un fond blanc et de grains de laque rouge; le glacis aurait disparu. Des lignes de dessin sont visibles au cou.

c. *Changements de composition*: Tous les portraits montrent des modifications du cadre architectural: tous les chapiteaux et les bases ont été développés et enrichis, certaines colonnes ont été élargies, les parapets ont été ajoutés ou rehaussés, les atlantes corrigés.

Pietro d'Abano: Au niveau du dessin sous-jacent, le sourcil et l'oreille gauches, le nez et la bouche ont été quelque peu déplacés (Pl. LX); la manche gauche avait été prévue moins ample, avec plus de petits plis (Pl. LXII). Le pouce gauche déborde de la réserve, d'après la radiographie.

Aristote: Une bourse bleue sur les genoux a disparu; la ceinture, à laquelle elle pendait, était prévue plus bas. La carrure a été diminuée (Pl. LXVII). La main droite a été modifiée: elle était plus dressée, vue de profil et touchait la colonne (Pl. LXX-LXXI). La main gauche a été reprise au pouce, qui a été affiné. Le manteau était peint en vermillon avant d'être repeint en mauve. Les boutons ont été déplacés vers la droite. Selon *Elisabeth Martin* et *Jacqueline Bret* (²³² 86), la robe était originellement d'un beige rosé.

Saint Augustin: Il ne semble pas y en avoir.

Bessarion: Le livre a été changé de forme et a été déplacé vers le bas au stade de la peinture (Pl. LXXXIV): le rouge a été peint sur le noir du vêtement. La colonne a été un peu élargie et une incision délimite son élargissement.

Dante: Au stade de la peinture, il y eut des modifications dans le dos du personnage; le vêtement original, peut-être un manteau, était rouge bordeaux. Dans la main droite, une réserve plus longue avait été prévue pour les doigts, notamment le pouce, qui a été déplacé (Pl. XC), et la réserve a été complétée avec du rouge. Le livre a été un peu agrandi à droite; du rouge transparait.

Saint Jérôme: Ils n'ont pas été observés sauf dans l'architecture.

Platon: L'épaule gauche a été rétrécie. Le pouce gauche déborde sur le vêtement vert.

Ptolémée: La carrure du personnage a été rétrécie, c'est pourquoi le mur du fond et le drap ont dû être repeints. A la main droite, les bouts des doigts ont été dessinés et réservés dans le vert plus grands qu'ils n'ont été peints (Pl. CVIII). La main tout entière pourrait avoir été déplacée vers le bas, comme semble l'indiquer la radiographie (Pl. CV). Les doigts de la main gauche semblent également avoir été dessinés plus grands qu'ils n'ont été peints (Pl. CVIII).

Sénèque: Au stade de la peinture, le livre a été agrandi sur la tranche; le repentir est devenu visible. La colonne a été élargie. Au niveau du dessin sous-jacent, les plis de la manche droite se prolongent dans la tranche du livre (Pl. CXIV). Dans le visage, on observe que le nez était prévu plus à gauche (Pl. CXII).

Sixte IV: A l'œil nu, on voit à la taille et aux épaules que le personnage portait un autre vêtement (Pl. CXVIII). Celui-ci était de couleur ocre selon *Elisabeth Martin* et *Jacqueline Bret* (²³² 86). Son étole aussi a changé: elle était plus large. Sur les épaules, surtout la droite, il y a des repentirs. La réflectographie montre que sa manche droite était très large et formait de longs plis (Pl. CXXIII a). La radiographie permet d'apercevoir deux visages peints ainsi que deux mitres, la première étant située plus à gauche de celle visible actuellement (Pl. CXX). La réflectographie révèle le dessin de trois têtes: deux de trois quarts, l'une au-dessus de l'autre, et une de face, située un peu plus haut et plus à droite (Pl. CXXII). Celle-ci portait un bonnet de docteur de couleur bleu clair, d'après l'examen stratigraphique (*Reynaud* et *Ressort* ²³¹ 97).

Solon: A l'origine, le personnage était coiffé d'une toque. Son dos était plus large. Il semble y avoir eu une recherche d'emplacement dans la main droite, ce qui expliquerait pourquoi la réserve est invisible sur la radiographie. En tout cas un sixième doigt y apparait et le pouce était moins ample (Pl. CXXX).

Saint Thomas d'Aquin: Les deux manches ont été élargies au stade de la peinture (Pl. CXXXIV-CXXXV).

Virgile: Le buste a été rétréci au stade de la peinture. Le pouce et l'index gauches débordent largement de la réserve. Au niveau du dessin, le nez a été déplacé: il était situé plus à droite à l'origine ainsi que les yeux, qui étaient aussi tracés un peu plus bas (Pl. CXL).

Vittorino da Feltre: Le personnage portait originellement un manteau rouge, qui a été supprimé; il transparaît sous le noir et sous le drap rose. Celui-ci à l'origine était vert. Sous le bonnet noir, il y avait une toque rouge, qui passait devant la poutre du plafond. La tête a été modifiée: le visage prévu était plus épais et l'œil vu plus de face tandis que des cheveux couvraient sa nuque. L'encolure a été transformée et la chemise ajoutée.

Préparation: Blanche, elle est à base de gypse et de colle (Analyse du Laboratoire du Louvre; cf. *Bret et Martin* ²³¹ 114); elle est moyennement épaisse (*Martin et Bret* ²³² 82).

Supports: Ils sont en peuplier. Chaque panneau compte deux ou trois éléments assemblés au moyen de languettes internes (*Marette* ¹⁷¹ 116, 231-232) et renforcés par des anneaux-tenons enfoncés dans l'épaisseur du bois à la manière de chevilles internes. Les anneaux, mis à jour au revers par une encoche, servaient à la suspension des panneaux. Ces supports, dont l'épaisseur peut atteindre 7 cm, sont irrégulièrement planés sur les deux faces. Des bandes de toile sont collées sur les joints et certaines fissures; on les observe dans des lacunes de la couche picturale et sur les radiographies (*Bret et Martin* ²³¹ 114; ²³² 82). Les panneaux, qui à l'origine étaient groupés par 4, 2 superposés à 2, ont été grossièrement sciés et séparés (voir p. 107 et 152).

Pietro d'Abano: Le support compte deux éléments (voir aussi *Marette* ¹⁷¹ 231, n° 517). Au revers, on remarque une encoche avec agrafe d'accrochage dans le haut du joint et une encoche vide dans le haut du bord droit (Pl. CL a).

Aristote: Le support compte trois éléments. Dans le haut des deux joints, une encoche contenant une agrafe de suspension est visible. On observe des traces d'humidité tout le long du bas du panneau. Le support présente deux fissures dans le haut: celle de gauche s'étend du bord jusqu'au milieu du tableau et celle de droite a un tiers de sa hauteur. Dans le bas, il y a également une fissure, de 7 ou 8 cm, qui passe à travers le premier *R* de l'inscription (Pl. CL b).

Saint Augustin: Le panneau se compose de trois éléments verticaux, dont un très étroit à gauche. Il présente un creux au milieu. *Jacqueline Marette* (¹⁷¹ 231, n° 520) observe un assemblage à fausse languette. Dans le haut et le bas des deux joints, il y a des encoches avec des agrafes de suspension ou des encoches vides qui en ont contenu (Pl. CL c).

Bessarion: Le support compte deux éléments (voir aussi *Marette* ¹⁷¹ 231, n° 515). Dans le haut et le bas du joint, il y a deux encoches avec des agrafes de suspension. Dans le haut du bord droit, on observe une encoche vide (Pl. CL d).

Dante: Le panneau comporte deux éléments et peut-être un étroit fragment d'un troisième à droite car, au revers, il y a une première encoche avec agrafe de fixation dans le bas du joint et une deuxième encoche dans le bas du bord gauche (Pl. CLI a).

Saint Jérôme: Le panneau se compose de trois éléments verticaux. Dans le haut et le bas des deux joints, il y a des encoches avec agrafes de suspension (Pl. CLI b).

Platon: Le support compte trois éléments, dont un très étroit à droite (côté face). Deux encoches avec anneaux-tenons sont visibles dans le haut des deux joints (Pl. CLI c).

Ptolémée: Le panneau compte deux éléments. Dans le haut du joint, une encoche contient une agrafe de suspension (Pl. CLI d).

Sénèque: Le support compte trois éléments. Au revers, dans le haut des deux joints, il y a des encoches avec une agrafe de suspension (Pl. CLII a).

Sixte IV: Le support comporte deux éléments. Vers le bas du joint, au revers, une encoche contient une agrafe de suspension. Une fissure existe à gauche de la tiare; elle s'étend sur quelques centimètres (Pl. CLII b).

Solon: Le panneau compte deux éléments. *Jacqueline Marette* (171 232, n° 523) observe un assemblage à fausse languette. Le long du bord supérieur, au niveau du joint, il y a une encoche. Au revers, dans l'élément de droite, on observe un trou bouché avec du stuc. Le support présente deux fissures verticales dans le chapeau (Pl. CLII c).

Saint Thomas d'Aquin: Le panneau se compose de trois éléments. *Jacqueline Marette* (171 231, n° 516) observe un assemblage à fausse languette. Vers le milieu, une grande fissure un peu courbe s'ouvre depuis le bas jusqu'au centre. Il y en a une plus petite à droite, près de la colonne. Au revers, dans le haut et le bas des deux joints, des encoches contiennent des agrafes de suspension (Pl. CLII d).

Virgile: Le support comporte trois éléments. Au revers, dans le haut des deux joints, on observe des encoches avec des agrafes de suspension. Au joint de droite, l'encoche se prolonge jusqu'au bord supérieur du panneau (Pl. CLIII a).

Vittorino da Feltré: Le support se compose de deux éléments. *Jacqueline Marette* (171 231, n° 516) observe un assemblage à fausse languette. Au revers, dans le haut du joint, il y a une encoche avec une agrafe de fixation. Le support présente une grande fissure à gauche, depuis le haut et sur trois quarts de la hauteur; elle est renforcée au revers par trois queues d'aronde. Trois lames de fer sont vissées dans la tranche supérieure (Pl. CLIII b).

Marques aux revers

Pietro d'Abano (Pl. CL a)

étiquettes:

- C.F.B.
 - *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Pietro Apponio / MI 647 / cat. 1629* (manuscrite).
 - *Lotta 2 / 424 / un cachet illisible.*
 - *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 647* (imprimée).
- inscription au pochoir: *MI / 647.*

Aristote (Pl. CL b)

étiquettes:

- C.F.B.
 - *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Aristote / MI 656 / cat. 1638* (manuscrite).
 - *422 / cachet illisible.*
 - *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 656* (imprimée).
- inscription au pochoir: *MI / 656.*

Saint Augustin (Pl. CL c)

étiquettes:

- C.F.B.
 - *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Saint Augustin / MI 650 / cat. 1632* (manuscrite).
 - n° illisible / cachet illisible.
 - *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 650* (imprimée).
- inscription au pochoir: *MI / 650.*

Bessarion (Pl. CL d)

étiquettes:

- C.F.B.
- *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Le cardinal Bessarion / MI 646 cat. 1627* (manuscrite).

- *Salle 24* (+ 5 / 415 / cachet illisible).
 - *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 646* (imprimée).
- inscription au pochoir: *MI / 646*.

Dante (Pl. CLI a)

étiquettes:

- *C.F.B.*
- *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Dante / MI 648 / cat 1630* (manuscrite).
- *424 / ... G / cachet illisible.*
- *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 648* (imprimée).

inscription au pochoir: *(M)I / 648*.

Saint Jérôme (Pl. CLI b)

étiquettes:

- *ROBINOT Frères & Cie / emballers / 16, Boulevard Garibaldi, 16 / PARIS (15e) / 27* (imprimée).
- *418 / cachet illisible.*
- *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Saint Jérôme / MI 649 / cat 1631* (manuscrite).
- *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 649* (imprimée).

inscription au pochoir: *649* (noir).

Platon (Pl. CLI c)

étiquettes:

- *ROBINOT Frères & Cie / emballers / 16, Boulevard Garibaldi, 16 / PARIS (15e) / 27* (imprimée).
- *C.F.B.*
- *412 / cachet illisible.*
- *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Platon / MI 655 / cat. 1637* (manuscrite).
- *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 655* (imprimée).

2 cachets ronds illisibles.

inscription au pochoir: *MI / 655*.

Ptolémée (Pl. CLI d)

étiquettes:

- *C.F.B.*
- *1639 / 424 / cachet illisible.*
- *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Ptolémée / MI 657 / cat. 1639* (manuscrite).
- *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 657* (imprimée).

inscription au pochoir: *MI / 657*.

Sénèque (Pl. CLII a)

étiquettes:

- *C.F.B.*
- *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Sénèque / MI 654 / cat. 1636* (manuscrite).
- *423 / cachet illisible.*
- *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 654* (imprimée).

inscription au pochoir: *MI / 654*.

Sixte IV (Pl. CLII b)

étiquettes:

- (étiquette déchirée)... 27

- C.F.B.
 - *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Le Pape Sixte IV / MI 644 / cat. 1626* (manuscrite).
 - 419 / cachet illisible.
 - *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 644* (imprimée).
- inscription au pochoir: *MI / 644*.
2 cachets ronds, illisibles.

Solon (Pl. CLII c)

étiquettes:

- *ROBINOT Frères & Cie / emballeurs / 16, Boulevard Garibaldi, 16 / PARIS (15e) / 27* (imprimée).
 - *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Solon / MI 653 / cat. 1635* (manuscrite).
 - C.F.B.
 - 410 / cachet illisible.
 - *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 653* (imprimée).
- inscription au pochoir: *MI / 653*.

Saint Thomas d'Aquin (Pl. CLII d)

étiquettes:

- C.F.B.
 - *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Saint Thomas d'Aquin / MI 651 / cat. 1633* (manuscrite).
 - 424 / cachet illisible.
 - *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 651* (imprimée).
- inscription au pochoir: *MI / 651*.

Virgile (Pl. CLIII a)

étiquettes:

- *Louvre 1941* (imprimé) *MI 652 - Cat. 1634 / Justus de Gand / Virgile* (manuscrit).
 - C.F.B.
 - (étiquette déchirée) 4(?)05.
 - *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 652* (imprimée).
- inscription au pochoir: *MI 652*.

Vittorino da Feltre (Pl. CLIII b)

étiquettes:

- *Louvre 1943 / JUSTUS DE GAND / Vittorino da Feltre / MI 645 / cat. 1628* (manuscrite).
 - C.F.B.
 - 27 (imprimée).
 - *MINISTÈRE / DE LA / MAISON DE L'EMPEREUR / MUSEES IMPERIAUX / 645* (imprimée).
- inscription au pochoir: *MI / 645*.

Cadres: Les portraits n'en ont pas mais sont placés dans des châssis métalliques.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Les quatorze *Hommes illustres* du Louvre font partie d'une série de vingt-huit qui décoraient autrefois le *studiolo* du palais ducal d'Urbin.

Le *studiolo* se trouve au premier étage de l'aile occidentale que flanquent deux tours rondes (*Bombe* ⁴³ 111; ⁸²; ⁸⁷ 265; ¹¹⁵ 193-194). Trois portes y donnent accès; celle du milieu s'ouvre sur une loggia située entre les deux tours. Au-dessus de la porte centrale le mur est percé d'une unique fenêtre. Le plan du local est irrégulier; ses axes au sol sont de 3,60 x 3,35 m (repr. du plan entre autres chez *Cheles* ²²³ fig. 4). Jusqu'à 2,22 m de haut les murs sont couverts d'une marqueterie. Celle-ci représente des livres, une armure et des instruments de musique disposés dans un agréable désordre sur des bancs ou dans des armoires ouvertes, le tout en trompe-l'œil. Certains panneaux montrent un coin de salle d'étude en perspective avec un lutrin, des perroquets dans une cage, une horloge, une corbeille de fruits et un écureuil devant un paysage. Sur d'autres figurent les allégories de la Foi, de l'Espérance et de la Charité, dans des niches, et un portrait du duc, en pied (*Bombe* ⁴³ 112-114; ⁸⁷ 265, 267-268; ¹¹⁵ 193; *Rotondi* ¹³² 347-352. Repr. des marqueteries dans *L. Venturi, Studii sul Palazzo Ducale di Urbino*, dans *L'Arte* (Rome), t. XVII, 1914, p. 415-473, fig. 32, 34, 36; dans *Rotondi* ¹³² II, fig. 343-349, 353-355; dans *Liebenwein* ²⁰³ fig. 31-39; dans *Cheles* ²²³ pl. V-VIII en couleur et fig. 41-61, 63-65, 93, 100, 105).

Une cimaise d'une trentaine de centimètres limite la marqueterie. Au-dessus il y a un espace libre de 2,36 m où se trouvaient les vingt-huit *Hommes illustres*, sur deux rangs; actuellement les quatorze portraits qui ne sont pas conservés au Louvre ont réintégré leur emplacement original. Ce local est couvert d'un plafond à caissons décorés d'emblèmes: l'hermine, la grue, l'autruche, une grenade (l'engin militaire), une branche de laurier, des flammes avec les initiales «f.d.», enfin les insignes des Ordres de l'Hermine et de la Jarretière. Ce plafond existe toujours (Repr. dans *Cheles* ²²³ fig. 66 et pl. II-IV en couleur; pour le symbolisme de ces motifs, voir *L. Cheles, Appunti iconografici sul soffitto dello studiolo urbinato*, dans *Notizie da Palazzo Albani* (Urbino), t. XIII, 2, 1984, p. 17-20). A sa base, une inscription, gravée dans le bois, court tout autour du local; elle fournit le nom du commanditaire, Frédéric de Montefeltre, et la date de 1476 (voir E. 1 a, *Sources*, p. 131).

Les vingt-huit portraits sont vus à mi-corps. A l'origine, ils étaient groupés sur un panneau quatre par quatre, en deux rangs (voir C, *Description matérielle. Supports*, p. 103). Ils étaient assis deux par deux dans des cellules exigües, de part et d'autre d'une colonnette comportant une base moulurée et un chapiteau décoré de feuillage stylisé et de cannelures. Neuf des quatorze cellules sont couvertes d'un plafond soutenu par deux poutres portées par des culots sculptés. Les cinq autres sont voûtées et les voûtins retombent également sur des culots sculptés. Des draps d'honneur sont disposés derrière chacun des personnages. On ne sait pas clairement si ces draps reposent sur le dossier de leur siège ou sont fixés à des lambris. Certains de ces draps sont tendus, d'autres plissés et leur hauteur varie d'un groupe à l'autre. Le raccord entre les deux registres était assuré par des figures d'atlantes, debout sur les chapiteaux inférieurs et portant les bases supérieures. Des études et des reconstitutions de ceux-ci sont publiées par *Rotondi* (¹³² 341-342, 461-462, note 209, et ¹³⁶ 116) et par *Lavalleye* (¹⁷⁹ pl. CLXXXII à CLXXXV).

Les *Hommes illustres* portent presque tous un livre; quelques-uns seulement sont identifiables par leurs attributs: *Moïse* (Urbino) tient les Tables de la Loi, *Euclide* (Urbino) a un compas et *Ptolémée* une sphère armillaire tandis qu'*Homère* (Urbino) est aveugle. Les noms des différents personnages sont placés sur une plinthe au bas de chaque portrait; à l'origine ils étaient accompagnés d'une phrase d'éloge, connue par les copies qu'en firent, au XVI^e siècle, *Schrader* et d'autres auteurs (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 129, et I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 3, p. 167).

*
* *

En 1909 *Bombe* (⁴³ 115-116; ⁸²; ⁸⁷ 266, 270; ⁸⁸ 454-456; ¹¹⁵ 193-196) propose une reconstitution de la disposition originale des portraits du *studiolo*. Il place les plus grands tableaux au-dessus, de façon à faire paraître

cette rangée égale à celle du dessous. Cette hypothèse est corrigée dans le catalogue *Mostra di Melozzo* en 1938 (*Gnudi*¹¹⁰ schéma entre les p. 28 et 29): les jambes des atlantes visibles dans le haut des grands tableaux sont celles des personnages dont les bustes apparaissent dans le bas de l'autre série. Cette correction est acceptée par tous les historiens d'art (*Post*¹²⁸ 132; *Rotondi*¹³² I, dépliant entre les p. 336 et 337; *Lavalleye*¹⁷⁹ dépliant).

Bombe (⁴³ 116-117; ⁸⁷ 266) se guide sur la copie par *Schrader*, des inscriptions placées autrefois sous les portraits pour connaître l'ordre de présentation des personnages. Il les répartit à partir du mur ouest, à droite de la fenêtre. Les dimensions des différents panneaux s'adaptent très bien à la largeur des murs et cette disposition fut presque unanimement adoptée jusqu'en 1971. La seule exception vient de *Bruschi* (¹⁸⁶ 80) qui, en 1969, releva le manque d'harmonie entre la marqueterie et l'architecture des *Hommes illustres* et entre les portraits eux-mêmes, qui ont différentes largeurs, et il conclut que l'ordre de *Schrader* était arbitraire.

En 1971, *Rotondi* (thèse présentée au congrès international dédié à Bramante et publiée dans ¹⁹⁴ 590-593 et en 1974) propose de décaler la suite des portraits et d'en commencer la distribution, dans le même ordre, à partir du mur nord.

Mur nord (les anciens groupes de quatre sont reconstitués et le rang supérieur précède l'inférieur):

- | | |
|--|--------------------------|
| 1. <i>Platon</i> | 2. <i>Aristote</i> |
| 3. <i>Saint Grégoire le Grand</i> (Urbino) | 4. <i>Saint Jérôme</i> |
| 5. <i>Ptolémée</i> | 6. <i>Boèce</i> (Urbino) |
| 7. <i>Saint Ambroise</i> (Urbino) | 8. <i>Saint Augustin</i> |

Mur est:

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------|
| 9. <i>Cicéron</i> (Urbino) | 10. <i>Sénèque</i> |
| 11. <i>Moïse</i> (Urbino) | 12. <i>Salomon</i> (Urbino) |
| 13. <i>Homère</i> (Urbino) | 14. <i>Virgile</i> |
| 15. <i>Saint Thomas d'Aquin</i> | 16. <i>Duns Scot</i> (Urbino) |

Mur sud:

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 17. <i>Euclide</i> (Urbino) | 18. <i>Vittorino da Feltre</i> |
| 19. <i>Pie II</i> (Urbino) | 20. <i>Bessarion</i> |
| 21. <i>Solon</i> | 22. <i>Bartolo Sentinati</i> (Urbino) |
| 23. <i>Saint Albert le Grand</i> (Urbino) | 24. <i>Sixte IV</i> |

Mur ouest:

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| 25. <i>Hippocrate</i> (Urbino) | 26. <i>Pietro d'Abano</i> |
| 27. <i>Dante</i> | 28. <i>Pétrarque</i> (Urbino) |

Il a toute une série d'arguments convaincants. Il y a maintenant autour des groupes de quatre portraits des intervalles qui permettent l'insertion d'une architecture feinte (*Rotondi*¹⁹⁴ fig. 1-3). Les pilastres au centre des murs nord et est devaient s'adapter harmonieusement au décor de la marqueterie. L'effet d'éclairage est plus satisfaisant par rapport à l'unique fenêtre. L'inscription sous le plafond commence au mur nord; il est logique qu'après avoir copié celle-ci *Schrader* commence au même endroit la retranscription des inscriptions des portraits. De plus, les quatre *Docteurs de l'Eglise* se trouvent ainsi côte à côte sur le mur nord. Cette disposition fut approuvée par *Cheles* (²¹¹ 15-21; ²²³ 18-21); son argumentation emporta l'adhésion du Soprintendente d'Urbino, le Prof. Dal Poggetto, et les quatorze portraits conservés au palais ducal furent replacés dans le *studiolo* conformément à cette disposition. *Calvesi* (¹⁹² 13) et *Virginia Tenzer* (²²² 46) l'acceptèrent aussi. Les 28 portraits auraient donc été amputés latéralement plus qu'on ne le pensait généralement. Ils auraient été pourvus d'un

cadre fictif composé de pilastres, selon *Rotondi* (¹⁹⁴ 565-578, 593, fig. 1-2). Il relève la présence, sur beaucoup de portraits, d'une bande grise qui serait un pilastre et, au côté intérieur de celle-ci, d'une ligne soit blanche, soit noire, qui serait une ligne de lumière ou d'ombre de ce pilastre. *Virginia Tenzer* (²²² 50-51) n'est pas convaincue que des pilastres gris soient appropriés; elle songe à de véritables cadres en bois; les bandes grises devaient être cachées mais cela n'explique pas la présence des lignes noires ou blanches ni des lattes ajoutées latéralement (supprimées dans les tableaux de Paris).

En 1886, *Schmarsow* (²⁴ 104) émet l'hypothèse que le tableau de Windsor représentant la *Lecture* (Windsor Castle), était le portrait du duc qui, selon *Vespasiano da Bisticci* (voir E. 1 a, p. 131), se trouvait dans le *studiolo*; cette thèse n'a plus été reprise. Par contre la présence dans le *studiolo* du *Portrait du duc et de son fils Guidobaldo* (actuellement conservé au palais ducal) est discutable. En 1909, *Bombe* (⁴³ 118) la niait; elle fut présumée par *Schmarsow* (⁵⁴ 102-105) en 1912 et par *Friedländer* (⁹⁹ 88-90; ¹⁸⁵ 50-51), qui le plaçait sur le mur ouest, et affirmée par *Lavalleye* (¹⁰² 142), qui le situait sur le mur est; elle fut reconnue plus tard par *Bombe* (¹¹⁵ 196). De fait, dans la disposition préconisée à cette époque, le double portrait avait sa place sur le mur est. *Rotondi* (¹⁸² dépliant entre les p. 336 et 337), en 1950, suggéra la présence, sous ce portrait, d'un panneau représentant un aigle portant les armoiries des Montefeltre. Cependant, dans la nouvelle disposition imaginée par le même *Rotondi* en 1971 (¹⁹⁴ 586-589), les portraits des *Hommes illustres* sont plus espacés et la présence du double portrait est exclue. Lors de la remise en place des quatorze portraits d'Urbin (voir E. 2 a, p. 151), il n'a pas été installé au *studiolo*. *Rotondi* (¹⁹⁴ 592) envisageait l'hypothèse qu'il fut exposé sur un support indépendant, ce qui fut rejeté par *Cheles* (²¹¹ 20). En 1990, *Licia Collobi Raggianti* (²²⁸ 27, n° 57) situe encore le double portrait dans le *studiolo*.

En 1978, une nouvelle disposition a encore été imaginée par *Clough* (²⁰⁴; éd. utilisée: ²¹² chap. IX, 11, et ²¹⁸ 335-341). A la reconstruction de *Bombe* et de *Lavalleye* il ajoute, sous le portrait du duc, au mur est, la *Flagellation* de Piero della Francesca (Urbin, palais ducal). Cette hypothèse est contredite par la dernière reconstitution de *Rotondi*. D'ailleurs la largeur de ce tableau, 91 cm, s'adapte mal aussi à celles du mur, 86,3 cm, et du *Portrait du duc et de son fils*, 75,6 cm (Cf. *Cheles* ²¹¹ 21; ²²³ 20).

Kerstin Kühnast (²¹⁶ 83-85) croit que *Vespasiano da Bisticci* a vu un portrait du duc autre que le double portrait; plusieurs étaient mentionnés dans les anciens inventaires; ils ne sont pas conservés. Cette effigie disparue daterait de l'époque où Frédéric était comte d'Urbin. L'auteur, qui imagine plusieurs phases dans la décoration du *studiolo* (voir p. 142), ne fait intervenir ce portrait que dans la première.

Virginia Tenzer (²²² 47-48) se demande si un rectangle à hauteur d'yeux, dans la marqueterie sur le mur ouest (33 x 28 cm), qui donne l'illusion d'un cadre vide, ne serait pas l'emplacement d'un petit portrait du duc seul, conformément à la description de *Vespasiano*.

*
* *

En 1964, *Lavalleye* (¹⁷⁹ 47-50) observe un changement généralisé dans le décor architectural des tableaux: aux bases et aux chapiteaux des colonnes, aux personnages qui les réunissaient, aux lambris et aux draps d'honneur. Le premier stade est visible sur les radiographies et les infra-rouges.

En fait, ce stade était plus simple: les bases se composaient d'un socle polygonal surmonté d'un volume circulaire ou polygonal chanfreiné. Au deuxième stade, visible actuellement, le socle polygonal est couvert d'un volume circulaire mouluré par un quart-de-rond surmonté d'un cavet et d'un tore. Certaines de ces bases sont maladroitement exécutées, notamment sur *Sixte IV* et *Pietro d'Abano*. Les premiers chapiteaux se composaient d'une corbeille évasée, avec un décor végétal peu prononcé, placée entre un tore et une abaque. Au deuxième stade, les chapiteaux sont composites, à feuilles d'acanthe, cannelures, moulures et volutes; ils appartiennent au

style Renaissance. Les premiers atlantes étaient plus grands, les seconds sont plus larges. Une plinthe a été ajoutée au-dessus du bas des vêtements sur le registre inférieur.

Les insignes de l'Ordre de la Jarretière furent peints autour des bases des colonnes séparant *Saint Grégoire* (Urbin) de *Saint Jérôme* et *Saint Ambroise* (Urbin) de *Saint Augustin*. Les armoiries duciales avec l'emblème de gonfalonier de la Sainte Eglise furent ajoutées sur les écus tenus par un atlante sur le panneau de *Saint Ambroise* (Urbin) et par un aigle sur celui de *Saint Grégoire* (Urbin).

La perspective du fond architectural du rang inférieur fut modifiée: la ligne d'horizon fut abaissée et les draps d'honneur haussés.

Virginia Tenzer (222 92-93) décrit également les modifications qu'elle a observées.

*
* *

Van Marle (72 255-256) donne quelques exemples de décoration de demeures princières ou d'édifices religieux avec des effigies d'hommes qui se sont illustrés dans les domaines scientifique ou littéraire depuis le XIV^e siècle et estime que ce thème arrive à maturité au *studiolo* de Frédéric de Montefeltre à Urbin. *Alazard* (95 396) cite également des séries de portraits antérieurs aux *Hommes illustres* d'Urbin et conservés en Italie depuis le XIV^e siècle; il pense que ceux-ci constituent la première collection de portraits réellement importante. *Peterich* (114 60-61) étudie l'influence que les effigies de *Platon* et d'*Aristote* du Louvre ont eue sur l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël (Musée du Vatican). *Michel* (139 148) évoque le thème des *Hommes illustres* depuis l'Antiquité et le haut moyen âge jusqu'au XIV^e siècle, notamment la décoration de la salle du chapitre de S. Niccolò à Trévise (*Michel* cite erronément Modène; cf. *Liebenwein* 203 pl. 12-16, *Campbell* 227 43, 249, note 14, et *D. Russo*, *Compilation iconographique et légitimation de l'ordre dominicain: les fresques de Tomaso da Modena à San Niccolò de Trévise* (1352), dans *La Revue de l'Art* (Paris), n° 97, 1992, p. 76-84), peinte vers 1352 par Tomaso de Modène, qui lui paraît préfigurer l'œuvre de Juste de Gand. *Lavalleye* (179 54) évoque des ensembles immédiatement antérieurs au *studiolo* d'Urbin et rappelle que Raphaël développera ce programme de façon grandiose dans les *Stances* du Vatican. *Christiane Joost-Gaugier* (200 184-189) considère que les biographies antiques d'hommes célèbres, populaires à l'époque hellénistique et répandues au moyen âge, furent particulièrement appréciées au début de la Renaissance en Italie, où le genre fut repris dans la littérature notamment par *Pétrarque*, *Villani*, *Facius*, *Vespasiano da Bisticci* et *Antonio Manetti*. Il fut illustré aussi par des médailles, par des peintures sur panneaux, murs ou manuscrits et par des reliefs, et l'auteur cite toute une série d'exemples italiens des XIV^e et XV^e siècles. *Clough* (218 334) considère que la source d'inspiration du *studiolo* est le grand hall du palais des Carrara à Padoue, agencé sous l'inspiration de *Pétrarque*. *Cheles* (223 22-25) évoque également les sources d'inspiration du *studiolo*. Il songe à *Pétrarque*, qui lui-même s'était inspiré d'écrivains antiques. *Pline le Jeune* peut aussi avoir influencé le duc: dans une de ses lettres à Gallum, il décrit deux espaces de tranquillité qu'il s'était fait aménager dans sa *Villa Laurentinum*, or Frédéric de Montefeltre possédait une copie de ces lettres. Elles étaient connues aussi par Alberti, qui était fréquemment son hôte. *Cheles* pense que les sources d'inspiration sont nombreuses; le *studiolo* de Lionel d'Este à Ferrare et celui de Piero de Medici à Florence entrent probablement en ligne de compte; il cite encore les représentations des érudits qu'étaient saint Jérôme et saint Augustin. Quant à la décoration en marqueterie, elle était presque une norme pour ce genre de pièce d'habitation. *Campbell* (227 41-44) mentionne de nombreuses illustrations du thème dans les Flandres, depuis 1323, et en Italie. *Evans* (233 93-94) cite les bustes en relief des *Hommes illustres* sur les stalles de la cathédrale d'Ulm, exécutées entre 1469 et 1474 par Jörg Syrlin le Vieux (233 fig. 13); il signale que cette ville se trouvait

sur une des routes des Pays-Bas vers l'Italie. Il relève encore les reliefs en bois dus à un sculpteur du Haut-Rhin, incorporés dans les stalles du chœur de l'église Santa Maria dei Frari à Venise, signées par Marco Cozzi, de Vicence, en 1468 (²³³ fig. 14).

Haendcke (⁵⁸ 79) pense que la présentation des *Hommes illustres* derrière un muret est un motif originaire des Pays-Bas.

*
* *

Schmarsow (²⁴ 99; ⁵⁴ 58) analyse le choix des personnages. Aux quatre Pères de l'Église latine, *Ambroise*, *Augustin*, *Grégoire* et *Jérôme*, correspondent quatre philosophes: *Platon*, *Aristote*, *Cicéron* et *Sénèque*. Aux quatre grands poètes, *Homère*, *Virgile*, *Dante* et *Pétrarque* correspondent quatre législateurs: *Solon*, *Moïse*, *Salomon* et *Bartolo Sentinati*. Il y avait trois maîtres en théologie: *Saint Thomas d'Aquin*, *Duns Scot* et *Saint Albert le Grand*, vis-à-vis de trois écrivains plus récents, *Pie II*, *Bessarion* et *Sixte IV*. *Euclide*, *Ptolémée* et *Boèce* étaient rapprochés des médecins *Hippocrate* et *Pietro d'Abano* et enfin il y avait *Vittorino da Feltre*, le professeur du duc Frédéric de Montefeltre.

De la Sizeranne (⁷⁹ 229-240) décrit le *studiolo* avec sa décoration en marqueterie en trompe-l'œil, son plafond à caissons et ses portraits. Il en explique la philosophie et les goûts éclectiques du commanditaire.

Heydenreich (¹⁸³ 5) pense que c'est celui-ci qui a choisi les portraits car la sélection est très personnelle: ce sont ses modèles et ses professeurs. Cela apparaît très nettement dans les inscriptions dédicatoires où reviennent *Fed(ericus) po(suit)* et *Fed. poni curavit* et l'expression de sa vénération pour ses contemporains et son professeur (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 3, p. 167).

En 1936, *Lavalleye* (¹⁰² 111, 113) ne reconnaît pas d'ordre dans la disposition des personnages. Il observe que ceux-ci sont tournés vers leur pendant et que le jeu des mains est établi en fonction de ce dernier. En 1964 (¹⁷⁹ 56), il relève une logique certaine dans l'agencement des couples mais ne croit pas possible de retrouver la base du choix des personnalités et de l'ordre des couples.

Selon *Rotondi* (¹³² I, 462, note 211), il y eut du flottement dans le choix des personnages et il cite à l'appui de sa thèse deux portraits du cahier d'esquisses de Venise (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 8) qui sont tout à fait semblables aux portraits de *Pietro d'Abano* et de *Solon* du *studiolo* mais qui sont nommés dans ce cahier *Quinto Curzio* et *Anaxagore*. Il existe aussi une gravure, représentant *Alessandro Tartagni*, qui fut certainement exécutée d'après un carton préparatoire au *studiolo* et aujourd'hui disparu (Voir *Donati* ¹²³ 14).

Chastel (¹⁰⁶ 367) met la sélection des portraits en rapport avec la description de la bibliothèque d'Urbin donnée par *Giovanni Santi*.

Brüyn (¹⁸¹ 75) pense que ce n'est pas accidentel que cinq des personnalités qui, au moyen âge, incarnaient les Arts libéraux, figurent au *studiolo*: *Cicéron* (Urbin; la rhétorique), *Aristote* (la dialectique), *Ptolémée* (l'astronomie), *Euclide* (Urbin; la géométrie) et *Boèce* (Urbin; l'arithmétique).

Liebenwein (²⁰³ 83-99, 137) s'intéresse à l'évolution des *studioli*. Il juge que celui d'Urbin représente la forme la plus mûre d'une pure salle de travail au XV^e siècle. Dans la marqueterie, il trouve la polarité «arma et litterae» qui fut pendant la Renaissance élevée au rang de nouvel idéal du prince. Dans le cas présent la relation entre les armes et le savoir était plus qu'une flatterie étant donné que le duc était un des condottières les plus capables de son temps et un des princes les plus cultivés. Les allégories de la Foi, de l'Espérance et de la Charité glorifient aussi les vertus du duc: son effigie est l'incarnation du prince idéal de son temps. Dans la zone des portraits, le seul lien entre tous est leur rapport avec le monde de l'esprit et de l'étude. Ces personnages donnent

l'impression d'un constant dialogue. Avec l'addition de son portrait en vêtements princiers, il participe au dialogue spirituel de ses héros de la culture. L'auteur s'intéresse à la tradition littéraire du thème, notamment chez *Pétrarque*. Frédéric a transposé ces idées en tableaux. Par rapport à la tradition artistique des *studioli* en Italie, *Liebenwein* constate des différences: la décoration y est peinte à fresque, à Urbino il s'agit de tableaux sur bois et de plus des personnages contemporains en font partie. Ailleurs les effigies sont représentées en pied et dans un cadre propre, ou dans des médaillons. L'auteur conclut que dans sa forme, le *studiolo* d'Urbino n'a pas de prédécesseurs. Il retrouve la tradition des portraits en buste dans des édifices sur des pages de titre de livres; ce sont des exemples postérieurs au *studiolo* (1516, 1529) mais il croit que ceux-ci reflètent une tradition du moyen âge. Les *Saintes Parentés*, notamment dans le Bas-Rhin, peuvent entrer en ligne de compte; Juste de Gand aurait été l'intermédiaire. Enfin les arbres généalogiques, figurés dans certains *studioli*, sont également une source possible.

Westfall (²⁰⁶ 37-38) étudie la décoration globale du *studiolo*. Il pense que trois thèmes y sont développés: les lettres, les armes et la préservation de la vertu dans le duché d'Urbino. Le *studiolo* est un mémorial et une manifestation symbolique de la récompense que le duc recevait: il mérite le paradis car il est devenu un exemple de vertu comme les trois vertus théologiques. Un royaume paradisiaque peut être établi en exerçant un juste gouvernement basé sur l'intellect.

Cheles (²¹¹ 20; ²¹³, ²²³ 21-22, 53-87; ²²⁴ 272) recherche la signification des différents éléments du décor du *studiolo*. Il est convaincu que la marqueterie en a une: ainsi l'armure, opposée au coin de studio sur le mur est, symbolise la vie active en face d'un lutrin, qui figurerait la vie contemplative. Cette opposition peut être retrouvée dans les portraits qui les surmontent suivant la disposition proposée par *Rotondi* (1973): *Cicéron* et *Sénèque* ainsi que *Moïse* et *Salomon* représentent la vie active en face d'*Homère* et *Virgile* d'une part et *Saint Thomas* et *Duns Scot* de l'autre, qui symbolisent la vie contemplative. Le détail de l'étude de la marqueterie sort du cadre du présent ouvrage. Disons simplement que l'auteur y retrouve l'illustration d'une série de concepts allégoriques comme les Arts libéraux, les vertus cardinales (en face des théologiques), les muses, l'amour, des idéaux traditionnels et des allusions personnelles. De nombreuses inscriptions figurent dans cette décoration; ce sont souvent des jeux de mots. L'ésotérisme règne dans le *studiolo*. Il est probable que le duc lui-même a participé à l'élaboration du programme.

En 1983, le même auteur (²¹⁴ 1-7; ²²³ 37-39, 44-50, 90-92) publie son étude des *Hommes illustres*. Le premier classement qu'il observe est la séparation des ecclésiastiques, au rang inférieur, des laïcs, au rang supérieur. Il rappelle qu'au rang inférieur *Pétrarque* était un clerc et que *Dante* était considéré comme un théologien, au moyen âge et à la Renaissance. Une autre caractéristique est le classement des héros par deux suivant leur statut professionnel. Seul le groupement de deux couples est moins évident: *Vittorino* pourrait avoir été rapproché d'*Euclide* parce qu'il s'intéressait à la géométrie et *Sixte IV* serait devenu le partenaire de *Saint Albert le Grand* à cause de sa prédilection pour la philosophie scolastique. Dans chaque couple, les personnages sont disposés par ordre chronologique, exprimant ainsi un idéal de continuité. Cette règle souffre deux exceptions: *Saint Grégoire* et *Pie II* sont placés respectivement avant *Saint Jérôme* et *Bessarion*, probablement pour des raisons hiérarchiques, les premiers étant papes et les seconds seulement cardinaux. Sur le rang supérieur, les personnages suivants sont particulièrement représentatifs de leur discipline: *Platon/Aristote*, *Ptolémée*, *Cicéron*, *Homère/Virgile*, *Euclide*, *Solon* et *Hippocrate*; ils peuvent incarner respectivement la logique, l'astronomie, la rhétorique, la poésie, la géométrie, le droit et la médecine. L'auteur recherche dans les autres héros les Arts libéraux restants. *Boèce* convient à la fois pour l'arithmétique et la musique. *Vittorino* peut représenter la grammaire. *Bartolo* et *Abano* renforceraient les rôles de *Solon* et d'*Hippocrate*. *Sénèque* peut incarner la philosophie morale. *Cicéron* pourrait aussi représenter l'histoire. Ainsi sont figurées toutes les disciplines intellectuelles du temps: le *Trivium* (logique, rhétorique et grammaire), puis la philosophie morale, l'histoire et la poésie qui, complétées par la rhétorique et la grammaire, forment les *Studia humanitatis*, le *Quadrivium*

(astronomie, arithmétique, musique et géométrie), finalement le droit et la médecine. Ce schéma trouve un écho dans la marqueterie (cf. ²¹³). La sélection du rang inférieur dépend davantage des goûts du duc. La présence de *Pie II*, *Bessarion* et *Sixte IV* est indicative. *Saint Thomas d'Aquin*, *Duns Scot*, *Saint Albert le Grand* et les quatre *Pères de l'Eglise* étaient des auteurs particulièrement appréciés par Frédéric. *Moïse* et *Salomon* personnifient le désir du duc d'être un chef éclairé. *Dante* jouissait à cette époque d'une popularité considérable et *Pétrarque* personnifiait l'homme de lettres. Les quatre *Pères de l'Eglise* sont groupés sur le mur nord. Sur le mur sud sont placés *Saint Albert le Grand*, *Pie II*, *Bessarion* et *Sixte IV*. Les trois derniers sont des prélats humanistes contemporains. Peut-être *Saint Albert le Grand* remplace-t-il le pape Paul II (1417-1471), avec qui le duc eut des relations tendues et que les humanistes n'appréciaient pas. Pour l'auteur, les arrangements horizontaux l'emportent sur les verticaux. Ils existent cependant sur le mur principal (est) où, à gauche, *Cicéron* et *Sénèque*, étant aussi des hommes politiques, peuvent être mis en rapport avec *Moïse* et *Salomon* et représenter la vie active, tandis qu'à droite *Homère* et *Virgile* avec *Saint Thomas d'Aquin* et *Duns Scot* pourraient incarner la vie contemplative. L'auteur a déjà établi ce parallèle en étudiant la marqueterie (cf. ²¹³). *Chelès* pense que, comme celle-ci, les *Hommes illustres* incarnent les aspirations morales, politiques et intellectuelles de Frédéric de Montefeltre.

Kerstin Kühnast (²¹⁶ 121-129) recherche les précurseurs du *studiolo*. Elle pense que la conception de ce type de chambre est contemporaine de celle de l'oratoire. Les *Hommes illustres* d'Urbino représentent une importante étape dans le développement du genre du portrait parce que le type du portrait d'érudit autonome est créé dans la peinture de chevalet.

Clough (²¹⁸ 336) attribue le plan général de la décoration du *studiolo* à Francesco di Giorgio parce qu'un document d'archive prouve que celui-ci est l'auteur du *studiolo* de Gubbio; en mai 1477, il en supervisait l'exécution. Etant donné la similitude de conception de ces deux pièces, *Clough* pense que cet artiste plutôt que Bramante peut être considéré comme l'organisateur du *studiolo* d'Urbino.

En 1985, *Virginia Tenzer* (²²² 197-295) étudie également ce programme. Son thème principal est l'équilibre entre la vie active et la vie contemplative, la première étant représentée dans la marqueterie par une armure et la deuxième par une salle d'étude. Dans les boiseries elle reconnaît neuf emblèmes, les attributs du *Quadrivium*, le passage du temps, les symboles des vertus cardinales à côté des vertus théologiques personnifiées. Au-dessus de la marqueterie, les arcs des portraits forment une arcade qui symbolise le royaume de l'élu, aussi appelé le château de la sagesse. Les sept panneaux sur lesquels étaient groupés les vingt-huit portraits, sont conformes aux sept piliers décrits dans le *Livre des Proverbes* (IX, 1): «La sagesse a bâti sa maison, elle a taillé ses sept colonnes». Le chiffre vingt-huit est un nombre pythagoricien, c'est la somme de la séquence de un à sept. La majorité des portraits sont idéaux; l'auteur ne croit pas que des contemporains auraient posé. Les costumes religieux sont ceux des ordres correspondants. Ceux des orientaux sont fantaisistes. Certains personnages portent des vêtements contemporains mais il n'y a pas de vêtements antiques. L'artiste aurait cherché à unifier le groupe plutôt qu'à insister sur les origines historiques des différents membres. Enfin les bijoux symbolisent les vertus à cause des gemmes qui les rehaussent.

Dans les différents portraits, *Virginia Tenzer* reconnaît les illustrations des Arts libéraux et des trois grandes disciplines: le droit (*Solon* et *Bartolus*), la médecine (*Hippocrate* et *Abano*) et la théologie (*Moïse* et *Salomon* qui représentent les Saintes Ecritures, les Pères de l'Eglise, les trois scolastiques et *Pie II*, *Bessarion* et *Sixte IV*); *Saint Grégoire* symbolise aussi le droit canon. L'auteur voit dans le *studiolo* une extension du thème du *Trivium* et du *Quadrivium*. Pour le *Quadrivium*, *Euclide* représente l'arithmétique et la géométrie; *Vittorino* est aussi un mathématicien; *Ptolémée* figure l'astronomie et *Boèce* la musique. Pour le *Trivium*, la grammaire n'est pas représentée mais dans le système classique et scolastique elle inclut la poésie, bien illustrée dans le *studiolo* (*Homère*, *Virgile*, *Dante* et *Pétrarque*); on y relève également la dialectique (*Platon* et *Aristote*) et la rhétorique (*Cicéron* et *Sénèque*). Il n'y a aucun historien.

Moïse était considéré comme une synthèse de la vie active et de la vie contemplative, comme Frédéric de Montefeltre. *Cicéron* et *Sénèque* étaient des défenseurs de ces deux types de vie; ils étaient placés sur le mur est, au-dessus de ces thèmes traités en marqueterie. *Platon* et *Aristote* sont représentés sur un pied d'égalité; ils sont subordonnés aux théologiens du rang inférieur. Celui-ci l'emporte sur l'autre, d'où sa plus grande hauteur. Aux théologiens qui le composent ont été adjoints deux poètes chrétiens, *Dante* et *Pétrarque*, car la poésie est d'inspiration divine.

Le programme du *studiolo* est donc d'un humanisme chrétien; *Pie II*, *Bessarion* et *Sixte IV* sont les héros du château de sagesse de Frédéric. L'influence grecque est évidente, avec *Bessarion* et *Vittorino*, *Platon* et *Aristote*, *Homère* qui occupe une place centrale, *Solon* qui représente le droit grec tandis que le droit romain est absent, *Euclide*, *Ptolémée* et *Hippocrate*. Le passé classique de Rome n'est incarné que par trois personnages: *Cicéron*, *Sénèque* et *Virgile*.

La réunion de *Platon* et d'*Aristote* d'une part et de *Saint Thomas d'Aquin* et de *Duns Scot* d'autre part montre que le thème des contraires unis dans la concorde sous-tend le thème majeur de l'équilibre entre la vie active et la vie contemplative. Celui-ci est un idéal platonicien, incarné par Frédéric en tant que dirigeant, expert dans la guerre et instruit dans la philosophie. Ce prince a subi l'influence du néoplatonisme florentin et de l'académie de *Bessarion*.

En 1986, *Cheles* (223 39-40) s'intéresse aussi aux vêtements des *Hommes illustres*. Ceux des ecclésiastiques sont les costumes officiels, qui caractérisent leur rang et leur ordre. Ainsi, *Saint Grégoire le Grand*, *Pie II* et *Sixte IV* sont coiffés de tiaras papales, *Saint Ambroise* et *Saint Augustin* portent des mitres d'évêques, *Saint Jérôme* et *Bessarion* des chapeaux de cardinaux. *Duns Scot* a le froc des Franciscains, *Saint Thomas d'Aquin* et *Saint Albert le Grand* celui des Dominicains. Le statut académique de ces trois moines est révélé par leur bonnet de docteur.

Les vêtements des Grecs et des héros bibliques sont partiellement imaginaires; ils sont influencés par les costumes de théâtre. Les auteurs classiques portent des vêtements amples et asymétriques. Les Grecs sont dépeints comme des Orientaux: *Aristote* est coiffé d'un turban et *Euclide* d'un pan d'étoffe noué. Il y a d'autres exotismes: les petites manches de dessus de *Platon* et de *Moïse*, les boutons voyants d'*Aristote* et de *Ptolémée*, les houppes aux manteaux de *Platon* et de *Solon*, les bijoux d'*Aristote* et de *Ptolémée*, la forme inhabituelle des chapeaux de *Solon*, au bord pointu, et d'*Hippocrate* au bord découpé.

Les héros latins (*Boèce* et *Cicéron*, *Sénèque* et *Virgile*), les hommes du XIV^e siècle (*Bartolo*, *Pietro d'Abano*, *Dante* et *Pétrarque*), et *Vittorino da Feltre* portent des formes variées de vêtements modernes académiques. *Sénèque* a revêtu un costume de type académique archaïque mais la doublure à dessins de sa pèlerine à capuchon est inhabituelle et doit avoir été ajoutée pour égayer l'ensemble. Le sobre vêtement de *Dante*, avec ses deux petits revers au cou et sa coiffe transparente, reproduit un costume en usage au XIV^e siècle et au début du XV^e mais la coiffe aurait dû avoir des pans plus longs.

Cheles (223 40-41) passe en revue les attributs. Tous, sauf *Moïse* et *Ptolémée* ont des livres qui les caractérisent comme intellectuels. *Saint Jérôme* a son livre ouvert sur des psaumes (cf. p. 129), ce qui veut caractériser un livre liturgique. *Saint Albert le Grand* a sur le sien quelques mots en castillan, qui rappellent son attaque contre les commentateurs arabes d'*Aristote*. *Ptolémée* porte une sphère armillaire. *Dante* est couronné de lauriers. Cette plante fut choisie comme attribut officiel des poètes par *Pétrarque*, lors de son couronnement en 1341, plutôt que le lierre et le myrte, les trois ayant été utilisés dans l'Antiquité. Enfin la couronne de *Ptolémée* doit être due à une confusion entre l'astronome et un roi de la dynastie des Ptolémée, qui régna sur l'Égypte de 323 à 30 av. J.-C. (Cette remarque fut déjà faite en 1862 par *De Ronchaud*; voir p. 121).

Cheles (223 41-42) étudie également les gestes. *Saint Ambroise*, *Saint Augustin* et *Sixte IV* bénissent de la main droite. *Vittorino da Feltre* pointe l'index vers son livre, c'est un geste professoral. *Saint Jérôme* tient une page comme s'il désirait collationner deux passages. L'auteur trouve moins évident le geste de compter de *Saint*

Thomas d'Aquin, qui doit le qualifier comme scolastique (voir aussi p. 124). Les autres gestes, notamment ceux de *Platon*, d'*Aristote* et de *Dante*, peuvent avoir une signification à la lumière de l'*Institutio oratoria* de *Quintilien*; ils n'ont pas de signification spéciale dans le cadre du *studiolo*, ce sont des gestes de polémistes et de dialecticiens.

Cheles (²²³ 42) analyse les inscriptions (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 129, et I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 3, p. 167). Elles ont pour rôle de nommer le personnage et parfois d'informer de manière complémentaire sur la diversité de ses occupations. Ainsi *Vittorino da Feltre* est rapproché d'*Euclide* à cause de son intérêt pour la géométrie mais dans l'inscription il est loué en tant que professeur humaniste.

Cheles (²²³ 50-52; ²²⁴ 272, 274, note 10) s'intéresse aux figures en grisaille. Sur le mur nord, un homme ailé est accompagné d'un aigle, symbole d'autorité, portant les armes de Frédéric de Montefeltre (voir D. 3, p. 131). Une seconde figure sur le même mur tient un écu et un sceptre; celui-ci pourrait être un attribut de la philosophie car un des quatre *Hommes illustres* unis par ce personnage est *Boèce*, qui lui en remet un dans sa *De Consolatione Philosophiae*. Sur le mur est, *Hercule tuant le lion de Némée* convient bien aux hommes politiques qui l'entourent: *Cicéron*, *Sénèque*, *Moïse* et *Salomon*. Sur le même mur, une figure d'*Atlas*, placée entre *Homère*, *Virgile*, *Saint Thomas d'Aquin* et *Duns Scot* représenterait la vie contemplative, qui serait opposée à *Hercule*, symbole de la vie active. Les autres grisailles sont trop mutilées pour être identifiées. Sur le mur ouest, une figure porte un écu avec les armes du prince.

*
* *

Description et iconographie des portraits considérés isolément

Pietro d'Abano

Le professeur est tourné de trois quarts vers la gauche. Ses traits sont lourds et empâtés. Sur ses cheveux courts et bouclés, il porte un haut bonnet. Il est vêtu d'une robe et d'un manteau à pèlerine. De ses deux mains, assez fines mais peu détaillées, il tient dressé un gros livre dont le plat est décoré d'une applique ovale en métal orfèvré; deux fermoirs terminés par des pointes métalliques le rehaussent également.

La cellule est couverte d'un plafond porté sur deux poutres. Le mur du fond est aveugle et caché partiellement par un drap d'honneur reposant sur un dossier. A gauche, on observe une demi-colonne avec base moulurée et chapiteau décoré de feuillage. L'identification du personnage est assurée par l'inscription de son nom sur la plinthe inférieure du tableau.

Pietro d'Abano est né à Abano en 1250; il fut astrologue, médecin et philosophe; il s'intéressait aussi à la magie. Il commença ses études à Padoue. Ensuite il voyagea à Constantinople. En 1293, il continua ses études à Paris; il y fut inquiété par l'Inquisition. Il retourna alors à Padoue, vers 1306-1307; il y enseigna l'astrologie et la médecine. Il échappa une seconde fois au zèle des inquisiteurs. Il mourut vers 1318. Il fut l'écrivain médical le plus influent à la fin du moyen âge. Son chef-d'œuvre est un livre de médecine, le *Conciliator*. Il rédigea entre autres un ouvrage d'astronomie et d'astrologie, le *Lucidator*, et un livre sur les poisons, *De Venenis*. Il fit de nombreuses traductions en latin de manuscrits médicaux et scientifiques grecs, notamment un traité d'Aristote. Après l'invention de l'imprimerie, ses œuvres furent très rapidement divulguées (*Tenzer* ²²² 255, 284; *L. Thorndike, A History of Magic and Experimental Science*, vol. II, Londres, 1923, p. 874-947; *idem, Relations of the Inquisition to Peter of Abano and Cecco d'Ascoli*, dans *Speculum* (Cambridge, Mass.), t. I, 1926, p. 338-342).

Virginia Tenzer (²²² 99) rapproche le portrait de ceux d'hommes de forte corpulence peints dans le Nord, tels le *Portrait d'homme* de Campin à la National Gallery de Londres et le *Portrait de Jean de Leeuw*, de Van Eyck, à la Gemäldegalerie de Vienne. Son haut bonnet indiquerait qu'il a fait des études à Paris (²²² 255).

Aristote

Le philosophe grec est représenté de face, avec la tête légèrement tournée vers la droite. Ses traits sont fins et ses yeux brillants; il a les joues creuses, une petite moustache et une abondante barbe bifide. De longs cheveux ondulés dépassent d'un haut bonnet plissé en accordéon, décoré d'un bijou sur le fond et d'un second, constitué d'une pierre entourée de perles, sur le revers au milieu du front. Le personnage porte une robe de drap fermée au milieu du devant par des boutons orfèvrés accompagnés d'une perle. Ce vêtement est resserré à la taille par une ceinture rehaussée de pierreries alternant avec deux perles. Une pèlerine enveloppe ses épaules. Deux rangs de perles bordent aussi la fermeture du bas des manches du pourpoint. Le philosophe a posé sa main gauche sur un livre fermé dont les deux fermoirs sont décorés respectivement d'un homme et d'une femme nus. Son bras droit est soulevé, dans un geste d'orateur, découvrant la paume de sa main.

La cellule est couverte d'un plafond plat décoré de moulures disposées en diagonales et formant cercle à leur intersection. Le mur du fond est animé d'une fausse fenêtre à remplage gothique, à demi-cachée par un drap d'honneur plissé reposant sur un dossier. À gauche, on remarque une demi-colonne avec base et chapiteau. Une tête d'atlante et une aile apparaissent dans le coin inférieur gauche. Le philosophe est identifié par l'inscription qui court sur la plinthe inférieure.

Aristote est né à Stagire en 384 av. J.-C. Orphelin de père très jeune, il est envoyé à Athènes pour faire ses études; il entre à l'Académie de Platon vers 367. Il restera près de vingt ans dans cette ville. Lui-même, après quelques années, enseigne à l'Académie. De cette époque datent la *Rhétorique* et le *Protreptique*. En 348, après la mort de Platon, Aristote s'installe à Assos, sur la côte d'Asie Mineure, où existait une filiale de l'Académie placée sous la protection du tyran Hermias. Après l'assassinat de ce dernier, il passe quelques années dans l'île de Lesbos, se livrant à des recherches scientifiques. Il avait épousé une proche parente d'Hermias, dénommée Pythias. Puis, vers 342, à Pella, il devient le précepteur du jeune Alexandre de Macédoine jusqu'au moment où ce dernier fut nommé régent, en 340. Il regagne alors Stagire, dont il obtient la reconstruction et à laquelle il donne des lois. En 338, il rentre à Athènes et y fonde le *Lycée*, à la fois école et établissement de recherche sur les sciences humaines et les sciences naturelles. Aristote était l'ami d'Antipater, le gouverneur de la Grèce, aussi, après le décès inopiné d'Alexandre, en 323, il est inquiété comme collaborateur de la Macédoine. Il réussit à s'échapper d'Athènes et s'installe à Chalcis. Il y devient malade et meurt l'année suivante, âgé de 62 ans. Parmi ses ouvrages les plus célèbres on peut mentionner la *Métaphysique*, la *Physique*, la *Politique*, *Sur la philosophie*, l'*Ethique à Nicomaque*, *Alexandre ou de la Colonisation* (voir D.J. Allan, *Aristote le philosophe*, Louvain/Paris, 1962; P. Grenet, *Aristote*, (Paris, 1962); *Der kleiner Pauly. Lexikon der Antike* (...), Stuttgart, 1964, t. I, col. 582-591).

D'après *Cornu* (¹⁰ 103, n° 392), le personnage aurait les traits de Théodore Gaza, élève et partisan de Vittorino da Feltre. Selon *Bombe* (⁴³ 126; ⁵¹ 461, 462; ⁸⁷ 273; ¹¹⁵ 198-199), le portrait ne montre guère de ressemblance avec les bustes antiques et le peintre a dû prendre comme modèle l'un des invités érudits de la cour d'Urbin. *Schmarson* (⁵⁴ 78) lui trouve quelque ressemblance avec un Juif polonais et pense qu'un commerçant grec a pu poser. *Chastel* (¹⁶⁶ 367) reprend l'identification hypothétique avec Théodore Gaza. *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 124) estime que le portrait est une pure invention de l'artiste. *Virginia Tenzer* (²²² 248) juge que son chapeau est celui d'un professeur du moyen âge.

Saint Augustin

Le Père de l'Église est vu de face et tourne la tête vers la gauche, le regard dirigé vers le haut. Sur une coiffe, il porte une mitre décorée de cabochons et de perles, ainsi que ses fanons. Sur une dalmatique en brocart il a

revêtu une chape bordée de brocart et fermée par un grand mors rectangulaire. Le saint a des gants; il lève la main droite comme pour prendre son auditoire à témoin tandis que la gauche repose sur un gros livre ouvert, posé sur ses genoux.

Sa cellule est voûtée. Les murs sont aveugles; un drap d'honneur arrivant au niveau des épaules du saint en cache le bas. A gauche, une demi-colonne, pourvue d'une base et d'un chapiteau, supporte la jambe gauche nue d'un atlante. Le saint est identifié par l'inscription à la partie inférieure du tableau.

Aurelius Augustinus est né à Tagaste (Numidie), en 354, d'un père païen et d'une mère chrétienne, sainte Monique. Après ses études il embrasse l'hérésie manichéenne et mène une vie répréhensible. Il se soustrait aux reproches de sa mère en s'enfuyant à Rome en 383. Puis il enseigne l'éloquence à Milan et, sous l'influence de saint Ambroise, il se fait baptiser en 387. Après la mort de sa mère, en 388, il regagne l'Afrique. Il reçoit la prêtrise en 391 et est sacré évêque d'Hippone en 395. Il meurt en 430. Ses écrits, notamment *Les Confessions* et *La Cité de Dieu*, ont fait de lui le théologien le plus important du monde occidental et tout le haut moyen âge y a puisé sa nourriture spirituelle (*Künste*⁷¹ 105-106; *Réau*¹⁶⁵ I, 149-151; *Kl. W.*, dans *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike (...)*, Stuttgart, t. I, 1964, col. 740-744; *P. Brown, Augustine of Hippo, a Biography*, Londres, 1967).

Pour *Destrée*^(52 5), l'attitude assez précieuse du portrait ne convient guère à la personnalité de l'évêque d'Hippone. *Virginia Tenzer*^(222 97) le rapproche des personnages de Bouts.

Bessarion

Le cardinal est tourné de trois quarts vers la gauche. Son visage est émacié et il a l'air pensif. Il est barbu et moustachu. Sur une coiffé et un camail, il porte le chapeau cardinalice. Il est vêtu d'un froc. Il tient à deux mains - aux articulations noueuses - un gros livre posé sur ses genoux, que décorent un écusson et deux fermoirs orfèvres.

Sa cellule est voûtée. Un drap d'honneur en cache partiellement le mur du fond, aveugle. A gauche, une demi-colonne est pourvue d'une base moulurée et d'un chapiteau feuillagé. Une inscription permet d'identifier le personnage sans erreur possible.

Bessarion naquit à Trébizonde, vers 1403, et fit ses études à Constantinople. Il devint moine en 1423, évêque de Nicée en 1437 et cardinal en 1439. Il œuvra au rapprochement des Eglises grecque et latine et participa au concile de Florence en 1439. C'est lui qui lut la version grecque du décret de l'union des Eglises à la fin du concile. Il vécut ensuite surtout à Rome. Il essaya à de nombreuses reprises d'organiser une nouvelle croisade contre les Turcs afin de libérer l'Eglise chrétienne d'Orient. Diplomate, il fut chargé de différentes missions, notamment auprès de Louis XI. Il réforma des monastères. Il fut aussi théologien et écrivain et collabora à la renaissance des lettres. En 1455 et 1464, il fut sérieusement considéré comme éligible à la papauté. Il fut étroitement lié à Frédéric de Montefeltre de 1445 à sa mort, survenue le 18 novembre 1472 à Ravenne (*Michel*¹³⁹ 148; *Gouma-Peterson*¹⁹⁹ 220, 229-232; *The New Encyclopaedia Britannica*, 15e éd., Chicago/Londres (...), 1976, vol. I, p. 1024-1025; *Ginzburg*²¹⁵ 95-102. Voir aussi *H. Vast, Le Cardinal Bessarion (1403-1472). Etude sur la chrétienté et la Renaissance, vers le milieu du XV^e siècle*, Paris, 1878; *L. Mohler, Kardinal Bessarion als Theolog, Humanist und Staatsman*, Paderborn, 1923; *A.A. Kiros, Bessarion*, 2 vol., Athènes, 1947 et *C.H. Clough, Cardinal Bessarion and Greece at the Court of Urbino*, dans *Manuscripta* (Saint-Louis), t. VIII, 1964, p. 160-171 (réimprimé dans *Clough*²¹² ch. VII, 160-171)).

Il a existé de nombreux portraits du prélat. Ceux peints de son vivant ont disparu. Il reste des miniatures, une médaille (anonyme; Musée de Weimar), un bas-relief du monument funéraire du pape Pie II (Paolo Romano; Rome, Sant'Andrea della Valle), un tableau de Gentile Bellini peint probablement peu après la mort du cardinal (Vienne, Kunsthistorisches Museum) et des effigies plus tardives (*Ginzburg*²¹⁵ fig. 69-86).

Bombe^(48 126; 51 461-462; 87 274; 115 198) trouve que le portrait d'Urbino ressemble à ceux du même cardinal conservés aux Offices et à Grottaferrata. *Schmarsow*^(54 96) pense que l'artiste a dû disposer d'un bon modèle.

Il énumère différents portraits du prélat qui sont conservés. *Lavalleye* ^(102 138) pense que l'artiste a serré la vérité de près: il suffit de comparer son portrait avec celui que Piero di Cosimo exécuta à la chapelle Sixtine. Pour *Hulin de Loo* ^(112 37), l'effigie d'Urbin serait un portrait imaginaire mais influencé par les descriptions faites du personnage à l'artiste, qui n'a pas dû le connaître étant donné que le cardinal était en France en 1471. *Thalia Gouma-Peterson* ^(199 232-233) estime que ses portraits diffèrent entre eux; elle ne met pas en doute la véracité de celui d'Urbin. *Ginzburg* ^(215 91-95) s'intéresse à l'iconographie de ce prélat. Il croit le reconnaître dans l'interlocuteur barbu de la *Flagellation* de Piero della Francesca (Urbin, Galleria Nazionale delle Marche; repr. dans *Ginzburg* ^{215 90} et frontispice). Il constate que le présent tableau est tout différent des autres effigies. Ce doit être un portrait de fantaisie, peint peu après la mort du personnage par quelqu'un qui ne l'avait jamais vu. Cela étonne beaucoup l'auteur, vu que Bessarion avait entretenu des rapports si étroits avec la cour d'Urbin. Pour *Kerstin Kühnast* ^(216 116), le modèle était une fresque de Piero della Francesca qui décorait la chambre d'Eliodore au Vatican et qui fut perdue sous Nicolas V mais, d'après *Vasari*, le portrait fut transposé sur toile par Jules Romain pour Paolo Giovio. Un petit portrait conservé à la Walker Art Gallery de Liverpool, une copie d'environ 1600, présente une ressemblance certaine avec le portrait urbin et doit dépendre du même modèle (repr. dans le catalogue *Walker Art Gallery Liverpool. Foreign Catalogue*, (Liverpool), 1977, t. 2, n° 3279).

Dante

Le poète est vu de profil, tourné vers la droite. Il a le visage mince et des traits réguliers. Il est imberbe mais mal rasé. Il porte une coiffure basse pourvue d'oreillettes; une couronne de lauriers la surmonte. Il est vêtu d'une robe très simple, à col droit et manches étroites. De la main gauche il tient un livre fermé dressé sur ses genoux; deux fermoirs le décorent. Sa main droite est levée, paume en avant.

Le local exigü est couvert d'un plafond reposant sur deux poutres. Les murs nus sont partiellement masqués par un drap d'honneur fixé sur un dossier en bois. A droite on observe une demi-colonne avec base moulurée et chapiteau décoré de feuillage stylisé servant d'appui à un personnage dont on aperçoit la jambe droite et un bouclier. Le nom du poète est inscrit sur la plinthe inférieure.

Dante Alighieri est né à Florence en 1265. On sait peu de chose de sa famille, de la petite noblesse tombée en roture et à peu près ruinée. A neuf ans, il fit la connaissance de Béatrice Portinari, qui en avait huit, et qui lui inspira un grand amour. Il la retrouva neuf ans plus tard et elle mourut en 1290. C'est à sa mémoire qu'il écrivit en italien la *Vita Nuova*. Il se lança alors dans les études. A cette époque Florence était déchirée par d'incessants conflits entre les Guelfes et les Gibelins, entre les Noirs et les Blancs, et en lutte contre ses voisines; Dante a participé à ces guerres. Il s'est marié et eut trois enfants. Il siégea aux conseils de la république. En 1300 il fut élu prieur pour deux mois; ensuite il fut envoyé en ambassade auprès du pape Boniface VIII à Rome. Il y apprit qu'il était banni de Florence, d'abord pour deux ans puis à vie. Après différentes tentatives de retournement de la situation à Florence, il se sépara des autres bannis et trouva refuge à Vérone. Il voyagea, entre autre à Bologne, apprit la philosophie, l'astronomie et la poésie, surtout Virgile. Il écrivit en italien le *Convivio*. Entre 1308 et 1313 il osa croire à la restauration du pouvoir temporel - il rédigea la *Monarchie* en latin - mais la mort de l'empereur Henri VII de Luxembourg mit fin à son rêve. Ne pouvant rentrer à Florence autrement qu'en pénitent, il s'installa à Ravenne. C'est là en grande partie qu'il écrivit en italien la *Comédie*, dite plus tard *Divine*, à la gloire de Béatrice. Il était devenu célèbre. Il mourut dans cette ville le 13 septembre 1321 (voir *L. Portier, Dante (Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui*, 23), (Paris, 1965); *L. Gillet, Dante*, (Paris, 1965); *M. Bonan-Garrigues, Dante*, Paris, 1970; *W. Anderson, Dante the Maker*, Londres/Boston/Henley, 1980).

Passerini ^(65 pl. 39) et *Mather* ⁽⁶⁴⁾ étudient l'iconographie du poète. Le premier reproduit le portrait du Louvre sans commentaire. Le second considère que ce dernier est faible et sans caractère mais qu'il a une importance

historique car c'est le premier portrait de Dante qu'a dû voir Raphaël et celui-ci s'en souviendra. L'auteur pense que l'artiste a dû s'inspirer d'une médaille florentine (Repr. dans *A. Heiss, Les Médailleurs de la Renaissance. Florence et les Florentins du XV au XVII^e siècle*, 1ère partie, Paris, 1891, p. 125-127, pl. XVII-1; *Mather*⁶⁴ fig. 29) exécutée probablement en 1465, qui aurait servi de modèle pour la couronne et certains accessoires, et d'un soi-disant portrait du poète figurant dans une fresque de l'église de Sant'Agostino, près de Rimini, vers 1350, auquel il a emprunté le geste sans signification de la main levée (⁶⁴ 58, 61, fig. 52). Selon *Friedländer* (⁶⁹ 95; ¹⁸⁵ 53), l'artiste a dû se conformer à une tradition lorsqu'il peignit ce portrait. *Lavalleye* (¹⁰² 139) juge que celui-ci s'inscrit parmi les effigies dérivées de la fresque du Bargello à Florence. *Bombe* (¹¹⁵ 196, 199) pense qu'il s'inspire d'une miniature d'un des codex de la bibliothèque ducale d'Urbin.

Saint Jérôme

Le Docteur de l'Eglise latine est tourné de trois quarts vers la gauche et légèrement penché en avant, l'air songeur. Il porte le vêtement des cardinaux: coiffé et camail que surmonte le chapeau plat à large bord et *capa magna*. Le personnage est ganté et il feuillette un gros livre ouvert sur ses genoux.

Sa cellule est voûtée d'ogives. Le mur du fond est percé d'une fenêtre au remplage gothique obturée par des cives; une autre baie éclaire le mur latéral gauche. Un drap d'honneur arrive à mi-hauteur de la tête du saint. A gauche, la base d'une demi-colonne est entourée de l'Ordre de la Jarretière. Sur le chapiteau décoré de feuillage on observe les jambes nues d'un personnage et une aile d'aigle. Le saint est identifié par une inscription placée sur la plinthe inférieure du tableau.

Saint Jérôme est né à Stridon en Dalmatie vers 345 et acquit sa formation littéraire et théologique à Rome, Trèves et Aquilée. En 373 il entreprend un pèlerinage en Terre Sainte; il y apprend les langues de la Bible et commence à s'occuper de leur traduction. Pendant trois ans il vit en ermite dans le désert de Chalcis puis est ordonné prêtre. De 382 à 385 il est le conseiller du pape Damase à Rome, qui le charge de réviser le texte latin de la Bible. Après la mort de ce pape, il se rend en Palestine avec un groupe de femmes pieuses et fonde à Bethléem un monastère et une école. C'est là qu'il rédige ses écrits théologiques et exégétiques les plus importants. Il y meurt en 420 (*O.H.*, dans *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike* (...), Stuttgart, t. II, 1967, col. 1138-1139; *Künste*⁷¹ 299; *Réau*¹⁶⁵ II, 740).

D'après *Cornu* (¹⁰ 102, n° 385), ce portrait pourrait être celui du cardinal Julien della Rovere, le futur pape Jules II, figuré de profil sur le tableau de Melozzo da Forlì au Vatican. Traditionnellement, saint Jérôme est barbu. *Schmarsov* (⁵⁴ 89, note 1) juge cette identification non fondée. *Virginia Tenzer* (²²² 97) rapproche ce portrait de celui du même saint sur le volet gauche du triptyque du *Martyre de saint Erasme*, de Dieric Bouts (Louvain, collégiale Saint-Pierre).

Platon

Le philosophe grec est tourné de trois quarts vers la droite mais son visage est vu de face. Il paraît rêveur. Son abondante chevelure bouclée est maintenue par un bandeau décoré d'une pierrerie et il est barbu et moustachu. Il porte un pourpoint (?) rayé en oblique, fermé par des perles groupées deux à deux, et un ample manteau relevé sur le bras droit et drapé sur ses genoux. Sur ceux-ci repose un gros livre ouvert et le philosophe y indique un passage de l'index droit. Sa main gauche passe au-dessus de l'ouvrage, la paume vers l'avant. Elle est peut-être tournée vers un auditeur qu'il veut convaincre.

La chambre exigüe a un plafond plat décoré de moulures en diagonales, formant cercle à leur intersection. Une fenêtre à gauche est obturée par des cives, celle du mur du fond paraît être fausse; elle présente un remplage gothique. Un drap d'honneur posé sur un dossier de bois en cache le bas. A droite, une demi-colonne se compose d'une base moulurée, d'un fût cylindrique et d'un chapiteau feuillagé. Une aile et une partie de tête humaine sont visibles dans le coin inférieur droit. Le nom du personnage est inscrit à la partie inférieure du tableau, sur une plinthe.

Platon naît à Athènes ou à Egine vers 428-427 av. J.-C. dans une famille de la haute aristocratie. Platon est un surnom; il s'appellait probablement Aristoclès. Il reçoit une éducation soignée, en vue d'exercer le pouvoir. Il s'initie aussi à la peinture et à la poésie puis se tourne vers la philosophie. Vers sa vingtième année, il rencontre Socrate avec lequel il sera lié de 408 à 399, date de la mort de ce dernier. Platon se rend alors à Mégare puis participe à la bataille de Corinthe. Ensuite on perd sa trace; peut-être est-il allé en Égypte et en Cyrénaïque. C'est après la mort de Socrate qu'il écrit ses premiers *Dialogues*. En 388, il est invité par le tyran Denys Ier l'Ancien à Syracuse et expulsé en 387. Après diverses péripéties il rentre à Athènes et y fonde l'Académie destinée à former la jeunesse. Il écrit entre autres *Le Banquet* et le début de *La République*. Vers 367, Denys Ier étant mort, est remplacé par Denys II et le philosophe Dion rappelle Platon à Syracuse pour guider le jeune tyran. Mais l'entente est de courte durée et Platon, après avoir été emprisonné, retourne à Athènes. En 361 cependant, à la demande du même Denys, il reprend le chemin de Syracuse; il a alors environ 66 ans. Le séjour se termine aussi mal et il rentre à Athènes. Son ami Dion ayant pris le pouvoir à Syracuse, y est assassiné à cause de son autoritarisme. La disparition de son disciple est un cuisant échec pour Platon, qui consacre ses dernières années à l'enseignement. Il écrit encore *Le Timée*, *Le Critias* et *Les Lois*. Il meurt en 347, âgé de 80 ou 81 ans (G. Lemaire, *Platon, sa vie, son œuvre avec un exposé de sa philosophie*, Paris, 1966; L. Robin, *Platon*, nouv. éd., Paris, 1968; H.D., dans *Der kleiner Pauly. Lexikon der Antike (...)*, Stuttgart, t. IV, s.d., col. 894-905).

D'après Cornu (¹⁰ 103, n° 391), ce personnage aurait les traits du platonicien Gemisto, secrétaire du pape Nicolas V. Selon Kenner (²⁹ 196), le portrait aurait été peint d'après un modèle ancien mais l'artiste l'aurait habillé de vêtements bizarres, bariolés. Bombe (⁴³ 126; ⁵¹ 461, 462; ⁸⁷ 273; ¹¹⁵ 198-199) estime que le portrait ne montre guère de ressemblance avec les bustes antiques mais que le peintre a dû prendre comme modèle un des invités érudits de la cour d'Urbin. Pour Schmarsov (⁵⁴ 76-77), il ne s'agit pas d'un portrait idéal. Le personnage a l'air d'un maître d'école de la campagne, avec une grosse tête, et ses mains sont aussi lourdement construites. Le codex comprend un texte original, sur deux colonnes, et le commentaire, tout autour. L'index de la main droite montre une phrase du texte original tandis que l'autre semble écarter l'objection. Lavalleye (¹⁰² 138) pense que l'artiste s'est souvenu de l'iconographie traditionnelle du philosophe telle qu'elle est établie depuis le milieu du IV^e siècle av. J.-C. par le sculpteur Silanion (cf. R. Boehringer, *Platon. Bildnisse und Nachweise*, Breslau, 1935, p. 5). Chastel (¹⁶⁶ 367) reprend l'hypothèse de l'identification du personnage avec Gémisthe Pléthon. Bielefeld (¹⁷⁸ col. 124) considère que l'effigie est une pure invention de l'artiste. Virginia Tenzer (²²² 98) juge le présent portrait le plus proche de Van der Goes dans la série et le compare au saint Thomas, sur le volet gauche du *Triptyque Portinari* (Florence, Musée des Offices), notamment pour le geste de la main ouverte.

Ptolémée

L'astronome, vu de face, tourne le haut du buste vers la droite. Il a des traits réguliers, les joues creuses, une chevelure et une barbe abondantes. Au-dessus d'un pan d'étoffe noué en guise de turban, il porte une couronne dont les fleurons se terminent par des pierres précieuses. Son vêtement, fermé au milieu du devant par de larges boutons, est pourvu d'un col bordé de perles et rehaussé de galons où alternent perles et cabochons. Sa ceinture est constituée d'un pan d'étoffe noué. Le personnage tient de la main gauche une sphère armillaire.

Le local, exigü, est couvert d'une voûte en bois; une architrave est visible au premier plan. La cellule est éclairée à gauche par une fenêtre en plein cintre obturée par des cives. Un drap d'honneur cache la moitié inférieure du fond. À droite, on observe une demi-colonne pourvue d'une base et d'un chapiteau. Le personnage est identifié par sa sphère armillaire et par son nom inscrit dans le bas du tableau.

On ne possède presque aucun renseignement sur la vie de Claudius Ptolemaeus, qui illustra l'école d'Alexandrie au II^e siècle ap. J.-C. Il serait né vers 110 dans la cité grecque de Ptolemais d'Hermias. C'est à Alexandrie qu'il

travailla. Sa période d'activité s'étend au moins entre 127 et 145 en raison des observations astronomiques qu'il a faites et qui peuvent être datées de cette époque. Il serait mort vers 151 selon les uns, en 160 selon d'autres. Son œuvre principale en astronomie reçut le surnom d'*Almageste*; elle exerça son influence pendant plus de 1200 ans. Son œuvre mathématique est importante; on peut citer l'*Analemme*, les *Harmoniques*, l'*Optique*. Enfin il fut très célèbre comme géographe; il est l'auteur d'un *Planisphère* et d'une *Géographie*, qui eut un grand retentissement sur les générations futures (voir *Cn.A.R.*, dans *Encyclopaedia Britannica*, t. 18, Londres/...Toronto, (1964), p. 733-735; *P.C.*, dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 13, Paris, (1972), p. 794-795; *Der kleiner Pauly. Lexikon der Antike* (...), t. 4, Stuttgart, s.d., col. 1224-1232). Pour Cornu (¹⁰ 103, n° 393), le personnage aurait les traits de Lorenzo Valla. D'après *De Ronchaud* (¹¹ 501), il porte une couronne par confusion avec les souverains de l'Égypte (voir aussi *Cheles* ²²³ 41). Selon *Bombe* (⁴³ 126; ⁵¹ 461, 462; ⁸⁷ 273; ¹¹⁸ 198-199), le portrait ne ressemble guère aux bustes antiques mais le peintre a dû prendre pour modèle un des invités érudits de la cour d'Urbin. *Destrée* (⁵² 5) trouve que le portrait est vivant mais un peu lourd, avec des mains trop fortes pour un intellectuel mais très vraies. La tête lui paraît inspirée de celle de *Saint Jean-Baptiste*, sur un panneau intérieur de l'*Agneau mystique* (Van Eyck, Gand, cathédrale Saint-Bavon).

Sénèque

Le philosophe latin est tourné de trois quarts vers la gauche et penche un peu la tête. Ses traits sont assez lourds et marqués par des rides. Il porte une coiffure et un vêtement à pèlerine et capuchon dont la forme rappelle celle des cardinaux. Le capuchon est doublé de soie brochée. De la main droite il tient ouvert un grand livre, pourvu de deux fermoirs tandis que la main gauche est tendue.

La cellule est couverte d'un plafond supporté par une architrave et deux poutres reposant sur des culots sculptés. Le mur du fond est animé par une niche rectangulaire dont le bas disparaît derrière un dossier presque totalement recouvert d'un drap d'honneur. À gauche, une demi-colonne présente une base moulurée et un chapiteau feuillagé. Dans le coin inférieur gauche, sous la base, on remarque le bras gauche plié d'un atlante. Le personnage est identifié avec sûreté par l'inscription qui court à la partie inférieure du tableau.

L. Annaeus Seneca est né à Cordoue entre 8 et 1 av. J.-C. Son père l'amena à Rome, où il se forma. Vers 25, pour des raisons de santé, il séjourna en Égypte et rentra à Rome en 31. Il devint questeur; il était alors très en vue. Accusé d'adultère avec la nièce de Claude, à la fin de l'année 41, il fut exilé en Corse; il s'y adonna aux sciences naturelles ainsi qu'à la philosophie et écrivit probablement ses tragédies. Dans le courant de 49, il fut rappelé à Rome par Agrippine. Tout en continuant à écrire, il devint préteur et précepteur du jeune Néron. Après l'avènement de celui-ci, en 54, il devint son ministre. Une politique de paix prévalut aux frontières et, à l'intérieur, le sénat retrouva une part de ses prérogatives. Néron lui fit d'énormes largesses. Mais la mort d'Agrippine, en 59, à laquelle il fut mêlé, et les difficultés provoquées par la volonté de Néron d'agir en souverain absolu rendirent sa charge de plus en plus pénible et il tomba peu à peu en disgrâce. Il se retira de la vie publique en 62 et réduisit son train de vie. Impliqué dans une conjuration contre Néron, il dut se donner la mort en 65. Ses œuvres principales sont les *Consolations*, *De la Colère*, *De la Clémence*, *De la Tranquillité de l'âme*, *Questions naturelles* et les *Lettres à Lucilius*. C'est un néo-stoïcien et il incarne la philosophie romaine. Au moyen âge et à la Renaissance il sera apprécié en tant que moraliste puis de philosophe politique (voir *P. Aubenque* et *J.-M. André*, *Sénèque*, (Paris, 1964); *P. Grimal*, *Sénèque (Que sais-je?)*, (Paris, 1981); *G. Schm.*, dans *Der kleiner Pauly. Lexikon der Antike* (...), t. V, Munich, 1975, col. 110-116).

Ce portrait est décrit par *Mündler* en 1856 et beaucoup admiré par lui (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 13, p. 175). Selon *Cornu* (¹⁰ 103, n° 390), le personnage représenterait Filelfo, professeur de philosophie à Rome au XV^e siècle. *De la Sizeranne* (⁷⁹ 237) reproche à ce portrait de ne pas correspondre à l'inscription dédicatoire (voir I, doc. n° 3, p. 168): son visage révèle une grande tristesse alors que le philosophe a «libéré l'esprit humain de ses angoisses». *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 124-125) considère que le portrait est une

pure invention de l'artiste. Toutefois il constate que le personnage porte un vêtement de son époque et est imberbe. Il en conclut que dans le cercle des artistes d'Urbino on possédait un certain savoir relatif à la mode du temps de Sénèque. Peut-être une monnaie romaine est-elle cette source; il n'y a cependant aucun rapport entre celles qui portent une inscription identifiant le philosophe et le présent portrait. *Kerstin Kühnast* (²¹⁶ 106-107) trouve cette source dans le double portrait en hermès représentant *Sénèque* et *Socrate* des Staatliche Museen à Berlin. Cette sculpture date du III^e siècle et fut exécutée d'après un portrait des années 60 (catalogue de *C. Blümel*, 1933, pl. 71, R. 106). Un manuscrit florentin de 1462, une copie des *Epistolae e Trattato delle quattro Virtù Morali* de *Sénèque*, présente au f° 1 v° un portrait dérivé de la même statue (Florence, Bibliotheca Riccardiana, ms. 1591). *Virginia Tenzer* (²²² 98) juge la présente effigie influencée par Van der Goes.

Sixte IV

Le pape est légèrement tourné vers la gauche et il baisse un peu la tête. Son visage est très détaillé et son expression rêveuse. Sur une coiffe, il porte la tiare à triple couronne, rehaussée de cabochons et de perles. Sur une soutane, il a revêtu une aube finement brodée à l'encolure et aux poignets, une étole en tissu damassé et une somptueuse chape. Celle-ci est bordée d'orfrois sur lesquels on reconnaît plusieurs saints: à gauche, saint Pierre, un saint tenant un livre et saint François d'Assise, à droite, saint Paul, un saint avec un bâton, un saint moine et un martyr. Le mors de chape, octogonal, est rehaussé de cabochons et de perles. Le pape a posé la main gauche sur un livre fermé dont le plat est décoré aux angles d'une applique en relief. Il porte une bague à l'auriculaire. L'autre main est dressée, paume en avant. Elle a également une bague, à l'annulaire.

La cellule où a pris place le pape est particulièrement exigüe; un plafond porté par deux poutres reposant sur des culots la couvre et les murs sont presque totalement cachés par un drap d'honneur qui monte particulièrement haut; il est en brocart, c'est le seul cas dans le *studiolo*. À gauche, au-dessus de la colonne à base moulurée et chapiteau feuillagé, on découvre la jambe gauche d'un atlante. Le personnage est identifié par une inscription à la base du tableau.

Francesco della Rovere est né à Celle, près de Savone, le 21 juillet 1414. Il fut éduqué par les Franciscains, dans l'ordre desquels il entra. Il fit ses études à Bologne et à Padoue et enseigna dans plusieurs universités. Prédicateur recherché et théologien subtil, il devint général de son ordre en 1464 et cardinal en 1467, sur la recommandation du cardinal Bessarion. Elu pape le 9 août 1471 après la mort soudaine de Paul II, il fut strict dans sa vie privée mais impitoyablement déterminé et non scrupuleux sur les moyens; il est le premier des pontifes qui vont séculariser la papauté. Il fut surtout préoccupé d'agrandir ses états et d'aider sa famille. Certains de ses neveux l'entraînèrent dans de regrettables actions politiques, dont la conjuration des Pazzi, qui dégénérèrent en guerres. Ses opérations militaires, ses constructions et l'aide à sa famille occasionnèrent des dépenses énormes et il laissa un immense déficit à son successeur. Il fut aussi un prince de la Renaissance, patron des lettres et des arts. Il transforma Rome en une ville de la Renaissance, ouvrant des rues, en faisant paver d'autres, érigeant des églises, dont la chapelle Sixtine, qu'il fit décorer par des peintres ombriens. Il fonda les Archives vaticanes et développa la bibliothèque. Il mourut le 12 août 1484 (voir *J.N.D. Kelly, The Oxford Dictionary of Popes*, Oxford/New York, 1986, p. 250-251).

Bombe (⁴³ 127; ⁵¹ 462; ⁸⁷ 274; ¹¹⁵ 198) trouve l'effigie splendide et se demande si le portrait a été peint d'après nature. *Goffin* (⁵³ 593) pense qu'il est plus vrai que la fresque de Platina peinte par Melozzo da Forlì à la Bibliothèque Vaticane. *Schmarow* (⁵⁴ 98) estime qu'une pleine ressemblance a dû être exigée pour ce portrait. *Lavalleye* (¹⁰² 138) pense que Juste de Gand a dû serrer la vérité de près: il suffit de comparer l'effigie à la fresque susmentionnée. *Virginia Tenzer* (²²² 100) aussi pense qu'un dessin d'après nature a dû servir de modèle à ce portrait et le compare à celui de Melozzo da Forlì cité plus haut. *Campbell* (²²⁷ 60, 61, 233) observe que le pape est le seul personnage vivant à figurer parmi les *Hommes illustres*. Comparé aux autres portraits du prélat, la ressemblance se révèle très précise. L'auteur estime que Raphaël s'est souvenu de cette effigie lorsqu'il peignit

le portrait de *Jules II* conservé à la National Gallery de Londres (*Campbell* ²²⁷ fig. 68 et 69). Après la restauration, *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressort* (²³¹ 96, 102-103 et note 40) constatent qu'un personnage tout différent a été dessiné et peint sous l'actuel portrait. Il semblait vêtu d'une aube ceinturée très bas et barrée d'une étoile en écharpe, sous un manteau à pèlerine de la forme de celui des Dominicains mais de la couleur ocre de celui des Franciscains. Il portait un bonnet de docteur. La main droite était déjà levée, dans un geste d'argumentation et non de bénédiction. Les auteurs émettent l'hypothèse qu'il aurait pu s'agir de *saint Bonaventure*, franciscain comme Sixte IV.

Solon

Le législateur grec est tourné de trois quarts vers la droite. Son regard est baissé, sa bouche entr'ouverte et il paraît absorbé dans sa réflexion. Il a une barbe, une petite moustache et de longs cheveux bouclés. Il est coiffé d'un chapeau à large bord. Sur une ample tunique il porte une grande cape fermée par une cordelière sous le menton. Des deux mains il tient entr'ouvert sur ses genoux un livre imposant dont les angles et le milieu du plat sont décorés d'appliques orfévrées.

La cellule est couverte d'un plafond porté sur deux poutres reposant sur des culots sculptés; les murs en sont aveugles. Un drap d'honneur plissé, posé sur un dossier, monte jusqu'à hauteur des épaules du personnage. A droite, une demi-colonne comporte une base moulurée et un chapiteau décoré de feuillage stylisé. Une inscription à la partie inférieure du tableau permet d'identifier le législateur.

Solon est un homme d'état et un législateur athénien. Il est né vers 638-640 av. J.-C. Issu d'une famille royale, il est forcé de s'adonner au commerce et de voyager à cause de la prodigalité de son père qui avait dilapidé le patrimoine familial. Il compose des poèmes et plus tard des vers patriotiques et didactiques. Il est l'instigateur de la reprise de l'île de Salamine aux Mégariens. Comme la détresse en Attique était grande, il est élu archonte pour 594-593 ou 592-591, reçoit les pleins pouvoirs et est chargé de rédiger un code et une constitution. Il impose la *seisachtheia* (rejet du fardeau): l'annulation des dettes, le rachat des esclaves, l'interdiction des prêts sur corps mais comme l'insuffisance des ressources des paysans subsiste, il mécontente tout le monde. La solution à long terme qu'il préconise par son code est l'élan à l'économie et le développement du commerce extérieur. Dans le domaine politique, il répartit les citoyens en quatre classes et accorde à tous l'accès à l'assemblée. Il réforme la justice. Il jette les bases de la démocratie. Il quitte Athènes pour dix ans, durant lesquels il voyage en Égypte et à Chypre; sur son conseil, le roi Philocypus fonde une nouvelle ville appelée Soli. Il rentre à Athènes où malgré ses mises en garde, son ami Pisistrate prend le pouvoir en 561-60. Lui-même meurt vers 560-558. De son vivant il était considéré comme un des sept Sages de la Grèce; il est à l'origine de la grandeur d'Athènes (voir *J.M.M.* et *X.*, dans *Encyclopaedia Britannica*, t. 20, Londres/(...)Toronto, 1964, p. 954-956; *Encyclopaedia Universalis. Supplément 2*, Paris, 1980, p. 1747; *H.V.*, dans *Der kleiner Pauly. Lexikon der Antike* (...), t. V, Munich, 1975, col. 262-266).

Selon *Cornu* (¹⁰ 103, n° 389), ce personnage aurait les traits du juriste Antoine Campano. D'après *Goffin* (⁵³ 593), *Solon* ressemble plus à un habitant d'Urbino qu'à un sage de la Grèce. *Schmarsow* (⁵⁴ 82) songe à un Grec de l'entourage du dernier Paléologue ou à un Hébreu, plus doué pour la casuistique du Talmud que pour l'étude des lois grecques. *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 124) estime que ce portrait est une pure invention de l'artiste.

Saint Thomas d'Aquin

Le théologien dominicain est vu de face et tourne légèrement la tête vers la droite. Son visage est épais - il a des bajoues - et son expression calme et réfléchie. Il porte l'habit du moine: bonnet, froc et manteau à pèlerine. Un grand livre fermé est posé sur ses genoux. De la main droite, il fait le compte de ses arguments sur la main gauche: c'est le comput digital. L'histoire de ce geste a été étudiée par *Chomentovskaja* (voir ci-dessous). Le saint moine est assis dans une cellule voûtée. Une fenêtre rectangulaire perce le mur de gauche; le bas en

est caché par un drap d'honneur tendu derrière le personnage. A droite, une demi-colonne à base moulurée supporte, sur son chapiteau feuillagé, la jambe droite d'un atlante. Le théologien est identifié par une inscription sur la plinthe du tableau.

Le «Doctor angelicus» est né en 1225 au château de Roccasecca en Campanie. Devenu oblat au Mont-Cassin, il continue ses études à Naples et entre, en 1243, dans l'ordre dominicain contre la volonté de sa famille. Celle-ci l'enlève au château familial où il reste séquestré jusqu'en 1245. Rendu à l'ordre, il est l'élève de saint Albert le Grand à Paris et à Cologne. Depuis 1252, il est professeur de théologie à Paris et dans d'autres écoles de son ordre. L'originalité de son enseignement, basé sur l'aristotélisme, provoque de violentes oppositions et il devra batailler durant toute sa carrière. En 1274, en route pour le concile de Lyon, il meurt à l'abbaye cistercienne de Fossanova. Sa canonisation remonte en 1323. Ses chefs-d'œuvre théologiques, la *Summa contra gentiles* et sa *Summa theologica* inachevée consacrèrent sa gloire (*Ch.-D. Boulogne, O.P., Saint Thomas d'Aquin; essai biographique*, Paris, (1968); *The Life of saint Thomas Aquinas. Biographical Documents. Translated and edited with an introduction by Kenelm Foster, O.P.*, Londres, (1959); *Künstle* ⁷¹ 558; Réau ¹⁶⁵ III, 1277).

Destrée (⁵² 6) pense que, vu le caractère impersonnel du portrait, il doit être une copie fidèle d'un modèle italien. *Künstle* (⁷¹ 558) trouve que l'effigie est conforme au portrait du saint conservé autrefois au couvent des Carmélites de Viterbe. Celui-ci semble dater du début du XIV^e siècle et correspond aux descriptions fournies par des contemporains du Docteur angélique, selon lesquelles c'était un homme de haute taille et corpulent; ce portrait a disparu actuellement (voir aussi *Molkenboer* ⁷⁸ 147 et *Lavalleye* ¹⁰² 138-139). *Chomentovskaja* (¹⁰⁹ 158, 162, 164, 172) étudie le geste du saint: il compte des arguments, c'est le comput digital. Il apparaît pour la première fois dans les fresques de la chapelle des Espagnols à Sainte-Marie-Nouvelle à Florence représentant l'*Eglise militante* et l'*Eglise triomphante*, qui furent peintes par l'école de Giotto vers 1350. L'auteur relève que ce geste apparaît trois fois dans la décoration du *studiolo*: sur la présente effigie, sur *Scot* et sur *Boèce* (Urbino). Il caractérise les scolastes et *Boèce* en tant que précurseur et disparaîtra avec le déclin de cette forme de philosophie. *Lechner* (¹⁹⁶ 934-937) constate aussi les similitudes entre les descriptions du saint fournies par ses contemporains, notamment par *Guillaume de Tocco*, son premier biographe, et des copies d'un portrait, actuellement perdu, dans une fresque du couvent de S. Maria di Gradi à Viterbe, qui pouvait prétendre être une *vera effigies*. Le portrait des Carmélites de Viterbe et une effigie conservée au Mont-Cassin reflètent ce prototype; le saint n'y étant pas nimbé, ils doivent dater d'avant sa canonisation. Dans le tableau du Louvre, le geste de démonstration, la cathédre et le bonnet indiquent le magistère. Le présent portrait rappelle à *Virginia Tenzer* (²²² 98) celui de *Robert de Masmines* (Berlin, Gemäldegalerie), probablement une copie d'après Campin.

Virgile

Le poète est vu presque de face mais tourne et penche la tête vers la gauche. Son expression est attentive. Il est imberbe. Sur ses cheveux un peu hirsutes, on remarque une couronne de lauriers. Le poète a revêtu un pourpoint à col droit et manches ajustées et une robe à manches amples, fermée par des perles groupées deux par deux. De la main gauche, nerveuse, il tient fermé contre lui un livre pourvu de deux fermoirs; la main droite y prend appui.

La cellule est couverte d'un plafond porté par deux poutres apparentes reposant sur des culots. Le mur du fond est aveugle, celui de droite percé de deux baies en plein cintre. Un drap d'honneur, posé sur un dossier, cache le bas du local. A gauche, une demi-colonne est posée sur une base moulurée et comporte un chapiteau feuillagé. Dans le coin inférieur gauche, sous la base, on reconnaît la main gauche d'un atlante. Le personnage est identifié par une inscription sur la plinthe inférieure du tableau.

Publius Vergilius Maro serait né le 15 octobre 70 av. J.-C. dans les environs de Mantoue. On sait peu de chose sur son enfance, très vite auréolée de légendes. Il appartenait à une famille modeste. Poussée par l'ambition de son père, son éducation, commencée à Mantoue, se poursuivit à Crémone, à Milan et à Rome, où il arriva en

54 ou en 53, dans le but de devenir orateur. La vie de la capitale était alors particulièrement troublée par la rivalité entre César et Pompée. Après un unique échec au barreau, il se tourna vers la poésie. Il suivit pendant quelques années à Naples l'enseignement du philosophe épicurien Siron. On ne connaît rien de sa production de jeunesse avant les *Bucoliques*, dont les premières pièces datent de 43. C'est à cette époque qu'il revint s'établir à Mantoue, les revenus d'un petit domaine familial lui permettant de vivre. En 40, son domaine ayant été confisqué, Virgile se rendit à Rome pour demander l'intervention d'Octave et il obtint gain de cause. Il composa ensuite les *Géorgiques*. Il s'était établi en Campanie. En 36, sa réputation de poète était bien établie et il était protégé par Mécène. Il devint le poète officiel d'Octave et le chantre de l'empire naissant; il se tourna vers la poésie épique et commença l'*Enéide*, il y travailla une bonne dizaine d'années. Désireux de connaître le cadre de vie de son héros, il s'embarqua pour la Grèce en 19. Il y devint malade et rentra rapidement en Italie; il mourut à peine débarqué à Brindisi le 21 septembre 19, âgé de 51 ans (voir J.-P. Brisson, *Virgile, son temps et le nôtre*, Paris, 1966; J. Perret, *Virgile*, nouv. éd., Paris, (1965); W.H.G., dans *Der kleiner Pauly. Lexikon der Antike*, vol. V, Munich, 1975, col. 1190-1201).

Destrée (⁵² 5) rapproche ce portrait de certains personnages de la *Communion des Apôtres* de Juste de Gand. *De la Sizeranne* (⁷⁹ 235-236) considère qu'il est le portrait d'un Toscan ou d'un Ombrien du XV^e siècle. *Lavallée* (¹⁰² 138) pense que l'artiste s'est rapproché de l'iconographie traditionnelle du poète et qu'elle est conforme à la description qu'en donne le grammairien *Aelius Donatus*, au milieu du IV^e siècle: «corpore et statura fuit grandis, aquilo colore, facie rusticana» (*Vita Virgiliti*). *Bombe* (¹¹⁵ 196) croit que le peintre s'est inspiré d'une miniature contenue dans un des codex de la bibliothèque ducal d'Urbin. Pour *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 121-136), Juste de Gand a dû connaître un buste antique du poète pourvu d'une inscription car il trouve une ressemblance certaine entre sa peinture et cinq versions anonymes d'un buste antique (dont deux à la Glyptothèque de Copenhague; repr. dans *Bielefeld* ¹⁷⁸ fig. 3 et 4), qui ont été identifiées comme étant le poète par *V.H. Poulsen*. *Kerstin Kühnast* (²¹⁰ 110-112) trouve que la ressemblance est encore plus étroite avec un buste en marbre tour à tour identifié comme étant Virgile ou Ménandre (Venise, S. Maria della Salute, Seminario Patriarcale; repr. dans *G.M.A. Richter, The Portraits of the Greeks*, (Londres, 1965), t. II, p. 231, fig. 1574). *Virginia Tenzer* (²²² 98) rapproche le portrait des personnages de Van der Goes.

Vittorino da Feltre

Le professeur est vu de profil, tourné vers la gauche. Ses traits sont fins et son expression attentive; il est imberbe. Il est coiffé d'un haut bonnet à large bord retroussé, profondément enfoncé sur le front. La forme de son vêtement est peu distincte: on remarque des plis sur le devant et des manches assez larges. De la main droite, il tient sur ses genoux un livre fermé, sur lequel repose sa main gauche.

Le local très exigü est couvert d'un plafond reposant sur deux poutres apparentes que portent des culots. Les murs sont aveugles; celui du fond est caché en partie par un drap d'honneur reposant sur un dossier. A gauche, une demi-colonne se compose d'une base moulurée, d'un fût cylindrique et d'un chapiteau orné de feuillage stylisé. Une inscription à la partie inférieure du tableau permet l'identification du personnage.

Vittorino de Rambaldoni da Feltre est né à Feltre en 1378. Humaniste, il est le créateur d'une nouvelle pédagogie. A côté des études classiques, il enseignait les sciences, la musique, le dessin, l'équitation et l'escrime. A ses élèves, il inculquait aussi une haute morale. Il étudiait les capacités et la future carrière de chacun et y adaptait sa méthode. Il acquit très vite une réputation internationale. En 1425, à l'invitation du Marquis de Mantoue, il se rendit avec son école à Mantoue pour élever les enfants du Marquis. Il avait aussi des écoles à Venise et à Padoue. Il n'a jamais écrit. De nombreux noms éminents sont sortis de ses écoles: dans les lettres italiennes, des savants et des souverains. Frédéric de Montefeltre fut son élève à Mantoue, à la *Casa Gioiosa*, durant deux ans, vers 1435-1436, et il lui en resta toute sa vie reconnaissant. Vittorino mourut le 2 février 1446 (*Dennistoun* ⁸ 64-66; *W.H. Woodward, Vittorino da Feltre and other Humanist Educators. Essays and Versions*, Cambridge,

1921, p. 1-92; *Westfall*²⁰⁶ 22; *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti*, éd. par N. Giannetto, Florence, 1981, spécialement P. Zampetti, *Vittorino da Feltre e Federico da Montefeltro*, p. 255-261).

Pisanello a modelé une belle médaille de lui (Londres, British Museum, Ferrare, Palazzo Schifanoia), représentant au revers l'allégorie du pélican (G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londres, 1930, n° 38, p. 11 et pl. 8; G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart/Berlin, [1922], p. 38-39, pl. XI, ill. 1).

Selon *Kenner* (²⁹ 196), le présent portrait a été exécuté d'après un modèle italien. *Bombe* (⁴³ 126; ⁵¹ 461; ⁸⁷ 274) croit que celui-ci est la médaille de Pisanello. Cette opinion est partagée par *De la Sizeranne* (⁷⁹ 235, 236), *Hautecoeur* (⁸⁵ 63), *Uhde-Bernays* (⁹⁰ 161-162, repr.), *Lavalleye* (¹⁰² 138) et *Donati* (¹²³ 22).

2. Couleurs

Pietro d'Abano

Le professeur a des carnations jaunâtres, des yeux brun clair, des lèvres décolorées et des cheveux blonds. Son bonnet, sa robe et son manteau sont exécutés dans différents tons de rouge, qui tranchent sur sa chemise blanche et sa pèlerine beige.

Sur le livre vert se détachent une applique et des fermoirs dorés; la tranche a la même couleur.

Le drap d'honneur vert est posé sur un dossier brun, qui cache partiellement des murs gris moyen et gris foncé; le plafond est brun. La colonne, beige, est dotée d'une base et d'un chapiteau gris-beige. La plinthe, marbrée beige rosé, devient brun-rouge sous la colonne.

Aristote

Le philosophe a des carnations assez ocrées, avec des rehauts de blanc. Ses yeux sont bruns, ses lèvres carminées. Il a des cheveux bruns et une barbe plutôt blonde. Un bonnet jaune pâle à ombres bleues et revers vert le coiffe. Sa robe et sa pèlerine sont mauve clair; une sous-manche brune en dépasse. Sa ceinture orfèvrée est décorée de pierres rouges ou bleues.

Le livre, à reliure verte, présente des fermoirs dorés et une tranche brune.

La cellule est couverte d'un plafond brun-roux. Le mur et la fausse fenêtre sont beige-gris. Un drap d'honneur vert se détache sur un dossier brun. A gauche, une colonne a une tonalité beige tirant sur le mauve. Un pan vert vif du manteau de Platon est visible près de sa base. La plinthe est gris-beige, comme la tête de l'atlante.

Saint Augustin

Le saint a un visage jaunâtre, des yeux gris et des lèvres tout à fait décolorées. Sur une coiffe gris clair, il porte une mitre blanche pourvue de galons gris-bruns et de fanons bleus; des pierres peu colorées les rehaussent: roses, vertes, jaunes. Le saint a revêtu un amict blanc, une dalmatique vert clair à motifs beiges et une chape blanche bordée d'un orfroi bleu (?) et brun foncés et doublée de rouge. Son mors, d'un or terni, comporte au centre un gros cabochon ovale bleu foncé à reflets blancs et quatre petites pierres vertes ou roses. Ses gants sont blancs.

Son livre, à reliure rouge, a la tranche dorée.

Un drap vert se détache sur des murs gris; la voûte a la même couleur. La colonne, gris foncé, est pourvue d'une base et d'un chapiteau d'un gris plus clair, comme l'atlante. La plinthe est gris-beige.

Bessarion

Le cardinal a des carnations ocrées à lumières blanches et une barbe gris clair, avec quelques mèches blanches. Sur une coiffe gris foncé et un camail gris, il porte un chapeau rouge. Son vêtement est également gris. Sa main, très étudiée, présente des lumières blanchâtres et des cernes brun foncé.

Le livre, d'un rouge brunâtre, porte au centre un écu bleu et or; les fermoirs et la tranche en sont dorés.

Sur un dossier brun se détache un drap vert. Le mur est d'un gris-brun assez foncé. La colonne, marbrée de gris rosé, présente une base et un chapiteau plus foncés. Dans le coin inférieur gauche apparaît un pan du vêtement rose du personnage qui autrefois faisait pendant au cardinal. La plinthe est gris-beige.

Dante

Le poète a le visage ocré, avec des ombres et des lumières très contrastées. Ses yeux sont brun clair. Il est coiffé d'un bonnet brun doré pourvu d'oreillettes d'un blanc transparent. Une couronne de lauriers verts ceint son front. Sa robe est aussi brun doré, rehaussée d'une ceinture beige. Au poignet apparaît une manche de dessous beige rosé.

Le livre et les fermoirs sont gris foncé et la tranche dorée.

Le plafond est brun, les murs brunâtres, le dossier brun et le drap d'honneur vert. A droite, une colonne gris-mauve comporte une base et un chapiteau gris foncé. L'atlante qui repose sur ce dernier est gris-beige, comme la plinthe.

Saint Jérôme

Le saint a le visage ocré, sans aucun relief. Ses yeux sont bruns et ses lèvres décolorées. Il porte une *capa magna* rouge et un camail blanc. Sa coiffure et son chapeau sont également rouges et ses gants blancs.

Dans son livre à reliure bleue, quelques lettres rouges se détachent parmi les noires. Les fermoirs en sont bleu et doré.

Le drap d'honneur est vert, la voûte et les murs gris et les cives bleutées. A gauche, la colonne est gris foncé; sa base, son chapiteau et le fragment de statue qui le surmonte sont plus clairs. L'ordre de la Jarretièrre présente un bandeau gris sur lequel alternent des perles et des pierres rose, jaune et bleu. La plinthe est gris-beige.

Platon

Le philosophe a des carnations ocrées et un peu de vermillon sur les joues; les lumières et les ombres sont assez fortes, notamment sur le nez. Ses yeux sont bruns et ses lèvres peu colorées; il a des cheveux grisonnants maintenus par un ruban noir orné d'une améthyste. Sur un pourpoint beige, vert et brun, dont dépassent des manches bleu ciel à parements beiges, il porte un manteau vert-pré à houppes vertes.

Son livre beige a une tranche brun doré.

Sur le dossier brun-roux s'étend un drap d'honneur rouge carmin. Le mur est gris-beige, comme la fenêtre du fond, tandis qu'à gauche, les cives sont bleutées. Un plafond brun-roux couvre la cellule. La colonne, beige, a une base un peu plus foncée. La plinthe est peinte dans des tons gris-beige.

Ptolémée

L'astronome a le visage et les mains ocrés avec des lumières blanches. Sa barbe et ses cheveux sont châtain. Un turban blanc rosé et une couronne en métal doré décorée de pierres bleu (?) foncé sont posés sur sa tête. Son vêtement est bleu moyen, fermé de boutons dorés portant au centre une pierre jaune orangé. Le col, la ceinture, le galon et la doublure des manches sont grenat. Le col est rehaussé de perles et le galon de perles et de cabochons verts ou mauves.

La sphère est en métal doré.

Derrière le drap d'honneur vert les murs sont gris-beige et les cives gris verdâtre. La voûte est en bois brun. La colonne et la plinthe sont gris-beige.

Sénèque

Le philosophe a un visage ocré à ombres marquées, avec des yeux bruns et des lèvres décolorées. Sur une coiffure rouge vermillon, il porte une pèlerine rose à ombres violacées, pourvue d'une doublure blanche à dessins beiges. Son vêtement, d'un jaune brunâtre, présente des ombres vertes; des manches bleues en dépassent.

Le livre rouge sombre a une tranche dorée.

Le plafond est brun foncé et les murs gris clair et moyen. Sur le dossier brun repose un drap rouge. A gauche, une colonne est gris foncé ainsi que l'atlante qui la supporte. La plinthe, gris-beige, est presque unie.

Sixte IV

Le pape a des carnations très claires, des yeux brun pâle et des lèvres décolorées. Sur une soutane beige, il porte une aube blanche à broderies dorées et une étole blanche. Sa chape, brun foncé, est décorée d'orfrois brun doré et doublée de violet. Le mors, roux doré, présente des cabochons bleutés ou mauves et des perles. La tiare et les fanons sont blancs; la première est rehaussée de pierreries assez neutres.

Le livre du pape est rouge foncé et les appliques en sont dorées.

La cellule a un plafond brun, des murs gris et un drap d'honneur vert. A gauche, la colonne a un fût beige assez clair; sa base est gris foncé et son chapiteau gris-beige. La plinthe est d'un gris foncé.

Solon

Le législateur a des carnations ocrées, éclairées de zones jaunâtres. Son nez est cerné de brun. Ses yeux sont bruns et ses lèvres vermillon clair. Sa barbe et ses cheveux sont blonds. Son chapeau bleu comporte des taches rosées sur le revers. Sa tunique bleue, à reflets blanchâtres, possède un col et des parements rouge carmin. Une sous-manche verte en dépasse. La cape, vert vif, est fermée par une cordelière à houppes rouge carmin.

Son livre, rouge bordeaux, est rehaussé d'appliques en métal gris.

Un drap rouge est posé sur un dossier brun, devant des murs brunâtres; le plafond est d'un brun-rouge. La colonne, à droite, a le fût brun-mauve et la base et le chapiteau gris. La plinthe est marbrée gris-beige.

Saint Thomas d'Aquin

Le saint a le visage ocré, des yeux brun clair et des lèvres rosées. Il est habillé d'un froc blanc, d'un manteau gris et d'un bonnet noir.

Son livre vert a une tranche et des fermoirs dorés.

Le personnage se détache sur un drap vieux rose, un dossier brun et des murs gris. Les cives sont grisâtres. A droite, la colonne est marbrée, gris-beige. La base, le chapiteau ainsi que la jambe d'un atlante sont d'un gris plus foncé, comme la plinthe.

Virgile

Le poète a des carnations ocrées à lumières blanches, des yeux bruns et des cheveux gris-bruns. Sur un pourpoint rouge à ombres vertes, il porte une robe bordeaux; les revers de ses manches sont jaunes.

Il tient un livre vert à tranche brun foncé.

Il est appuyé contre un dossier brun, recouvert largement d'un drap vert, clair à gauche et foncé à droite. Les murs du local sont gris-beige et le plafond brun. A gauche on observe une colonne gris-mauve. La plinthe est d'un gris-beige clair.

Vittorino da Feltre

Le professeur a des carnations jaunâtres, des yeux brun très clair et des lèvres décolorées. Son bonnet et son vêtement sont noirs à reflets gris.

Son livre est bleu; la tranche et les fermoirs ont un ton brun doré.

Le personnage se détache sur un drap d'honneur rose carmin à violet. Les murs de la cellule sont bruns, clair et foncé, et le plafond brun-rouge. La colonne a la base et le fût beiges tandis que le chapiteau est un peu plus foncé. La plinthe, marbrée, est d'un brun rosé. Dans le coin inférieur gauche du tableau on observe encore un pan du manteau rose du personnage qui faisait autrefois pendant au professeur.

3. *Inscriptions, marques et armoiries*

Sous chacun des portraits le nom du personnage, ainsi que parfois son lieu d'origine, est écrit en latin, au datif. C'est le début d'une inscription dédicatoire qui a été supprimée probablement au début du XVII^e siècle, lorsque les panneaux ont été sciés en quatre. Le texte complet a été copié et publié par *Schrader* en 1592; il est reproduit sous I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 3, p. 167). En 1594, *Chytraeus* (³ 134-137), et en 1608, *Sweetius* (⁶ 129-132) ont republié ces textes avec de légères variantes, le premier d'après *Schrader*, le second d'après *Chytraeus* (? voir p. 167).

Certains des livres tenus par les *Hommes illustres* portent des textes: au Louvre, ceux de *Saint Augustin*, *Saint Jérôme*, *Platon* et *Solon*. *Lavalleye* (¹⁰² 131-132) a lu les textes de *Saint Jérôme*. Ils ont tous été aimablement collationnés par M. Ph. Lorentz, qui insiste sur le fait que les parties illisibles ne sont pas dues à de l'usure mais à la volonté du peintre (lettre du 6 juin 1991).

Sur le livre tenu par *Bessarion*, il y a un écu d'azur à la fasce d'or; ces armes ne sont pas identifiées à l'heure actuelle.

Enfin l'insigne de l'Ordre de la Jarretière, reçu par Frédéric de Montefeltre en février 1475 à Grottaferrata (*Schmarsov* ⁵⁴ 89), est représenté sur le panneau de *Saint Jérôme* et son pendant à Urbino, *Saint Grégoire*, ainsi que sur ceux de *Saint Augustin* et son pendant à Urbino, *Saint Ambroise*.

Pietro d'Abano

PETRO Apono. Le R est partiellement effacé.

Aristote

ARISTOTELI STAGIRITAE.

Saint Augustin

AVGVSTINO.

Sur le livre, M. Lorentz ne lit pas de suites de mots cohérents. Il déchiffre *solis* sur la troisième ligne du folio de gauche, sous la manche. Pour lui, il s'agit d'un trompe-l'œil.

Bessarion

BESSARIONI.

Dante

DANTI ANTIGERIO. [sic].

Saint Jérôme

HIERONYMO.

Sur le livre, f° 1, colonne de gauche:

- | | |
|--------------|---|
| Ps. 53, 3, 4 | 1. ...: in : nomine tuo : salum [sic pour saluum]: me |
| | 2. Fac in : Deo : veriate [sic pour virtute]: tua : judica : me |
| | 3. Auribus : percipes [sic pour percipe] : verba oris |
| Ps. 109, 4 | 4. Mei ://Juravit : Dominus : et non p [sic] |
| | 5. Penitebit : cum : et : tu : es sacer- |
| Ps. 50, 3 | 6. dos : in eternum : //Secundum manam [sic pour magnam] |
| | 7. Misericordiam [sic] tuam // |
| Ps. 109, 7 | 8. De torrente in : via : via [sic] bibit |
| | 9. Et : proterea [sic pour propterca] : et : exaltabit : ca-[sic] |
| Ps. 111, 7 | 10. Caput. //Memoria : eterna : erit |
| | 11. Justus : ab auditione : mala : |
| Ps. 42, 3 | 12. Non timebite [sic pour timebit] // et ... |

13. *Tua : et : veritatem : tuam :*
14. *... ipsa : me deduxerunt*

Le reste est illisible.

F° 1, colonne de droite:

1. *... Deus ...*
6. *... Deus meus ...*
7. *... Dominus meus ...*
9. *penitencia ...*

La suite est indéchiffrable.

F° 2, colonne de gauche, premier alinéa:

Le texte est rempli d'abréviations

2. *... me ...*
3. *... meis ...*

F° 2, colonne de gauche, second alinéa:

1. *Deus in :*
2. *rum*
3. *... ://bene-*
4. *dictus : qui : venit :*
5. *in : nomine : Domini*
6. *Bene|diximus|*

Ps. 117, 26

M. Lorentz fait remarquer qu'aux lignes 3 et 4 le texte devrait se poursuivre sous le doigt du saint: en toute logique, la phrase ne devrait pas être lisible dans son intégralité.

F° 2, colonne de droite:

Le texte est volontairement illisible.

Platon

PLATONI ATHENIEN.

Sur le livre, le peintre a donné l'impression d'un texte au moyen de lignes ondulées.

Ptolémée

CL. PTOLEMAEO ALEX. Plusieurs lettres sont incomplètes.

Sénèque

ANNAEO . SENECAE . CORDVS. La fin du dernier mot est illisible.

Sixte IV

XYSTO IIII PONT. MAX.

Solon

SOLONI.

Sur le livre, *Lavalleye* (¹⁰² 131) lit quelques mots latins. M. Lorentz reconnaît, sur le folio de gauche, la lettrine *E*, en bleu, à la fin de la première ligne *ecclesia* (?) *imaginem* (?) et au milieu de la ligne suivante *... ut ponitur infra ...*

Saint Thomas d'Aquin

THOMAE AQVINATI.

Virgile

P. VERG. MARONI MANIVANO. [sic].

Vittorino da Feltre

VITORINO FELTREN.

Rappelons que les armoiries de Frédéric de Montefeltre figurent deux fois sur les portraits conservés à Urbini: sur les chapiteaux dans le coin supérieur droit de *Saint Ambroise* et de *Saint Grégoire* (Lavalleye¹⁷⁹ pl. CII, LXXXIX et XCIII).

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

Entre 1482 et 1498 (date de sa mort), le libraire florentin *Vespasiano da Bisticci* écrivit la vie des hommes illustres du XV^e siècle qu'il avait connus, notamment celle du duc d'Urbini Frédéric de Montefeltre (1422-1482), condottière et humaniste, pour la bibliothèque duquel il avait fourni plus de 800 manuscrits (Pour la biographie de Frédéric de Montefeltre, voir, outre *Vespasiano*¹, *Dennistoun*⁸; *De la Sizeranne*⁷⁹; *P. Alatri, Federigo da Montefeltro. Lettere di Stato e d'arte (1470-1480)*, Rome, 1949; *A. Chastel, Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, 2e éd., Paris, 1961; *Cerboni Baiardi, Chittolini et Floriani*²²⁴; au sujet de *Vespasiano*, voir *A. Chastel, Les Souvenirs d'un libraire florentin: Vespasiano da Bisticci*, dans *Humanisme actif. Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, 1968, t. II, p. 37-43). Il mentionne que le duc, ne trouvant pas en Italie un artiste sachant peindre à l'huile, en fit venir un de Flandre et que celui-ci exécuta entre autres la décoration du *studiolo* du duc représentant des philosophes, des poètes et des docteurs de l'Eglise grecque et latine (¹ 209; voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 167).

D'autre part il faut signaler la présence à Urbini, en 1473 et 1474, du seul peintre flamand Juste de Gand, chargé d'exécuter pour la fraternité du *Corpus Domini* le retable de la *Communion des Apôtres* (Lavalleye¹⁷⁹ 1-43).

La date de 1476, apposée à la fin d'une inscription gravée sous le plafond du *studiolo*, est probablement celle de l'achèvement de sa décoration: *FEDERICUS . MONFELTRIUS . DUX . URBINI . MONTISFERETRI . AC . DURANTIS . COMES . SERENISSIMI . REGIS . SICILIAE . CAPITANEUS . GENERALIS . SANCTAEQUE . ROMANAE . ECCLESIAE . GONFALONERIUS . MCCCCLXXVI*. Il faut mentionner que Lavalleye^(179 69) est le premier auteur à avoir signalé que les nombreux changements de composition découverts dans le cadre architectural des portraits (voir C et D. 1, p. 109) et qui constituent le second stade du travail, peuvent être datés avec précision puisque l'insigne de l'Ordre de la Jarretière et les armoiries ducales y furent insérés or Frédéric de Montefeltre reçut ces deux dignités en août 1474. La décoration des *Hommes illustres* fut donc commencée avant cette date, vers 1473-1474.

Certains historiens d'art (*Crowe et Cavalcaselle*^{18 82}; *Donati*^{123 19, 21}) se sont demandés si la série des vingt-huit portraits conservés à l'heure actuelle était complète. *Voll*^(32 58) fit remarquer que la copie des 28 inscriptions dédicatoires qui figuraient sous les portraits, par *Schrader*^(2 f°s 283 v°-284 v°; voir I, Textes d'archives et sources littéraires, doc. n° 3, p. 167), en est bien la preuve. Celui-ci a commencé par les effigies situées au registre supérieur. La véracité de sa copie est attestée par le fait que les atlantes qui figuraient au centre de chaque groupe de 4 portraits et qui ont été démembrés par la séparation de ceux-ci, ont pu être reconstitués (*Rotondi*^{132 341-342, 461-462, et 136 116; Lavalleye 179 pl. CLXXXII-CLXXXV}).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Entre 1482 et 1498, *Vespasiano da Bisticci* (¹ 209; voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 167) attribue les *Hommes illustres* à un peintre flamand dont il ne précise pas l'identité. Vers 1585, *Baldi*^(4 286; voir I, doc. n° 2) donne une description du *studiolo* mais ne mentionne pas le nom de l'artiste. L'arché-

logue allemand *Schrader* (voir I, doc. n° 3), en 1592, et *Chytraeus* (voir I, doc. n° 3), en 1594, copient les inscriptions dédicatoires des portraits mais ne citent pas le nom de l'artiste.

Pablo de Céspedes (⁵ 16; voir I, doc. n° 4), déclare, en 1604, qu'un peintre espagnol autre que Pedro Berruguete est l'auteur de ces tableaux (Selon *Briganti* ¹⁰⁷ 109, cet écrivain se rendit en Italie déjà en 1545). En 1608, *Sweertius* (⁶ 129-132; voir I, doc. n° 3) recopie les inscriptions dédicatoires (d'après *Chytraeus*?) mais est muet quant à l'auteur des portraits.

Dans les inventaires de la famille Barberini rédigés en 1671 (voir I, doc. n° 8), 1672 (voir I, doc. n° 9) et 1692 à 1704 (voir I, doc. n° 11), les portraits sont attribués à Andrea Mantegna.

Il faut attendre le XIX^e siècle pour retrouver mention de la décoration du *studiolo*. En 1839, *Passavant* (⁷ 8-9) cite les *Hommes illustres* sans commentaire. En 1851, *Dennistoun* (⁸ 220) déclare que Juste de Gand a peint plusieurs portraits pour le duc Frédéric de Montefeltre.

La participation italienne

En 1856, *Eastlake* (voir I, doc. n° 12 et 14) et *Mündler* (I, doc. n° 13) attribuent dubitativement les portraits de la collection Campana (les portraits du Louvre) à Melozzo da Forlì. Ce devait être sous l'influence du propriétaire de cette collection car l'auteur du catalogue de celle-ci (*Campana* lui-même?) donne carrément les *Hommes illustres* à Melozzo, par comparaison du portrait de Sixte IV avec celui du même pape au Musée du Vatican (*Campana* ⁹ n° 380-393; *Reiset* ¹³ 109). Lorsqu'ils font partie du Musée Napoléon III, en 1862, *Cornu* (¹⁰ 100-103) les attribue également à cet artiste, pour la raison invoquée plus haut. Ce classement est admis par *De Ronchaud* (¹¹ 501) et par *Delaborde* (¹² 507). Cependant, dans l'inventaire du Louvre, ils sont attribués à un artiste flamand et en 1868, *Reiset* (¹³ 105-111) les donne également à un Flamand inconnu. Il mentionne la présence à Urbino, à la même époque, de Juste de Gand et émet l'hypothèse que les portraits ont été peints par un de ses élèves flamands ou italiens. En 1870, *Crowe* et *Cavalcaselle* (¹⁴ 336-337; ³⁰ 305) exposent leur perplexité. Ils attribuent les portraits à un artiste d'origine flamande mais constatent que tous n'ont pas le même caractère: certains sont libres dans leurs mouvements, d'autres raides, quelques-uns ont un coloris plus doux et un modelé plus achevé, certains portent l'empreinte du style flamand, d'autres celle de l'italien. Chez tous, l'exécution est relâchée et la carnation a un ton brun-olive, qui laisse transparaître le fond et les contours. Ils se demandent si Juste de Gand en est l'auteur; la supposition qu'un artiste flamand ait été influencé par les peintres italiens travaillant à Urbino est seulement une des hypothèses possibles. En 1875, ces mêmes auteurs (¹⁵ 192-193) se demandent si on peut attribuer à Juste de Gand, le peintre de la *Communion des Apôtres* d'Urbino, qui est un tableau purement flamand, les portraits des *Hommes illustres* qui unissent à la méthode et aux types flamands l'influence de l'esprit italien. S'il en est ainsi, Juste de Gand doit, après 1474, avoir modifié profondément sa manière par l'étude des œuvres de Giovanni Santi et de Melozzo da Forlì. Dans les catalogues du Louvre rédigés par *Both de Tauzia* (¹⁶ 269-271; ²⁰ 269-272), les portraits sont classés dans l'école italienne de la fin du XV^e siècle, sous l'influence évidente de Juste de Gand et présentant des analogies avec les œuvres de Melozzo da Forlì. *Schmarsov* (¹⁷ 127) trouve que les portraits montrent un mélange de conception flamande et du style de Melozzo da Forlì et de Giovanni Santi; il les attribue à un peintre local urbin. Il les situe vers 1474.

En 1882, *Crowe* et *Cavalcaselle* (¹⁸ 8-11, 80) estiment que l'artiste ou les artistes combinent la précision et le réalisme des écoles flamandes avec le grand art des disciples de Melozzo et de Piero della Francesca et se demandent si Juste de Gand a pu modifier ainsi les traditions de son pays. *Kahl* (¹⁹ 80) attribue les portraits à ce dernier en se basant sur le témoignage de *Vespasiano da Bisticci*. *Wauters* (²¹ 76; ²⁶ col. 622) et *Müntz* (²³ 157) approuvent ce classement.

Dans la 5^e édition du *Cicerone* de *Burckhardt* (²² 657-658) ils sont aussi donnés à cet artiste, tout en reconnaissant à côté de l'éclat du coloris et de la technique flamands l'influence italienne, plus particulièrement celle de Melozzo, dans l'ordonnance et la conception.

En 1886, *Schmarsov* (²⁴ 98-102) précise sa pensée. Certains portraits ont été peints par Melozzo da Forlì, d'autres par Juste de Gand car ils correspondent aux personnages de la *Communion*, une troisième série enfin trahit des traditions plus anciennes. Les portraits des contemporains seraient italiens. Certains tableaux auraient été dessinés par des Italiens mais peints par le Flamand. Dans l'exécution des portraits de la rangée supérieure, des mains moins expertes semblent avoir collaboré, notamment celles de Bartolomeo della Corradina (Fra Carnavale) et de Giovanni Santi. L'auteur conclut que Melozzo et Juste ont dû collaborer étroitement, selon la volonté du duc. Par contre *Bode* (²⁵ 219) attribue les portraits seulement au dernier de ces artistes, sous l'influence du premier. C'est aussi le cas de *Kenner* (²⁹ 196); il estime que si les personnages ont un caractère plus italien que flamand, c'est parce que Juste de Gand s'est servi de modèles italiens. *Adolfo Venturi*, lorsqu'il publie l'inventaire du fidei-commissaire *Giulio Cantalamessa*, attribue la majeure partie à Juste et les autres portraits à Giovanni Santi (²⁷ 86). En 1900, *Hulin de Loo* (³¹ 67) les donne également à Juste.

Voll (³² 54, 59) suppose que la date d'achèvement du *studiolo* est 1476; il en déduit que les portraits étaient entrepris au plus tard en 1475. A cette date, le séjour à Urbino de Juste de Gand est aussi sûr que celui de Melozzo est problématique. D'autre part le caractère flamand prédomine dans les portraits et il en conclut que ceux-ci sont de Juste de Gand. C'est aussi l'opinion d'*Adolfo Venturi* (³⁴ 310) en 1904 et de *Carotti* (³⁵ 154, note 3), qui les situe entre 1464 et 1476. *Jacobsen* (³³ 294-295) pense que plusieurs mains ont œuvré car certains portraits portent l'empreinte flamande et d'autres ont un style italien et l'effigie de *Sixte IV* est encore différente. Il accepte le témoignage de *Vespasiano* et l'attribution à Juste de Gand pour les portraits de caractère flamand. Il pense que les autres sont dus à un ou des collaborateurs proches de Melozzo da Forlì. Il situe l'exécution de ces tableaux vers 1475-76. *Wyzewa* (³⁶ 74) les tient pour une œuvre d'atelier et se refuse à y reconnaître la même main que dans les *Allégories* (classées souvent sous le nom de Juste de Gand).

En 1906, *Voll* (³⁸ 169, 170-171) attribue toujours les *Hommes illustres* à Juste de Gand mais les juge bien inférieurs au portrait de *Frédéric et son fils* qu'il donne au même artiste. *Frizzoni* (³⁷ 405-406) critique leur classement au Louvre dans l'école italienne; lui les placerait dans l'école flamande. *Perdrizet* et *Jean* (⁴⁰ 38) les donnent à Juste de Gand. *Rusconi* (⁴² 179-180) s'intéresse surtout aux portraits conservés en Italie et il les divise entre trois mains: celles de Juste de Gand, de Giovanni Santi et de Melozzo da Forlì. *Schubring* (⁴⁴ 55, 58-59) donne tous les portraits à Juste, ainsi que *Bernath* (⁴⁵ 332). *Okkonen* (⁴⁷ 122-123, 130) pense que Juste, qui s'est italianisé, est l'auteur de tous les portraits mais qu'il aurait eu quelques aides italiens dont Giovanni Santi pour l'exécution. *Wurzbach* (⁴⁸ 842-843) estime que la série des tableaux conservée à Urbino est due à deux mains: cinq d'entre eux sont flamands, on peut présumer qu'ils sont l'œuvre de Juste de Gand, tandis que les neuf autres auraient été peints par Giovanni Santi.

En 1909, *Bombe* (⁴³ 122, 124-126; ⁵¹ 459-461) attribue les portraits à Juste, qui pour certains d'entre eux se serait fait aider par Giovanni Santi. Par rapport à la *Communion*, l'aisance italienne aurait commencé à influencer l'artiste et le caractère raide des apôtres se serait adouci mais l'auteur retrouve dans les deux œuvres la prédominance d'un ton ambré, le même modelé strié, l'animation étonnante des mains, le rendu minutieux du détail et le même traitement des cheveux et des vêtements. En 1910 et 1911, *De Ceuleneer* (⁴⁶ 551-560; ⁴⁹ 20, 22, 28, 29-35) attribue la conception de tous les portraits à Juste de Gand, qui aurait été aidé dans l'exécution par Giovanni Santi. En 1911, il déclare que la présence de Melozzo da Forlì à Urbino n'est pas prouvée. Il reconnaît que le caractère italien est plus prononcé dans les portraits que dans la *Communion* mais ceux-ci ont en commun avec cette dernière le rendu vivant des expressions par les mouvements des mains et des doigts et le choix de certaines couleurs. *Mesnil* (⁵⁰ 16) se range à l'opinion de *Schmarsov*: Juste de Gand aurait peint les portraits d'après des cartons dessinés par des Italiens, notamment Melozzo. *Destrée* (⁵² 3-4) donne également les portraits à Juste de Gand, à qui il reconnaît une grande faculté d'adaptation: il s'est assimilé la distinction et le style propre aux artistes italiens. *Goffin* (⁵³ 591-593) aussi les attribue à Juste de Gand, qu'il loue pour leur caractère vivant.

En 1912, *Schmarsow* (⁵⁴ 56-101, 202-205) réétudie longuement le sujet. Il relève que les colonnes qui séparent les portraits appartiennent à la Renaissance tandis que les voûtes et les fenêtres à meneaux sont du gothique tardif. Les portraits vus jusqu'aux genoux n'apparaissent pas en Flandre avant Quentin Metsijs, alors qu'on en trouve en Italie centrale au XV^e siècle. La perspective employée dans les petites chambres et dans la construction des corps vus de bas en haut ne peut se concevoir sans la collaboration de Melozzo. L'auteur trouve deux sources aux portraits: l'érudition humaniste et la tradition du langage des gestes italiennes d'une part et le sens de la réalité poussée jusqu'à la laborieuse imitation de la matière des accessoires, la prédilection pour l'intériorité et le caractère bourgeois sans prétention de l'expression, d'origine flamande d'autre part. Il s'oppose au témoignage de *Vespasiano da Bisticci* et croit à une collaboration étroite de Juste de Gand et de Melozzo da Forlì. Il reste fidèle à l'opinion qu'il avait émise en 1886.

Adolfo Venturi (⁵⁶ 130, 134-149) attribue tous les portraits à Juste et à son aide flamand. Il compare certains détails des mains à ceux de la *Communion* et du *Portrait du duc*. Il reconnaît une influence italienne dans certaines effigies. *Ricci* (⁵⁵ 179) accepte aussi ce classement; il croit au témoignage de *Vespasiano da Bisticci*. *Winkler* (⁵⁷ 326, 327) les attribue également à Juste de Gand, à cause du caractère non-italien de l'espace dans lequel les figures sont inscrites et de la gesticulation de leurs mains. Il admet que le peintre ait pu se servir de modèles italiens pour certaines des effigies, qu'il date entre 1474 et 1476. Selon *Alazard* (⁵⁹ 260), Frédéric de Montefeltre «confia en grande partie l'exécution des vingt-huit portraits» à Juste de Gand. *Fischel* (⁶⁰ 98-99, 103, 106, 107) ne discute pas l'attribution à ce dernier. *Van Marle* (⁶² 379) pense que les portraits ont été peints par Juste sous l'influence italienne. *Conway* (⁶³ 194, 196, 197) attribue les portraits à Juste mais les trouve fort italianisés. Les visages de certains ont dû être exécutés d'après des originaux italiens mais les mains sont toujours flamandes. Il n'exclut pas l'hypothèse que des Italiens l'aient aidé. *Mather* (⁶⁴ 58, 81), qui s'intéresse uniquement au portrait de *Dante*, le croit peint par Juste d'après des modèles italiens (voir D.1, p. 118). En 1924, *Winkler* (⁶⁶ 116) base son attribution à Juste sur certaines caractéristiques flamandes, notamment le rendu de la matière dans les carnations, les brocarts et les pierres précieuses, la vérité des visages dont les modèles doivent provenir de l'entourage du duc mais aussi la construction peu sûre de l'espace et les mouvements raides. *Demonts* (⁶⁸ 63, 66, 74) considère comme démontré que Juste de Gand est l'auteur des *Hommes illustres*. Il trouve, dans les portraits de *Dante* et de *Sixte IV*, au Louvre, les mains particulièrement caractéristiques.

Friedländer (⁶⁹ 92-97; ¹⁸⁵ 51-54) discute la thèse de *Schmarsow*. Il reconnaît que le style des portraits est mi-flamand, mi-italien mais il affirme que Juste de Gand a pu évoluer à ce point. Il est seul responsable de l'ensemble. Il y a des différences considérables de style entre les portraits; ceux du haut (actuellement on les place en bas) seraient les plus anciens. L'ensemble a été peint entre 1474 et 1476. Peut-être un Italien, Melozzo ou un autre, a-t-il collaboré mais Juste a œuvré de telle façon qu'il est vain de vouloir évaluer la contribution de cet aide. L'individualisation des figures idéales poussée jusqu'à en faire des portraits provient de l'héritage flamand. D'autre part, *Friedländer* ne retrouve pas dans ceux-ci le sens de la beauté que possédait Melozzo. *Hauteceur* (⁷⁰ 70-72) classe les portraits sous le nom de Juste de Gand, dans le catalogue du Louvre consacré à l'école italienne. *Künstele* (⁷¹ 107, 304, 558) attribue à Juste de Gand au moins *Saint Augustin*, *Saint Jérôme* et *Saint Thomas d'Aquin*. En 1926, *Winkler* (⁷³ 353-354) situe l'exécution de la série en 1476-78. Il l'attribue à Juste de Gand mais ne nie pas l'intervention possible d'un aide. Il ne décèle pas de différences de style dans les portraits conservés à Urbino mais trouve ceux du Louvre plus difficiles à juger et, aussi, ils ne sont pas tous exposés. Il y a, à côté d'exécutions grandioses, des effigies ternes et conventionnelles.

L'intervention de Pedro Berruguete

En 1927, trois auteurs publient la thèse que le peintre castillan Pedro Berruguete a collaboré à la décoration du *studiolo*. Cette idée avait déjà été émise en 1920 par *Longhi*, qui ne l'édicta que sept ans plus tard (⁷⁴ 118,

132, 194; ¹¹³ 123, 183); il affirme simplement que la *Communion*, ayant été jugée de peu de valeur, Juste de Gand fut à peu près complètement remplacé dans la décoration du *studiolo* par l'Espagnol. *Gamba* et *Allende-Salazar* sont les deux autres historiens d'art, ce dernier ayant été mis au courant de la thèse espagnole par *Longhi* lui-même.

Gamba (⁷⁵) pense que Juste de Gand a conçu l'ensemble des portraits mais n'a pas été capable de les réaliser; il n'aurait pu peindre les visages et les mains. *Gamba* attribue l'exécution à Berruguete en se basant sur des comparaisons stylistiques: les formes, la pâte épaisse, le ton brûlé des couleurs et le relief obtenu par de forts rehauts, avec les œuvres espagnoles de l'artiste. Il signale aussi que *L. Pungileoni* (*Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino*, Urbino, 1822, p. 49) a relevé la mention, dans un acte passé devant le notaire Simone di Antonio Vanni le 14 avril 1477, d'un «Pietro Spagnuolo» peintre à Urbino, qu'il identifie à Pedro Berruguete.

Allende-Salazar (⁷⁶ 133-136), qui est convaincu que la majorité des œuvres attribuées à Juste de Gand ont été peintes par Berruguete, pense que *Pablo de Céspedes*, au XVI^e siècle, fait allusion à ce dernier quand il parle d'un peintre espagnol qui exécuta les portraits du palais d'Urbino. Juste de Gand serait mort lorsqu'il avait à peine commencé la décoration du *studiolo*. *Longhi* avait fait remarquer à cet auteur que sur le livre tenu par *Saint Albert le Grand* (Urbino), il y avait des mots en castillan.

Grigioni (⁷⁷ 352) croit que les portraits sont une œuvre collective, qu'ils sont issus d'un atelier où il n'y avait ni maître, ni disciples mais de bons camarades. Cependant de l'une ou l'autre de ces œuvres émergent des caractères plus saillants, notamment de *Boèce* (Urbino) et de *Bartolo* (Urbino); l'auteur les attribue à Melozzo tout en remarquant que l'exécution n'est peut-être pas entièrement de lui. *De la Sizeranne* (⁷⁹ 235, 236, 314, 316, 317) pense que Juste de Gand n'a peint que quelques-uns des vingt-huit portraits. Parmi les six qu'il a vus au Louvre, il lui en attribue deux: *Saint Thomas d'Aquin* et *Virgile*. C'est l'étude de leurs mains qui détermine ce classement: il retrouve les mêmes pouces renversés dans la *Communion des Apôtres*. Quant aux autres portraits, il les donne à des artistes locaux, notamment à Giovanni Santi.

Lionello Venturi (⁸¹ 82) admet le témoignage de *Vespasiano da Bisticci*; il le trouve corroboré par les nombreux compromis entre la perspective flamande et celle de Melozzo et dont le résultat est presque toujours négatif. *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (⁸⁴ 37) les attribuent tous à Juste de Gand car ils y retrouvent des souvenirs de Van Eyck, de Bouts et de Van der Goes dans les mains; ils reconnaissent que l'artiste a italianisé son style. *Dülberg* (⁸³ 80-82) se range à l'opinion de *Friedländer* tout en admettant que ces œuvres posent d'importants problèmes. *Hauteœur* (⁸⁵ Ecoles italiennes, 63) attribue les 28 portraits à Juste de Gand, qui pourrait s'être fait aider par un peintre de l'entourage de Melozzo ou par un Flamand. Pour cet auteur, c'est la recherche de l'expression des sentiments par le jeu des mains qui paraît typique des Pays-Bas. *Michel* (⁸⁶ Ecole Flamande, 11, 14) adopte le même classement et date les portraits vers 1476. *Bombe* (⁸⁸ 272-273) estime que Juste de Gand est l'auteur des portraits mais que pour plusieurs, il se serait fait aider et le premier nom qu'il avance est celui de Giovanni Santi. Il juge aussi l'hypothèse de Pedro Berruguete vraisemblable. Son attribution au peintre flamand repose sur une comparaison avec la *Communion* quant au réalisme, à l'exécution des cheveux et des vêtements et au rendu minutieux des petits détails.

Serra (⁸⁹ 97) attribue les *Hommes illustres* à Juste de Gand et à Pedro Berruguete, sans préciser leurs rôles respectifs. *Buscaroli* (⁹¹ 105-106) accepte le témoignage de *Vespasiano da Bisticci*; la personnalité et la main qui dominent les *Hommes illustres* sont celles de Juste de Gand et c'est une entreprise bien ardue que de vouloir détecter la collaboration de divers artistes.

Hulin de Loo (⁹² 35-36) adopte la thèse de la collaboration de Pedro Berruguete. Il fait état du texte de *Pablo de Céspedes*. Il reconnaît la main de Juste de Gand dans une série de portraits appartenant à la rangée inférieure (supérieure en réalité). D'autres montrent clairement le style de Berruguete et un troisième groupe mélange les caractéristiques des deux artistes. Il en conclut que Juste a commencé l'œuvre et a esquissé la plupart des por-

traits, puis il fut aidé dans l'exécution par Berruguete et celui-ci termina le travail et retoucha un certain nombre de tableaux.

Lavalleye (⁹³ 4-14), en 1933, analyse la thèse de la collaboration de Berruguete. Il relève que *Gamba*, *Allende-Salazar* et *Hulin de Loo* refusent à Juste de Gand la possibilité d'assimiler les nouveautés de l'art italien. Il rappelle qu'il n'y a aucune preuve d'un voyage en Italie entrepris par Pedro Berruguete et qu'aucun texte ne permet de l'identifier au «Pietro Spagnuolo» mentionné à Urbino le 14 avril 1477 (*Pungileoni, op. cit.*). Il trouve les analyses stylistiques de *Gamba* superficielles. Il n'estime pas que l'argument du texte castillan, sur le portrait de *Saint Albert le Grand* (Urbino), soit décisif. Lui se base sur la présence, dans toutes les œuvres de Juste de Gand, d'une technique grasse et empâtée, d'un coloris similaire, d'un procédé de hachures utilisé pour les ombres et le modelé, d'un dessin très caractéristique de mains d'arthritiques et de têtes allongées aux expressions méditatives.

Sánchez Cantón (⁹⁴ 146-148) identifie le texte castillan: un vers d'une strophe du *Doctrinal de privados fecho a la muerte del Maestro de Santiago Don Alvaro de Luna*, écrit par le *Marquis de Santillana*. Il considère que la connaissance de ce vers, qui ne fut pas imprimé avant 1505, prouve la collaboration du peintre castillan. *Alazard* (⁹⁵ 396, 400) attribue les portraits à Juste de Gand, à Melozzo da Forlì et à Pedro Berruguete. *Longhi* (⁹⁶ 66) pense que c'est Pedro Berruguete qui peignit la décoration du *studiolo* mais il ne justifie pas son opinion. Par contre *Van Marle* (⁹⁷ 106) croit que Juste en est l'auteur, après que sa manière gothique se soit un peu atténuée sous l'effet de son séjour en Italie.

En 1934, *Serra* (⁹⁹ 317-318) se montre réservé vis-à-vis de la thèse visant à voir en Pedro Berruguete l'artiste étranger le plus important à Urbino. Pour *Hoogewerff* (¹⁰⁰ 63-68), Juste a peint la plus grande part des portraits et il a eu un collaborateur moins habile que lui, peut-être Giovanni Santi, car le Pietro espagnol ne serait arrivé à Urbino qu'en 1477, après l'achèvement des portraits. Les figures de l'antiquité païenne lui paraissent plus flamandes que les autres. Les plus faibles sont les trois scolastiques, *Bessarion*, les deux papes, *Dante* et *Pétrarque*. Ces portraits, qui sont plus petits que les autres, devaient être placés près de la fenêtre et mal éclairés aussi ont-ils été moins soignés.

Lavalleye (¹⁰² 119-139) affirme que la conception, la mise en page et l'exécution sont l'œuvre d'un même artiste: Juste de Gand. Il rejette la thèse de la participation de Melozzo da Forlì en s'appuyant sur des arguments d'ordre stylistique et sur la découverte de fresques peintes par celui-ci en 1475, à l'église Saint-Jean de Tivoli. A propos de la collaboration de Giovanni Santi, l'auteur pense que cet artiste n'aurait pas manqué d'en faire mention dans sa chronique rimée. Quant au problème de Pedro Berruguete, qui serait l'auteur principal des portraits, l'auteur démontre la faiblesse de l'argumentation. Rien ne prouve un voyage de Berruguete en Italie et son identification avec le «Pietro Spagnuolo» de *Pungileoni* (*op. cit.* p. 135) est hasardeuse. Le texte qui fait état de la présence de ce dernier à Urbino n'a pas été retrouvé par l'auteur. Les comparaisons d'ordre stylistique entre l'œuvre de Berruguete et les portraits d'Urbino font éclater la différence. L'existence d'un texte castillan sur le livre tenu par *Saint Albert le Grand* ne lui paraît pas prouver la collaboration d'un peintre espagnol. L'auteur admet tout au plus l'aide d'un apprenti pour des besognes secondaires. Il attribue les différences d'un portrait à l'autre à l'évolution de l'artiste. Il justifie son classement par une analyse stylistique. Il situe leur exécution entre 1474 et 1477. *Steinbart* (¹⁰³ 384) admet leur attribution à Juste de Gand. *Van Puyvelde* (¹⁰⁴ 215-217) rejette la collaboration de Pedro Berruguete pour des raisons stylistiques. Un des vingt-huit portraits lui paraît se différencier des autres à la fois par le style et la technique: celui de *Pétrarque* (Urbino), qui lui semble très faible; il le donne à Giovanni Santi. Il précise les caractères flamands des autres effigies, qu'il attribue à Juste de Gand. *Winkler* (¹⁰⁵ 354-355) approuve sans restriction la thèse de *Lavalleye*. *Friedländer* (¹⁰⁶ 91-92; ¹⁸⁵ 58) aussi l'accepte. Berruguete pourrait avoir aidé Juste de Gand, qui reste le créateur du *studiolo* et son peintre principal. *Briganti* (¹⁰⁷) rejette cette thèse. Il admet que Juste aurait imaginé seul l'ensemble de la décoration du *studiolo*. Berruguete aurait commencé à travailler à Urbino comme aide en 1474. Il aurait collaboré à divers

portraits parmi les treize peints par Juste de Gand mais serait l'auteur des quinze autres.

En 1938, *Buscaroli* (¹⁰⁸ 42-45) modifie son opinion: il pense que Melozzo a conçu la décoration du *studiolo* mais que la réalisation fut confiée à Juste de Gand, Pedro Berruguete et Giovanni Santi, qui restèrent assez fidèles à la pensée primitive. Il en situe l'exécution entre 1473 et 1478, après la mort de Battista Sforza (1472), épouse du duc Frédéric et protectrice de Melozzo. *Chomentovskaja* (¹⁰⁹ 164) ne discute pas l'attribution des portraits à Juste. *Gnudi* (¹¹⁰ 25-28) pense que les affinités de certains portraits avec la *Communion des Apôtres* accréditent l'affirmation de *Vespasiano da Bisticci* mais il croit néanmoins que l'auteur principal est Berruguete, plus sensible à la culture italienne. Il attribue à Juste notamment *Duns Scot* (Urbin), *Saint Thomas d'Aquin* et *Euclide* (Urbin) et à Berruguete *Hippocrate* (Urbin), *Homère* (Urbin), *Virgile*, *Solon* et *Aristote*. En 1941, *Van Puyvelde* (¹¹¹ 30) est ambigu: il parle de la collaboration de Juste, de Melozzo et de Giovanni Santi à la décoration de la bibliothèque du duc et d'autre part il cite les vingt-huit portraits parmi les œuvres principales du Flamand, sans préciser si la collaboration concerne ces œuvres.

Hulin de Loo (¹¹² 23-39) développe les idées émises en 1932. Il pense que les peintures du *studiolo* ne furent commencées qu'après le 21 août 1474, à cause de la présence, sur les armoiries du *studiolo*, de l'insigne de gonfalonier de l'Église que Frédéric de Montefeltre reçut à cette date. Il juge qu'il y a des différences considérables entre les effigies. Dans une première série, toutes situées à la rangée supérieure (en réalité l'inférieure), apparentée à la *Communion*, le clair-obscur est modéré, le trait domine, les étoffes paraissent avoir peu d'épaisseur, la bouche est asymétrique, les sourcils forment un dessin aigu et le front est froncé. Dans une deuxième série, généralement dans l'autre rangée, les personnages sont massifs, les oppositions de lumière et d'ombre violentes créent un relief puissant, les étoffes sont épaisses. Enfin certains portraits s'apparentent à la fois aux deux séries. L'auteur croit que deux personnalités ont collaboré: Juste de Gand, auteur de la première série, et Pedro Berruguete, peintre de la seconde, et que des portraits ont été exécutés par les deux. Toutes les effigies de profil seraient inspirées de modèles italiens et certains contemporains auraient été peints d'après nature. L'auteur pense que Berruguete a dû succéder à Juste, qui aurait ébauché certains portraits sans en peindre les têtes. Cet artiste aurait disparu vers 1476. Berruguete aurait représenté des voûtes et non des plafonds sur les quatre portraits du rang supérieur (en réalité l'inférieur) du mur nord: *Saint Albert le Grand* (Urbin), *Sixte IV*, *Dante* et *Pétrarque* (Urbin). *Jeanne Maquet-Tombu* se range à cette opinion (¹¹⁷).

En 1943, *Bombe* (¹¹⁵ 197, 199, note 5) modifie quelque peu sa thèse: s'il admet toujours la collaboration de Giovanni Santi, il rejette celle de Berruguete par comparaison avec les œuvres sûres de ce dernier. Par contre *Láinez Alcalá* (¹¹⁶ 38-40, 52-56) accepte la participation de celui-ci. Juste de Gand, qui aurait commencé la décoration du *studiolo*, serait mort très vite. L'auteur attribue certains portraits à la collaboration des deux artistes (¹¹⁶ 25, 29, 31) et d'autres à l'Espagnol seul (¹¹⁶ 35). *Wehle* (¹¹⁸ 136, 138) pense que Juste est l'auteur des portraits même si Berruguete y a mis la main; le style de celui-ci manque d'ampleur et d'urbanité comparé à celui des *Hommes illustres*. *Michel* (¹¹⁹ 22-23, 52-54) se range à l'opinion d'*Hulin de Loo*: Juste de Gand a commencé les portraits, qui furent achevés par Berruguete. *Davies* (¹²² 46-47) pense que Juste est l'auteur principal des portraits et qu'il pourrait avoir été assisté par Berruguete, les mots en espagnol sur le portrait de *Saint Albert le Grand* (Urbin) étant un argument en faveur d'une intervention espagnole. *Salmi* (¹²¹ 80, 119) affirme que Melozzo est l'auteur du projet de la décoration picturale du *studiolo*, qui fut ensuite réalisée principalement par Berruguete et par Juste de Gand. *Angulo Iniguez* (¹²⁴ 27, 31) affirme que Berruguete est l'auteur des portraits d'Urbin mais il a dû s'en tenir à des ébauches d'autres artistes. *Lavalleye* (¹²⁶ 130-132) rejette leurs attributions à Melozzo et à Berruguete pour des raisons stylistiques. *Mayer* (¹²⁷ 180) considère que ce dernier fut le collaborateur de Melozzo et il rapproche les *Hommes illustres des Rois de l'Ancien Testament*, peints par Berruguete sur la prédelle de l'église Santa Eulalia à Paredes de Nava.

Post (¹²⁸ 26-28, 86, 131-144, 150-154) prouve la présence en Italie de Berruguete par comparaison de ses œuvres espagnoles avec celles d'Urbin. Il pense que l'«autre peintre espagnol» mentionné par *Pablo de Céspedes*

et le «Pietro spagnuolo» cité par *Pungileoni* doivent être identifiés à Berruguete. Il ne sait pas si celui-ci a commencé ses peintures du *studiolo* avant 1476 ou à partir de 1477. Il compare surtout les portraits aux *Rois de l'Ancien Testament*, à Paredes de Nava. Il ne peut dénier la collaboration de Juste de Gand, à cause du témoignage de *Vespasiano da Bisticci*, mais il la réduit à quatre portraits: *Saint Thomas d'Aquin*, *Duns Scot* (Urbino), *Pie II* (Urbino) et *Bessarion*. Il a des doutes sur l'attribution de cinq effigies: les *Saints Grégoire* (Urbino), *Jérôme*, *Ambroise* (Urbino) et *Augustin* et *Dante*. Les autres, et notamment toute la rangée supérieure, seraient l'œuvre de Berruguete. *Suida* (¹²⁹ 33) pense aussi qu'au moins deux artistes ont collaboré: Juste de Gand et «Pietro Spagnuolo», identifié généralement à Pedro Berruguete. *Gaillard* (¹³⁰ 76) distingue deux styles dans les portraits et il pense que le peintre espagnol qui travaillait à Urbino en 1477 peut être identifié à Pedro Berruguete par comparaison avec les retables authentiques de ce dernier peints à Avila vingt ans plus tard. *Van Puyvelde* (¹³¹ 27-31), en 1950, rejette la collaboration de Berruguete pour des raisons stylistiques. Il pense que tous les portraits sauf celui de *Pétrarque* (Urbino) sont dus à Juste de Gand; le portrait du poète pourrait avoir été peint par Giovanni Santi. Il base ses attributions sur l'expression des sentiments, sur le coloris et le rendu des matières.

Le rôle de Bramante

Rotondi (¹³² I, 353-356) pense que la décoration peinte du *studiolo* est le résultat d'un travail d'atelier. Il attribue les cartons à Melozzo da Forlì et l'exécution à Juste de Gand aidé par Berruguete, sous l'influence de Bramante et de la peinture ferraraise avec Signorelli. *Fierens* (¹³³ 13) penche pour une attribution à Juste de Gand et parle des «masques toujours cyclopiens» et du réalisme appuyé des mains dans plusieurs portraits. *Devlieghe* (¹³⁴ 165) observe une forte parenté entre *Scot* (Urbino) et *Euclide* (Urbino) d'une part et la *Communion* de l'autre. *Van Gelder* (¹³⁵ 327) pense qu'une bonne partie des *Hommes illustres* a été peinte par Juste, peut-être d'après des esquisses de Bramante, d'Uccello ou d'un autre Italien.

En 1951, *Rotondi* (¹³⁶ 109-129; ¹⁶⁸ 74-81) développe sa thèse, émise en 1950, sur la collaboration de tout un atelier. Il croit que Bramante a dû commencer le travail: la perspective des loges, les colonnes avec les génies et certains *Hommes illustres* du rang supérieur: *Boèce* (Urbino) et *Bartolo* (Urbino). Mais sa manière n'a pas dû plaire au duc, qui l'aurait remplacé par Juste aidé par Berruguete. Ce dernier aurait été chargé de retoucher presque tout ce que Bramante avait peint: *Boèce*, les figures des génies et une partie du portrait de *Bartolo*. L'auteur étaye son hypothèse par de nombreuses comparaisons avec les peintures de Bramante, notamment à la Casa Panigarola *Héraclite et Démocrite* (Milan, Brera; *Rotondi* ¹³⁶ fig. 5) et à la façade du palais du Podestat à Bergame le portrait d'un *Philosophe* (Bergame, Palais della Ragione; *Rotondi* ¹³⁶ fig. 7). *Zampetti* (¹³⁷ 19, 20) croit à la collaboration de Juste de Gand et de Pedro Berruguete bien que certains portraits, comme *Bartolo* (Urbino), soient l'œuvre de l'Espagnol et d'autres, comme *Moïse* (Urbino), celle du Flamand. *Lafuente Ferrari* (¹³⁸ 150) adopte l'opinion de *Post*: Juste aurait commencé le travail mais aurait été rapidement remplacé (il est peut-être mort) par Berruguete, qui aurait peint les meilleurs portraits. *Michel* (¹³⁹ 145, 149, 150) se range à la thèse d'*Hulin de Loo*; il pense que Juste travailla au *studiolo* entre 1474 et 1476 et que Berruguete le termina vers cette date. *Van Puyvelde* (¹⁴⁰ 238-239), en 1953, maintient son attribution à Juste de Gand. *Angulo Iniguez* (¹⁴¹ 89-90; ¹⁵² 6 bis) attribue la majeure partie des portraits à Berruguete et le reste à Juste. *Davies* (¹⁴² 151-153) se base sur le témoignage de *Vespasiano* pour affirmer que Juste est l'auteur principal des *Hommes illustres* mais il pourrait avoir été assisté par Berruguete. *Marlier* (¹⁴³ 100-101, 184) pense que le *studiolo* est dû à Juste de Gand et à ses collaborateurs, dont Pedro Berruguete, à qui il attribue certains portraits (¹⁴³ fig. 11 et 12, entre les p. 52 et 53). *Buscaroli* (¹⁴⁶ 116-119) développe les idées émises en 1938. Il pense qu'en 1474-1475, Juste de Gand travailla à l'exécution des portraits - qui avaient été conçus par Melozzo - et que ceci mécontenta ce dernier, qui quitta Urbino pour Rome. En 1474 aussi arriva Pedro Berruguete. L'auteur augmente l'importance de sa participation à la peinture des portraits. *Förster* (¹⁴⁷ 74-77) reprend l'attribution du projet du *studiolo* à Bramante et trouve que les figures des atlantes sont si proches des peintures de ce dernier qu'il se

demande si cet artiste n'aurait pas exécuté le cadre architectural des portraits. *Gaya Nuño* (148 150-153) attribue la part du lion à Berruguete; il ne concède au «médiocre» Juste de Gand que *Duns Scot* (Urbin), à cause de la faiblesse de ses mains cotonneuses. En 1956, *Lavalleye* (149 139-140) accepte que le jeune Berruguete a pu apporter sa modeste collaboration à la cour d'Urbin mais, pour lui, Juste de Gand reste le créateur des *Hommes illustres*. *Madeleine Hours* (150 59, 63) attribue le portrait de *Dante* à Juste de Gand.

Dans le catalogue d'exposition *Juste de Gand, Berruguete et la Cour d'Urbino* un état de la question est présenté; les auteurs relèvent, pour les *Hommes Illustres*, une unité de conception et de mise en page et quelques inégalités dans l'exécution (151 38-39). *Chastel* (153 9) croit à la collaboration de Juste de Gand et de Berruguete et se rallie au partage proposé par *Hulin de Loo*. Cependant, en 1958 (161 26-27, 49), il exprime plutôt sa perplexité. *Carter* (160 44) estime que les tableaux espagnols de Berruguete présentés à l'exposition diffèrent de ceux d'Urbin dans l'exécution, le coloris et l'échelle des personnages.

Lassaigne (154 124-125) ne croit pas à une métamorphose de l'art de Juste de Gand mais, d'autre part, trouve que la thèse de Berruguete ne repose que sur de faibles indices, cet artiste n'apparaissant à Urbin que plus tard. *Marlier* (155 8-9, ill.) trouve qu'entre la *Communion* et les *Hommes illustres* il y a une parenté évidente; il estime qu'il y a aussi une frappante similitude entre ceux-ci et certains tableaux espagnols de Pedro Berruguete et reconnaît que la thèse de la participation de ce dernier est généralement admise. *Schaffran* (156 378) considère que, pour les *Hommes illustres*, il y a deux maîtres principaux: Juste de Gand et Melozzo da Forlì. Au premier il donne *Aristote*, *Dante*, *Bessarion*, *Saint Augustin*, *Euclide*, *Pétrarque*, *Saint Ambroise*, *Salomon*(?), *Pie II*, *Duns Scot* et *Saint Grégoire*, à cause de la technique en glacis, de la moindre force dans le rendu de l'espace, de la présence de détails gothiques et des rapports avec la sculpture entre le Bas-Rhin et l'Escaut. Au deuxième il attribue *Platon*, *Homère*, *Boèce*, *Saint Jérôme*, *Bartolo* et peut-être *Pietro d'Abano* à cause de la supériorité dans le rendu de l'espace et un caractère plus décoratif que spirituel; Juste aurait collaboré à certains détails. Berruguete serait l'auteur de *Saint Albert le Grand*, aussi à cause des mots espagnols, et d'*Hippocrate*; son rôle à Urbin n'est pas très clair. Enfin d'autres artistes inconnus auraient participé. Il considère que le portrait de *Vittorino da Feltre* est hors série.

Boon (158 12) croit que la plupart des portraits sont dus à Juste. Seulement quelques-uns, comme *Bartolo*, *Boèce* et *Pétrarque*, sont d'une autre main. La comparaison avec les œuvres que Berruguete exécuta en Espagne ne lui paraît pas déterminante et il conclut que si Berruguete a travaillé au *studiolo*, sa participation doit avoir été secondaire. *Camón Aznar* (159 238) considère que la majorité des portraits sont dus à la main de Berruguete. Dans d'autres on reconnaît l'intervention d'un artiste italien, peut-être Giovanni Santi. Juste de Gand aurait peint quasi exclusivement *Duns Scot* (Urbin), *Saint Ambroise* (Urbin), *Bartolo* (Urbin) et *Sénèque* (toutefois sous ce nom, c'est le portrait de *Platon* que l'auteur reproduit). *Gaya Nuño* (163 114-115) croit que le schéma de la décoration du *studiolo* pourrait être l'œuvre de Melozzo da Forlì mais l'exécution, au cas où elle aurait été commencée par Juste de Gand, serait due à Berruguete qui aurait repris les travaux dont avait été chargé son collègue.

La prédominance de Juste de Gand

Winkler (164 8-9, 11) reconnaît le style de Juste de Gand dans les portraits d'Urbin. Pour lui, la participation de Berruguete se limiterait à des compléments comme le texte espagnol sur le tableau de *Saint Albert le Grand* (Urbin) car il ne retrouve ni le style, ni le coloris des œuvres espagnoles de celui-ci dans les portraits des *Hommes illustres*. *Réau* (165 I, 151; III, 1279) attribue au moins les effigies de *Saint Augustin* et de *Saint Thomas d'Aquin* à Juste de Gand. *Paauwels* (167 284-286) observe dans les portraits des influences très précises de Van Eyck et de Bouts, qui lui prouvent qu'au moins une partie des portraits a été peinte par Juste de Gand et que le témoignage de *Vespasiano da Bisticci* est valable. *Chastel* (166 368) tient aussi compte de ce témoignage et il retient également la tradition rapportée par *Pablo de Céspedes*. Le style des portraits lui semble concorder avec ces

mentions de deux auteurs et lui permet de distinguer deux groupes, dont les prototypes sont *Saint Augustin*, attribuable à Juste de Gand, et *Platon*, à Berruguete. Il pense que ce dernier a dû terminer les portraits après la disparition de Juste de Gand dont on perd la trace en 1475. Enfin quelques effigies, assez abîmées, tel *Dante*, seraient dues à une troisième main, qui ne peut être celle de Bramante.

Perruchot ⁽¹⁶⁹⁾ 74-78) situe l'exécution des portraits entre 1474 et 1477. Il les attribue à Juste de Gand. Il ne croit pas à la collaboration de Berruguete - il n'est pas sûr que ce dernier soit jamais venu en Italie - ni de Giovanni Santi, un peintre médiocre qui n'a jamais travaillé pour Frédéric de Montefeltre. *Rüegg* ⁽¹⁷⁰⁾ 25) pense que les portraits sont dus à la collaboration de Juste de Gand, de Melozzo da Forlì et de Berruguete; le premier serait certainement l'auteur de *Moïse* (Urbin) et d'*Homère* (Urbin). *Jacqueline Marette* ⁽¹⁷¹⁾ 231) classe les portraits sous les noms de Juste de Gand et de Berruguete. *Matsch* ⁽¹⁷²⁾ 11) reconnaît sur les photographies à l'infrarouge des panneaux du Louvre la manière d'un gaucher, qui est Juste de Gand. *Vergnet-Ruiz* ⁽¹⁷³⁾ 249-250) attribue à Berruguete certains portraits du Louvre qui figurèrent à l'exposition «Trésors de la peinture espagnole», c'est-à-dire *Solon*, *Platon* et *Aristote*. Pour *Laclotte*, l'auteur du catalogue ⁽¹⁷⁵⁾ 40-45, n° 5-7), les portraits sont l'œuvre de Juste de Gand et de Berruguete, le premier serait l'auteur du schéma de la décoration et aurait peint la majorité des effigies de la série inférieure, le second aurait complété le rang inférieur et peint le rang supérieur. Juste de Gand serait un peintre assez limité tandis que Berruguete aurait parfaitement assimilé les leçons de la Renaissance italienne. *López-Rey* ⁽¹⁷⁶⁾ 334) se range à cette opinion. *Priscilla Muller* ⁽¹⁷⁷⁾ 109), tout en admettant l'attribution des trois portraits à Berruguete, les juge proches de la manière flamande. *Jacqueline Folie* ⁽¹⁷⁴⁾ 222-223) ne considère pas le témoignage de *Vespasiano da Bisticci* comme une source d'identification certaine car cet auteur n'a pas cité le nom du peintre. *Bielefeld* ⁽¹⁷⁸⁾ col. 123) attribue tous les portraits à Juste de Gand.

En 1964, *Lavalleye* ⁽¹⁷⁹⁾ développe sa thèse émise en 1936 en étudiant de façon plus approfondie les quatorze portraits d'Urbin. Il observe sous ceux-ci un dessin sous-jacent ferme et précis et relève la faiblesse d'exécution de certains portraits ou de certaines plages, qui lui font penser à une exécution hâtive ⁽¹⁷⁹⁾ 46). Il remarque de nombreux changements de composition, surtout dans le cadre architectural (voir D.1, *Description et iconographie*, p. 109). Il considère qu'il s'agit d'un travail en deux stades et que la date du changement de conception peut être précisée par la présence d'insignes honorifiques reçus par le duc en août 1474 ⁽¹⁷⁹⁾ 47-50, 84, 90). Il rappelle qu'au moment où le peintre flamand mandé par Frédéric, le *maestro solenne*, peignait le *studiolo*, le Flamand Juste de Gand exécutait pour la Confrérie du Corpus Domini la *Communion des Apôtres*, conservée actuellement aussi au palais ducal ⁽¹⁷⁹⁾ 68-70, 89). Or le dessin sous-jacent des *Hommes illustres* se révèle semblable à celui de la *Communion*. L'auteur en conclut que la conception et l'organisation du décor peint sont l'œuvre de Juste de Gand. Dans l'exécution picturale, il distingue plusieurs points. Si la structure des bleus est comparable à celle de la *Communion* et la structure des verts bien flamande, les carnations n'ont que 4 ou 5 µ d'épaisseur au lieu de ± 15 dans les Pays-Bas, les lettres sont peintes sans soin et certaines couleurs n'ont presque pas de densité en radiographie. Le problème de la collaboration se pose ⁽¹⁷⁹⁾ 90-93). A propos des rapprochements entre les *Hommes illustres* et les galeries d'hommes peintes en Espagne par Pedro Berruguete, il constate qu'ils sont plus d'ordre iconographique que du domaine du style et de la facture ⁽¹⁷⁹⁾ 75-76). La *Décollation de saint Jean-Baptiste* (Église de Santa Maria del Campo) de cet artiste a été analysée en 1959 par l'Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles). Si les procédés par superposition de couches sont ceux des Flamands, le graphisme et la composition chromatique sont différents de ceux des *Hommes illustres*. *Lavalleye* accepte le principe d'une collaboration dans l'exécution de cet ensemble, et Pedro Berruguete pourrait y avoir participé, mais sous la direction de Juste de Gand ⁽¹⁷⁹⁾ 94). *Lavalleye* a essayé en vain de retrouver le texte d'archive de 1477 relatif au «Pietro Spagnuolo pittore». D'autre part, il publie avec son contexte une source littéraire de 1604, le texte de *Pablo de Céspedes* suivant lequel un peintre espagnol qui n'est pas Pedro Berruguete exécuta les *Hommes illustres* ⁽¹⁷⁹⁾ 74-75; voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 4, p. 170).

Chastel (180 280-283) croit qu'il y a au moins deux mains dans ceux-ci: celles de Juste de Gand et de Pedro Berruguete. Il republie le témoignage de *Pablo de Céspedes* mais tronqué des mots «y otro» et en déduit que celui-ci attribue les portraits à Berruguete. *Clough* (182 287) et *Heydenreich* (183 5) donnent les peintures du *studiolo* à Juste de Gand. *Bruyn* (181 74) n'est pas convaincu par toutes les comparaisons que propose *Lavalleye* entre les *Hommes illustres* et les autres œuvres du Flamand mais n'adopte cependant pas la thèse de Berruguete. *Wolff Metternich* (184 34) s'intéresse aux petites figures d'atlantes que *Rotondi* a attribuées à Bramante. Il considère que ce sont des surpeints, comme les bases et les chapiteaux, et qu'elles doivent être attribuées comme ceux-ci à Pedro Berruguete. *Nicole Veronee* (185 85) se range à la théorie unitariste, du moins en ce qui concerne la composition et les esquisses préliminaires, en se basant sur l'étude du dessin sous-jacent. L'examen des différentes attributions panneau par panneau lui montre une confusion sans issue. *Camón Aznar* (187 174-179) pense que le projet est dû à un grand artiste italien, peut-être Melozzo da Forlì, et que Juste de Gand, Berruguete et Giovanni Santi ont été les exécutants. Le premier serait mort rapidement; il aurait peint *Duns Scot* (Urbino), *Saint Ambroise* (Urbino) et peut-être *Saint Grégoire* (Urbino). L'Italien serait l'auteur de *Cicéron* (Urbino), *Pie II* (Urbino), *Bessarion* et *Bartolo* (Urbino). L'Espagnol serait le peintre principal; son intervention aurait été décisive dans treize portraits et il serait l'auteur exclusif de *Saint Anselme* (sic), *Solon*, *Homère* (Urbino), *Saint Albert le Grand* (Urbino), *Saint Jérôme* et *Boèce* (Urbino). L'historien d'art hésite entre Juste de Gand et Berruguete dans le cas d'*Euclide* (Urbino). *Renée Dubos* (188 138-140) attribue à Juste de Gand la conception et la direction de l'œuvre; il aurait eu des collaborateurs pour l'exécution, parmi lesquels Pedro Berruguete mais non Melozzo da Forlì et Giovanni Santi. *Parronchi* (189 1188) compare l'atlante accompagné d'un animal avec les figures nues qui décorent une paroi de la Villa della Gallina, à Florence, peinte par Pollaiuolo (repr. dans *Parronchi* 189 pl. 4 a). *Masson* (190 43-44) croit également que l'ensemble est dû à Juste de Gand mais que Berruguete y a participé. *Sterling* (191 199) pense que Juste a conçu et dirigé l'exécution des *Hommes illustres* et que Berruguete y a collaboré.

Châtelet (193) estime que la solution ne peut venir des textes d'archives ni des témoignages anciens, contradictoires, mais de l'examen des œuvres. Le seul tableau authentifié de Juste de Gand, la *Communion des Apôtres*, lui paraît inachevé. Il compare des détails de celui-ci avec des photographies à l'infrarouge des *Hommes illustres* et conclut à l'unité de mains. Une confrontation de photographies à l'infrarouge entre ces mêmes portraits et les figures de *David* et de *Salomon*, attribuées avec vraisemblance à Berruguete, l'amène par contre à définir deux mains différentes. Il conclut que la conception des *Hommes illustres* est due à Juste de Gand. Berruguete a pu intervenir dans l'exécution; peut-être est-il l'auteur du groupe le plus italianisant. Cependant il faut admettre que ses tableaux d'Avila, des œuvres certaines, présentent un tout autre style, beaucoup plus gothique. Si l'on ne croit pas possible de sa part une double mutation de style, on peut songer à identifier le deuxième peintre ayant travaillé au *studiolo*, une certitude pour *Châtelet*, au «otro pintor español» mentionné par *Pablo de Céspedes*.

Rotondi (194 578-602) pense que les travaux aux *Hommes illustres* étaient déjà bien avancés en août 1474, lorsque Frédéric reçut ses quatre décorations, dont deux y furent ajoutées. Par contre, il n'y a aucune trace de réfection dans la marqueterie et dans le plafond due à l'introduction de ces décorations et ils doivent donc dater d'après cette période. L'auteur observe que les portraits disposés sur les parois nord et sud sont correctement éclairés, respectivement de gauche et de droite, mais qu'il n'en est pas de même sur les deux autres parois où ils sont éclairés indifféremment. Il en déduit que les vingt-huit portraits répondent à deux conceptions différentes. Il estime que le début des travaux remonte en 1472, sinon en 1473. Il décompose le travail en dix phases. Il attribue le premier projet à un peintre-architecte. Alors que celui-ci préparait les cartons, un second survint; il était chargé d'exécuter les portraits. Mais le premier travailla notamment aux parois nord et sud, où l'éclairage est cohérent, et participa à l'exécution de ces portraits. Puis il quitta le chantier et le deuxième maître devint chef et se fit aider. Les parois nord et sud furent achevées, celles à l'est et à l'ouest amorcées et ache-

vées sans souci de la direction de la lumière. Puis, en août 1474, Frédéric reçut ses décorations, et les artistes ajoutèrent les nouveaux symboles. Enfin furent exécutés les marqueteries et le plafond et la date de la fin de l'entreprise fut apposée: 1476. Le premier maître est Bramante, le second Juste de Gand et parmi ses collaborateurs on peut seulement identifier Pedro Berruguete.

En 1974, *Clough* (¹⁹⁵ 19-24) qualifie de mythique l'association de ce dernier à la cour d'Urbin. Il découvre qu'une famille Spagnuolo existait dans cette ville à la fin du XV^e siècle: trois de ses membres furent en relation étroite avec la cour entre 1488 et 1492 et il présume que le «Pietro Spagnuolo» mentionné par *Pungileoni* en faisait partie. D'autre part, l'«otro pintor español» cité par *Pablo de Céspedes* est, selon lui, une allusion à Juste de Gand car, en 1604, les Pays-Bas étaient une possession espagnole. *Clough* conclut qu'il n'y a aucun document d'archive prouvant la présence de Berruguete à la cour d'Urbin. Quant au texte castillan qui figure sur le livre de *Saint Albert le Grand* (Urbin), l'auteur pense que le duc n'a pas prêté ses précieux livres au peintre mais que celui-ci a recouru à des ouvrages de moindre importance, comme des livres de comptes, un livre liturgique, qui a pu servir pour le premier folio de ce tableau et pour le livre de *Saint Jérôme*, et un livre en castillan. L'auteur croit que le contenu des livres représentés n'avait pas d'importance, vu la hauteur à laquelle étaient placés les tableaux, mais qu'il s'agissait de donner l'impression de textes. Il n'y a d'ailleurs que quatre mots: «Mundo malo, mundo falso» qui appartiennent au *Doctrinal* du *Marquis de Santillana*. Dans le plus ancien inventaire des livres du duc figurent deux manuscrits en castillan. Il n'y a donc pas là une preuve de l'intervention de Berruguete. Il reste les analyses stylistiques de sa production espagnole or la plupart de ces œuvres sont des attributions basées sur l'hypothèse qu'il avait travaillé en Italie durant sa jeunesse. *Clough* conclut en attribuant les *Hommes illustres* au seul Juste de Gand (voir aussi *Clough* ²⁰⁴ et ²¹² chap. IX, 11). En 1975 (¹⁹⁷ 135), il approuve *Renée Dubos* qui rejette toute participation de Giovanni Santi.

Brushi (²⁰² 194) émet des doutes sur le bien-fondé de l'attribution à Bramante de la conception de l'architecture et de la perspective du *studiolo*.

Liebenwein (²⁰³ 87, 208, note 285) pense que Juste de Gand est l'artiste appelé par Frédéric de Montefeltre. Les portraits auraient été peints par le Flamand vers 1473-1474. Ils auraient ensuite été modifiés; ces travaux auraient été exécutés vers 1476/77 par l'Espagnol Pedro Berruguete. C'est à la collaboration de ce dernier avec Juste de Gand que sont attribués les portraits dans le *Catalogue sommaire illustré* de la peinture flamande du Louvre (²⁰⁷ 77-79), par *Brejon de Lavergnée*, *Foucart* et *Nicole Reynaud*. En 1980, lors de l'exposition de Québec, le portrait de *Virgile* est donné par le Laboratoire du Louvre à Juste de Gand à cause de son dessin sous-jacent ombré et précis, jugé caractéristique des maîtres flamands (²¹⁰ n° 12). Dans le *Catalogue sommaire illustré* des tableaux espagnols du Louvre, paru en 1981 (²¹⁰ 112-113), *Jeannine Baticle*, *Geneviève Lacambre* et *Claudie Ressort* classent cinq panneaux sous le nom de Pedro Berruguete: *Virgile*, *Solon*, *Platon*, *Aristote* et *Ptolémée*.

Kerstin Kühnast (²¹⁶ 57-82) pense que les portraits des philosophes, des poètes et des Pères de l'Église, en tout sept paires, ont été peints avant ceux des juristes, des mathématiciens et des docteurs en médecine et installés probablement dans la bibliothèque. Ils étaient pourvus d'une colonne simple; ils avaient tous la même dimension et les génies n'y figuraient pas. Ces portraits n'étaient pas forcément disposés sur deux rangs. Dans une deuxième phase, le cycle fut élargi aux vingt-huit portraits. Le cadre architectural et les génies furent ajoutés. Dans cette phase, Juste de Gand fut aidé par d'autres artistes, notamment un Italien. Ces deux étapes durent se dérouler avant le 11 septembre 1474, date après laquelle les décorations du duc furent introduites. Dans une troisième phase, la marqueterie fut installée dans le *studiolo* et on songea à y placer les *Hommes illustres*, qui furent rétrécis. L'auteur situe cette phase entre 1479 et la mort du duc, en 1482. Les colonnes auraient été modernisées pour s'harmoniser avec la marqueterie. *Liana Castelfranchi Vegas* (²¹⁷ 145-146) croit que la série a été commencée par Juste de Gand et rapidement continuée par Berruguete, ce qui expliquerait les différences de qualité et de style observées dans les portraits. *Marisol Cerezo San Gil* et *Maria Angeles Moreno Garcia* (dans *Garcia Felguera* ²²⁰ 5-6, 33-48) présentent un état de la question. Elles mentionnent que la décoration du

studiolo fut dirigée par Melozzo da Forlì et qu'ultérieurement y participèrent Juste de Gand et Pedro Berruguete. Le premier y travailla de 1473 à 1475 et le second de 1475 à 1478.

Virginia Tenzer⁽²²²⁾ 68-72, 82-88, 91-94, 96, 163-164) ne pense pas que Melozzo ou Bramante aient fourni des plans unifiés de la marqueterie et des portraits: leurs divisions ne concordent pas. Elle croit que Giuliano da Maiano reçut la commande de la marqueterie et Juste de Gand celle des portraits. Le travail de celui-ci commença tôt en 1472 et était presque achevé en 1474 lorsque Frédéric reçut ses décorations. Il était terminé en 1476 et montre de la précipitation. Juste fut aidé par des assistants dont Pedro Berruguete et peut-être Giovanni Santi. L'auteur trouve que les caractéristiques spatiales des portraits sont plus proches de la peinture nordique que de l'italienne et l'intervention de Piero della Francesca lui paraît impensable. Par contre il a pu avoir une influence sur les importants changements survenus en 1474, qui ont eu pour résultats d'approfondir la perspective et de créer plus d'unité avec la marqueterie. Elle attribue la reprise des atlantes à Berruguete ou peut-être à Bramante. Dans les visages des *Hommes illustres*, elle retrouve des influences de Van Eyck, Bouts et Van der Goes. Snyder⁽²²¹⁾ 168) pense que les portraits, ou au moins leur conception, sont dus à Juste de Gand. Cheles⁽²²³⁾ 35, note 2) ne discute pas l'attribution des *Hommes illustres*; il est d'accord avec Nicole Veronee qu'il s'agit d'une «confusion sans espoir». Maria Pilar Silva Maroto⁽²²⁵⁾ 107, 110-111) croit à la collaboration de Berruguete. Campbell⁽²²⁷⁾ 44, 60) accepte le témoignage de Vespasiano da Bisticci: Juste de Gand, aidé de son atelier, est l'auteur des *Hommes illustres* qu'il peignit vers 1475. Licia Collobi Raggianti⁽²²⁸⁾ 27-28, n° 57), qui s'intéresse surtout aux portraits d'Urbin, y reconnaît une large participation de Berruguete.

L'étude des panneaux du Louvre à l'occasion de leur restauration

Nicole Reynaud et Claudie Ressort⁽²³¹⁾ 85) reconnaissent dans les portraits du Louvre un même dessin sous-jacent qu'elles décrivent et qu'elles retrouvent dans la *Communion des Apôtres*, œuvre attestée de Juste de Gand. Mais dans l'exécution picturale elles constatent de grandes différences de facture et d'importantes modifications par rapport à ce dessin.

Ces différences concernent le traitement des plis, celui des carnations, la présence de repentirs et des ajouts. Si certains plis, linéaires et cassés, sont fidèles au dessin sous-jacent, les plus nombreux sont différents, plus ronds, plus souples, plus flous, dans une matière presque transparente. Quelques carnations sont assez pâles et ternes et le dessin sous-jacent y transparait; les autres visages sont plus fouillés, plus modelés avec des accents lumineux, les mains sont grasses, boudinées; c'est dans ces tableaux-là qu'on observe des différences par rapport au dessin sous-jacent. Les repentirs concernent le rétrécissement de la carrure de certains portraits déjà peints et l'architecture feinte, qui laisse apparaître deux stades dans tous les portraits. L'Ordre de la Jarretière a été ajouté autour des colonnes placées à gauche de *Saint Augustin* et de *Saint Jérôme*.

Les deux auteurs concluent qu'il s'agit de deux campagnes distinctes dans le temps, et dues à deux mains différentes. La première campagne est antérieure à 1474 et les panneaux furent laissés à des stades d'achèvement différents. La deuxième est postérieure à 1474; au cours de celle-ci la plupart des figures ont été largement repeintes. Le résultat de l'examen des différents portraits et l'attribution qui en découle figurent sous l'historique de chaque portrait, ci-dessous.

Ces deux historiennes d'art⁽²³¹⁾ 97-103) identifient la main A à celle de Juste de Gand, qui y aurait travaillé à partir de 1472, date de la fin de la construction du palais, tandis que la dernière mention de sa présence à Urbin remonte avant le 25 octobre 1474: c'est l'ultime paiement relatif à la *Communion des Apôtres* (cf. Lavalleye¹⁷⁹⁾ 34-35). Il peut avoir cessé de travailler, avoir quitté la ville ou être mort. Le travail fut repris par la main B, qui apporta de nombreuses modifications; il n'est pas possible de déterminer si celles-ci répondaient à un changement dans le goût d'un artiste plus jeune ou si elles furent imposées par le duc, sans doute les deux causes ont-elles joué. Les changements dans l'architecture sont les mêmes que ceux des panneaux d'Urbin, étudiés par Lavalleye⁽¹⁷⁹⁾ 47); ils ont dû être exécutés tout à la fin, peut-être lorsque les tableaux étaient en

place, pour accentuer l'effet de surplomb. Les inscriptions furent apposées en dernier lieu. Certains des atlantes avaient été réservés car ils n'ont été peints qu'au stade B, avec des formes modifiées. Dans les vêtements, les bleus en précieux lapis lazuli ont été respectés mais beaucoup d'autres ont été repeints dans un style plus mou. Comme la plupart des carrures ont été rétrécies, presque tous les draps d'honneur et beaucoup de fonds ont été repeints. La main B a repris quelques visages déjà peints et a exécuté la plupart des autres, laissés en réserve, en déplaçant certains détails; elle a aussi peint les cheveux. Ceux-ci ont mal résisté à l'usure, étant donné le peu de matière employé. Le raccourci de plusieurs livres a été modifié. Deux personnages ont été complètement transformés: *Vittorino da Feltre* et *Sixte IV*. Dans le premier cas, il s'agissait de remplacer un personnage imaginaire par un portrait inspiré d'une médaille contemporaine. Dans le second cas, le pape est surpeint à un autre personnage, peut-être un Docteur de l'Eglise.

Il y a donc eu une superposition de deux interventions successives dans des proportions insoupçonnées. La logique de ces transformations échappe.

Les deux auteurs attribuent à la main B le *Double portrait de Frédéric de Montefeltre et de son fils Guidobaldo*, les *Allégories des Arts Libéraux* et la *Conférence* d'Hampton Court ^(231 104). Elles identifient cet artiste à Pedro Berruguete qui, dans ses œuvres italiennes, aurait collaboré avec Francesco di Giorgio. Celui-ci lui aurait fourni la composition et aurait même mis en place les éléments architecturaux. Cette collaboration expliquerait les différences entre les œuvres italiennes et les œuvres espagnoles de Berruguete ^(231 106-113).

Elisabeth Martin et *Jacqueline Bret* ⁽²³²⁾ confirment, à partir de l'étude de la technique picturale, que la décoration du *studiolo* s'est faite en deux campagnes et par deux mains différentes: celles de Juste de Gand et de Pedro Berruguete. Le premier a utilisé notamment une laque brun-rouge que l'autre ne connaissait pas et ce dernier a fait usage de smalt. Ils ont employé des huiles différentes et la matière du second est beaucoup plus fluide. L'écriture picturale de chacun a ses particularités: l'un recourt rarement à des rehauts, qui sont larges et réguliers; chez l'autre, au contraire, ils sont fréquents, spontanés, même hâtifs. L'un peint complètement en gris ses perles fines qu'il rehausse d'un accent blanc tandis que l'autre évoque des boules de verre en les limitant par une touche de couleur en forme de croissant et en ajoutant un accent lumineux au centre. *Evans* ^(233 97-98) accepte également l'intervention de Berruguete au stade pictural.

Après l'examen des portraits du Louvre en vue de la présente publication, *Kockaert* ⁽²³⁴⁾ a repris l'étude du dossier des *Hommes illustres* du palais ducal; notamment différentes coupes ont été réexaminées. Il affirme que les carnations ne peuvent être l'œuvre d'un artiste flamand mais celle d'un peintre inexpérimenté dans la technique de l'huile et qui aurait utilisé beaucoup de gypse dans celles-ci. Les vêtements originaux ont sans doute été peints par un Flamand peu de temps auparavant. Il attribue les surpeints et modifications importantes à une troisième main plus tardive, celle d'un peintre-restaurateur, qui aurait travaillé à la détrempe.

Les attributions considérées panneau par panneau

- *Pietro d'Abano*: En 1886, *Schmarsow* ^(24 101) trouve que le personnage a une tête ronde et un profil classique italiens. Il maintient cette opinion en 1912 ^(54 94). Le ton du visage lui rappelle la manière de Signorelli tandis que les mains sont parentes de celles de Melozzo da Forlì et de Giovanni Santi ^(54 205). *De Ceuleneer* ^(49 34), *Adolfo Venturi* ^(56 145) et *Briganti* ^(107 111) attribuent ce portrait à Juste de Gand. *Post* ^(128 135, 142) le donne à Berruguete et justifie sa thèse par des comparaisons avec des œuvres espagnoles de l'artiste. *Van Puyvelde* ^(131 30) le classe sous le nom de Juste de Gand, *Gaya Nuño* ^(148 150-153; 163 115) l'attribue à Berruguete et *Schaffran* ^(156 378) dubitativement à Melozzo da Forlì. *Bielefeld* ^(178 col. 123) le donne à Juste de Gand.

D'après *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressort* ^(231 92, 101), ce portrait était presque entièrement peint par Juste de Gand lorsqu'il fut partiellement retouché par Berruguete. Le vêtement beige date du stade A. La robe rose fut exécutée au stade B et ses manches diffèrent considérablement du dessin sous-jacent. La tenture a été repeinte. Le bonnet, laissé en réserve devant la poutre par la main A, a ensuite été peint derrière celle-ci, qui a presque

disparu. Les carnations ont été exécutées avec très peu de matière; les détails du visage ont été un peu modifiés ainsi que la main gauche, élargie. Les cheveux pourraient avoir été oubliés au stade B.

– *Aristote*: En 1886, ce portrait est rapproché par *Schmarsov* (24 99) de celui de *Solon*, qu'il attribue à Melozzo da Forli. En 1912, il trouve que le personnage est construit à la manière de ce dernier mais que les couleurs sont caractéristiques de Juste de Gand (54 78, 204). *De Ceuleneer* (49 34) attribue le portrait à ce dernier. En 1913, *Adolfo Venturi* (56 149) le donne à un aide flamand de celui-ci. Par contre, *De la Sizeranne* (79 236) songe à l'œuvre d'un peintre local, peut-être Giovanni Santi. *Hulin de Loo* (92 36; 112 28), *Briganti* (107 111) et *Gnudi* (110 28) l'attribuent à Pedro Berruguete, *Post* (128 135, 139) aussi; il justifie son opinion par des comparaisons avec les œuvres espagnoles de l'artiste. *Suida* (129 33) le range également sous ce nom. *Van Puyvelde* (131 30) le donne à Juste, ainsi que *Schaffran* (156 378) tandis que *Rotondi* (136 110), *Lafuente Ferrari* (138 150) et *Gaya Nuño* (148 150-153; 163 115) y voient une œuvre de Berruguete. Ils sont suivis par *Vergnet-Ruiz* (173 249-250), *Laclotte* (175 41, 44-45) et *Priscilla Muller* (177 109). *Bielefeld* (178 col. 123) le donne à Juste de Gand. Il est classé sous le nom de Berruguete dans le *Catalogue sommaire illustré* du Louvre (210 112) rédigé par *Jeannine Baricte*, *Geneviève Lacambre* et *Claudie Ressort*.

Dans leur étude parue après la restauration, *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressort* (231 95-96) estiment que ce portrait, presque entièrement peint par Juste de Gand, a été complètement repeint par Berruguete avec d'importants changements de composition. Au stade A, la robe n'était pas peinte et le vêtement jeté sur les épaules était vermillon; le tout fut recouvert d'un violet clair au stade B. A la ceinture, posée plus bas, pendait une bourse bleu vif qui a été supprimée et transparait maintenant. La carrure fut diminuée aux deux épaules et, en conséquence, le drap d'honneur et le fond repeints. La main droite était placée plus haut et de profil mais laissée en réserve. Sur le chapeau, les passages brusques des tons jaunes aux bleus devaient être atténués par des glacis qui ont disparu.

– *Saint Augustin*: *Crowe* et *Cavalcaselle* (14 337; 30 305) estiment que le portrait est flamand. Il est jugé caractéristique de Juste de Gand par *Schmarsov* (24 99) en 1886 et en 1912 (54 90). Les lettres *F.C.* de l'inscription copiée par *Schrader* (voir p. 169) sont interprétées par cet auteur (54 92) comme *Federicus Comes*. Il en déduit que le portrait doit dater d'avant l'élévation de Frédéric de Montefeltre à la dignité ducal, le 21 août 1474. *Jacobsen* (33 294-295), *De Ceuleneer* (49 34), *Adolfo Venturi* (56 141) et *Künstle* (71 107) attribuent ce portrait à Juste de Gand. En 1932, *Hulin de Loo* (92 36; 112 27-28) y reconnaît aussi son style; il est suivi par *Briganti* (107 111). *Post* (128 135, 144) hésite; il le considère comme un des moins attrayants du cycle. Néanmoins il le compare à différentes œuvres de Berruguete, notamment le Christ de l'*Agonie*, dans le retable de la cathédrale d'Avila. *Suida* (129 33) l'attribue à Berruguete. *Van Puyvelde* (131 30) le donne à Juste de Gand, *Michel* (139 150) et *Schaffran* (156 378) également. *Gaya Nuño* (148 150-153; 163 115) l'attribue à Berruguete. Selon *Camón Aznar* (159 238; 187 175), il y aurait dans le portrait une importante intervention de ce dernier. *Réau* (165 I, 151) l'attribue à Juste de Gand; *Chastel* (166 368) et *Bielefeld* (178 col. 123) aussi le trouvent typique de cet artiste.

Nicole Reynaud et *Claudie Ressort* (231 91) estiment qu'à part l'architecture, le portrait a été entièrement peint par la main A, qu'elles identifient à celle de Juste de Gand.

– *Bessarion*: *Schmarsov* (24 100) reproche à ce portrait d'être terne et sombre. Il attribue les effigies des contemporains du duc à Melozzo da Forli. *De Ceuleneer* (49 34) et *Adolfo Venturi* (56 143) donnent le portrait à Juste de Gand. *Hoogewerff* (100 66-67) pense qu'il est un des plus faibles de la série et que Juste se serait fait aider par un peintre moins doué, peut-être Giovanni Santi. En 1938, *Briganti* (107 111) l'attribue à Juste de Gand ainsi qu'*Hulin de Loo* (112 37, 39) en 1942; celui-ci pense que les mains ont été repeintes par Berruguete. *Post* (128 134, 137) le donne également à Juste; il le juge le meilleur de ceux qu'a peints ce dernier, le plus flamand. *Van Puyvelde* (131 30) l'attribue aussi à Juste, *Michel* (139 150) également mais croit que les mains auraient été

retouchées par Berruguete; *Schaffran* (156 378) le croit peint par le même artiste. *Gaya Nuño* (148 150-153; 163 114) le classe sous le nom de Berruguete. *Camón Aznar* (159 238; 187 176) pense y reconnaître l'intervention d'un artiste italien, peut-être Giovanni Santi. *Bielefeld* (178 col. 123) le donne à Juste de Gand, *Thalia Gouma-Peterson* (199 232, note 87) l'attribue à un assistant de ce dernier, *Ginzburg* (215 93) à Berruguete.

D'après *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressort* (231 91), ce portrait fut presque entièrement peint par Juste de Gand, sauf les carnations. Berruguete aurait exécuté celles-ci, qui étaient réservées, il aurait repeint la tenture et déplacé le livre vers le bas.

– *Dante*: le portrait est rapproché de celui de *Vittorino da Feltre* par *Schmarsov* (24 100), qui leur reproche des vêtements raides et une couleur sans éclat, sans délicatesse. Il les classe dans une troisième catégorie, à côté de ceux qu'il attribue à Melozzo da Forlì et à Juste de Gand. *Crowe* et *Cavalcaselle* (30 305) trouvent que ce portrait rappelle la manière italienne. *Jacobsen* (33 294-295) aussi lui reconnaît un style italien et l'attribue à un collaborateur de Juste de Gand issu de l'entourage de Melozzo. *Bombe* (43 126; 51 461) pense que Juste s'est fait aider, peut-être par Giovanni Santi. *De Ceuleneer* (49 34) et *Adolfo Venturi* (56 136) attribuent ce portrait à Juste de Gand. *Passerini* (65 pl. 39) considère que son auteur est inconnu. *De la Sizeranne* (79 236) refuse l'attribution à Juste. *Bombe* (87 273; 115 197) pense que celui-ci l'a réalisé avec l'aide d'un collaborateur qui pourrait être Giovanni Santi. C'est aussi l'opinion de *Hoogewerff* (100 66-67), qui estime que c'est un des portraits les plus faibles de la série. *Briganti* (107 111) le donne à Juste de Gand tandis qu'*Hulin de Loo* (112 31, pl. VII a, et 39) l'attribue à Berruguete. *Post* (128 135, 144) hésite; il le trouve étriqué dans la technique. Il ne veut pas trancher parce que l'artiste a caché ses propres tendances dans son désir de se conformer à l'apparence traditionnelle du poète. *Van Puyvelde* (131 30) ainsi que *Schaffran* (156 378) le donnent à Juste de Gand. *Marlier* (143 fig. 11 entre les p. 52 et 53) l'attribue à Berruguete, *Gaya Nuño* (148 150-153; 163 115) également et *Madeleine Hours* (150 59, 63) à Juste. *Camón Aznar* (159 238; 187 176) y reconnaît une importante intervention de Berruguete. *Chastel* (166 368) l'attribue à une troisième main, qui ne peut être celle de Bramante. *Bielefeld* (178 col. 123) le donne à Juste de Gand.

Nicole Reynaud et *Claudie Ressort* (231 91, 101) estiment que le portrait avait été presque entièrement peint par Juste de Gand et qu'il a été modifié par Berruguete: le buste a été rétréci, le drap d'honneur repeint, le livre agrandi vers le bas, les doigts de la main droite raccourcis et la couronne de lauriers complétée par quelques feuilles peintes au-dessus du bonnet. Le visage avait sans doute été déjà exécuté au stade A car l'actuel a une consistance plus épaisse que les autres carnations de la main B, sans doute pour cacher la première version.

– *Saint Jérôme*: *Crowe* et *Cavalcaselle* (14 337; 30 305) considèrent que l'auteur de ce portrait s'est formé auprès de Van der Weyden. *Schmarsov* (24 99) l'attribue à Juste de Gand. C'est aussi l'opinion de *Jacobsen* (33 294-295), *De Ceuleneer* (49 34), *Adolfo Venturi* (56 151) et *Künstle* (71 304). En 1938, *Briganti* (107 111) le donne à Berruguete. *Gnudi* (110 32, n° 43) pense qu'il a été commencé par Juste et fortement modifié, si pas complètement rénové, par Berruguete. *Hulin de Loo* (112 27, note 2) l'attribue à Juste sauf la tête, cachée par un repeint. *Láinez Alcalá* (116 31) le croit dû à la collaboration de Juste et de Berruguete. Le portrait fait partie de ceux pour lesquels *Post* (128 135, 144) hésite: il pencherait tout de même pour Berruguete, par comparaison avec le portrait de *Saint Albert le Grand* (Urbin). *Van Puyvelde* (131 30) le donne à Juste, *Michel* (139 150) et *Marlier* (143 184) également. *Gaya Nuño* (148 150-153; 163 115) l'attribue à Berruguete. *Camón Aznar* (159 238) juge que ce dernier a pu intervenir dans le portrait. *Schaffran* (156 378) le donne à Melozzo da Forlì. *Pauwels* (167 286) estime que le saint est une reproduction inversée de celui que Bouts peignit sur le volet gauche du triptyque du *Martyre de saint Erasme* (Louvain, collégiale Saint-Pierre); il en conclut que le peintre du portrait doit avoir vu le triptyque, donc ce doit être Juste de Gand et le témoignage de *Vespasiano da Bisticci* est valable. *Bielefeld* (178 col. 123) attribue aussi le portrait à Juste. En 1970, *Camón Aznar* (187 176) le range parmi les œuvres de Berruguete.

Nicole Reynaud et *Claudie Ressor* (²³¹ 91) considèrent qu'à l'exception de l'architecture, tout le tableau est dû à la main A, qu'elles identifient à celle de Juste de Gand.

– *Platon*: ce portrait est comparé par *Schmarsow* (²⁴ 99) à celui de *Solon* et attribué par lui au même artiste: Melozzo da Forlì. En 1912, cet auteur (⁵⁴ 77-78, 204) rapproche la tête de celle des apôtres de l'*Ascension* à Rome, par Melozzo; la forme des mains lui paraît aussi caractéristique. Tandis que *De Ceuleneer* (⁴⁹ 34) attribue le portrait à Juste de Gand, *Adolfo Venturi* (⁵⁶ 137) y reconnaît la main d'un aide flamand de ce dernier. En 1932, *Hulin de Loo* (⁹² 36; ¹¹² 27) est catégorique: ce portrait est l'œuvre de Pedro Berruguete. *Briganti* (¹⁰⁷ 111) le donne au même. *Gnudi* (¹¹⁰ 33, n° 41) croit qu'il a été totalement exécuté par cet artiste. *Post* (¹²⁸ 135, 139) le lui attribue également et étaye son opinion par des comparaisons avec ses œuvres espagnoles. *Van Puyvelde* (¹³¹ 30) le donne à Juste de Gand, *Lafuente Ferrari* (¹³⁸ 150) et *Gaya Nuño* (¹⁴⁸ 150-153; ¹⁶³ 115) à Berruguete. *Schaffran* (¹⁵⁶ 378) l'attribue à Melozzo da Forlì. *Camón Aznar* (¹⁵⁹ 238; ¹⁸⁷ 176) y reconnaît une importante intervention de Berruguete. Cependant, en 1958, il reproduit le portrait comme étant celui de *Sénèque* et le donne dubitativement à Juste de Gand. *Paumels* (¹⁶⁷ 285) observe dans le rendu des cives de la fenêtre de gauche le dégradé caractéristique des œuvres eyckiennes; il en déduit que Juste de Gand a participé à l'exécution de ce tableau. *Chastel* (¹⁶⁶ 368) le juge typique de Berruguete. *Vergnet-Ruiz* (¹⁷³ 249-250), *Laclotte* (¹⁷⁵ 41, 44-45) et *Priscilla Muller* (¹⁷⁷ 109) le donnent au même artiste. *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 123) l'attribue à Juste de Gand. Il est classé sous le nom de Berruguete dans le *Catalogue sommaire illustré* du Louvre (²¹⁰ 112) rédigé par *Jeannine Baticle*, *Geneviève Lacambre* et *Claudie Ressor*.

Dans leur étude parue après la restauration, *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressor* (²³¹ 92, 95) estiment qu'après avoir été presque entièrement peint par Juste de Gand, il a été notablement surpeint par Berruguete sans changements importants de composition. Le manteau vert, peint par la main A, a été modifié dans les plis par un traitement en *cangianti* appliqué par la main B. La carrure ayant été rétrécie, le drap d'honneur et le mur ont été repeints. Le visage, les cheveux et les mains, réservés, ont été peints au stade B sans dessin préparatoire visible.

– *Ptolémée*: ce portrait est rapproché par *Schmarsow* (²⁴ 99, 101) des figures de femmes dans les *Allégories des Arts Libéraux* et du portrait de *Solon*, qu'il donne à Melozzo da Forlì. Sa tête ronde et son profil classique sont italiens. Cependant, en 1912 (⁵⁴ 79), il le qualifie de roi de conte nordique et rapproche les mains de celles des apôtres de la *Communion* (⁵⁴ 204). *De Ceuleneer* (⁴⁹ 34) et *Adolfo Venturi* (⁵⁶ 138) attribuent le portrait à Juste de Gand. *De la Sizeranne* (⁷⁹ 236) rejette cette opinion mais ne sait pas qui est l'auteur du tableau. *Briganti* (¹⁰⁷ 111) le donne à Berruguete. *Hulin de Loo* (¹¹² 37) trouve que la tête et les mains sont caractéristiques de ce dernier tandis que les vêtements et surtout la manche indiquent la manière de Juste de Gand. *Post* (¹²⁸ 135, 139) le croit de Berruguete et le compare à certaines têtes sur des peintures espagnoles de celui-ci. *Van Puyvelde* (¹³¹ 30) le donne à Juste de Gand, *Gaya Nuño* (¹⁴⁸ 150-153; ¹⁶³ 115) à Berruguete. Pour *Camón Aznar* (¹⁵⁹ 236; ¹⁸⁷ 176), il a été l'objet d'une importante intervention de Berruguete. *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 123) l'attribue à Juste. Dans le *Catalogue sommaire illustré* du Louvre (²¹⁰ 113), il est classé sous le nom de Berruguete par *Jeannine Baticle*, *Geneviève Lacambre* et *Claudie Ressor*.

Dans leur étude parue après la restauration, *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressor* (²³¹ 91-92) considèrent que le portrait, presque entièrement peint par Juste de Gand, sauf les carnations, a été partiellement retravaillé par Berruguete. Le vêtement bleu date du stade A mais les sous-manches blanches ont été repeintes, de même que la tenture et le mur du fond. La couronne a été surpeinte par l'architrave, à demi-effacée aujourd'hui. Les doigts de la main droite, dont la facture est typique du stade B, ont été raccourcis.

– *Sénèque*: ce portrait est attribué par *Mündler* (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 13) à Melozzo da Forlì et considéré par lui comme un des plus beaux de la série. Il est comparé par *Schmarsow* (²⁴ 100) à celui de *Saint Thomas d'Aquin*. En 1912, il (⁵⁴ 80) trouve que les plis de la manche de la tunique sont

les mêmes que ceux du Christ de la *Communion* mais qu'on les retrouve aussi chez Melozzo et que le dessin des mains et la largeur de la tête renvoient à ce dernier. Les carnations du visage et des mains cependant sont dues à Juste de Gand (⁵⁴ 205). *De Ceuleneer* (⁴⁹ 34), en 1911, et *Adolfo Venturi* (⁵⁶ 137), en 1913, donnent le portrait à Juste de Gand, *Briganti* (¹⁰⁷ 111), en 1938, à Berruguete. *Hulin de Loo* (¹¹² 37) juge que les manches sont typiques de Juste tandis que le reste indique Berruguete. *Post* (¹²⁸ 135, 139-140) l'attribue à ce dernier et le compare à certaines têtes sur ses peintures espagnoles. *Van Puyvelde* (¹³¹ 30) le donne à Juste, *Gaya Nuño* (¹⁴⁸ 150-153; ¹⁶³ 115) à Berruguete. Pour *Camón Aznar* (¹⁵⁹ 238; ¹⁸⁷ 176), ce tableau serait dû à l'intervention quasi exclusive de Juste de Gand (toutefois c'est le portrait de *Platon* que l'auteur reproduit sous ce nom). *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 123) le donne aussi à Juste de Gand.

Selon *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressort* (²³¹ 92), ce portrait, peint presque entièrement par Juste de Gand, sauf les carnations, a été partiellement retouché par Berruguete. Du stade A datent les manches bleues et la forme de la robe et de la pèlerine. L'intérieur de celle-ci fut exécuté au stade B; on y reconnaît les empreintes digitales propres à la main B et le travail au manche du pinceau. Le nez et la bouche furent déplacés; les mains furent peintes au stade B conformément au dessin sous-jacent.

– *Sixte IV*: l'auteur du catalogue de la collection Campana (selon *Reiset* ¹³ 109) et *Cornu* (¹⁰ 101, n° 380) l'attribuent à Melozzo da Forlì, par comparaison avec le portrait du pape par cet artiste, autrefois dans la bibliothèque vaticane et maintenant dans la galerie de peinture du palais. Ce rapprochement est approuvé par *Delaborde* (¹² 507); il est rejeté par *Reiset*, en 1868 (¹³ 109). *Schmarsow* (²⁴ 100) estime que ce portrait, comme celui des autres contemporains du duc, *Pie II* (Urbin) et *Bessarion*, a dû être peint par Melozzo. Le dessin assez exact et la manière d'appliquer la couleur lui font aussi songer à l'Italie. En 1912, il pense que le portrait doit être le dernier de la série (⁵⁴ 97); il le considère toujours comme italien. *Jacobsen* (³³ 294) trouve qu'il est tout à fait différent des autres, tant en ce qui concerne l'exécution picturale que dans les formes. *De Ceuleneer* (⁴⁹ 34, 35) et *Adolfo Venturi* (⁵⁶ 142) l'attribuent à Juste de Gand; le premier lui dénie toute ressemblance avec le portrait du Vatican. *Hoogewerff* (¹⁰⁰ 66-67) pense que c'est un des plus faibles de la série et que Juste a dû se faire aider, peut-être par Giovanni Santi. *Briganti* (¹⁰⁷ 111) le donne à Juste. *Gnudi* (¹¹⁰ 31, n° 40) croit que, commencé par Juste, le portrait montre une participation évidente de Berruguete dans l'exécution picturale. *Hulin de Loo* (¹¹² 32, pl. VIII b, 39) le juge peint d'après nature, par Berruguete. *Post* (¹²⁸ 135, 142, 153-154) le donne à ce dernier: malgré qu'il s'agisse d'un contemporain, le clair-obscur est tout à fait caractéristique de sa manière. Le pape doit au moins avoir été vu par l'artiste, sans doute à Rome. *Van Puyvelde* (¹³¹ 30) le donne à Juste, *Gaya Nuño* (¹⁴⁸ 150-153; ¹⁶³ 115) à Berruguete. *Camón Aznar* (¹⁵⁹ 238; ¹⁸⁷ 176) y décèle une importante intervention de ce dernier. *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 123) l'attribue à Juste, *Campbell* (²²⁷ 60) également. *Kühnast* (²¹⁶ 61) reconnaît dans l'effigie une main italienne. *Virginia Tenzer* (²²² 100) juge le portrait caractéristique de Juste de Gand par son énergique mouvement de torsion du buste et le modelé doux de la face.

Dans une étude parue après restauration, *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressort* (²³¹ 96-97) constatent que le portrait, presque entièrement peint par Juste de Gand, a été totalement repeint par Berruguete qui y a représenté un autre personnage. Le dessin sous-jacent, très vigoureux, montre les plis fort caractéristiques de l'aube, qui ne fut pas peinte au stade A. Par contre un manteau ocre l'était. La carrure a été rétrécie des deux côtés et le drap d'honneur repeint avec un motif de brocart, unique exemple au *studiolo*. Un bonnet de docteur, bleu, coiffait le personnage. La place des bras et des mains a été respectée mais les manches larges ont été supprimées au profit de manches étroites et boutonnées. La tête a été complètement changée: elle était vue de face; on observe très bien la bouche, le nez et l'œil droit de la première version. La couche picturale du visage est plus épaisse que dans les autres portraits sans doute pour mieux couvrir le visage du stade A.

– *Solon*: *Crowe* et *Cavalcaselle* (¹⁴ 337; ³⁰ 305) trouvent que le portrait porte l'empreinte du style flamand. Pour *Schmarsow* (²⁴ 99), en 1886, c'est le portrait le plus finement exécuté de la série du Louvre; il le donne à

Melozzo da Forlì. Cependant, en 1912 (⁵⁴ 82-83), il l'attribue à Juste de Gand. *De Ceuleneer* (⁴⁹ 34, 35) et *Adolfo Venturi* (⁵⁶ 148) l'attribuent aussi à Juste; le premier le considère, avec *Moïse* (Urbini), comme un des meilleurs de la série. *Briganti* (¹⁰⁷ 111) le donne à Berruguete, *Gnudi* (¹¹⁰ 28, 34, n° 42) et *Hulin de Loo* (¹¹² 28) également. *Láinez Alcalá* (¹¹⁶ 25) le croit dû à la collaboration de Juste et de Berruguete. *Post* (¹²⁸ 135, 140, 141) le donne à ce dernier et étaye son attribution par une série de comparaisons avec des œuvres espagnoles de l'artiste. *Suida* (¹²⁹ 33) le considère également comme étant de celui-ci. *Van Puyvelde* (¹³¹ 30) le donne à Juste de Gand, *Rotondi* (¹³⁶ 110) à Berruguete, ainsi que *Lafuente Ferrari* (¹³⁸ 150), *Gaya Nuño* (¹⁴⁸ 150-153; ¹⁶³ 115), *Camón Aznar* (¹⁵⁹ 238 et 240, lég. de la repr.; ¹⁸⁷ 176), *Vergnet-Ruiz* (¹⁷³ 249-250), *Laclotte* (¹⁷⁵ 41, 44-45) et *Priscilla Muller* (¹⁷⁷ 109). *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 123) l'attribue à Juste. Dans le *Catalogue sommaire illustré* du Louvre (²¹⁰ 112), il est classé sous le nom de Berruguete par *Jeannine Baticle*, *Geneviève Lacambre* et *Claudie Resson*. *Kerstin Kühnast* (²¹⁶ 60) pense que le portrait a été peint par un Italien.

Dans leur étude parue après la restauration, *Nicole Reynaud* et *Claudie Resson* (²³¹ 95) estiment que ce portrait, presque entièrement peint par Juste de Gand, fut considérablement surpeint par Berruguete. La robe bleue, exécutée au stade A, fut retravaillée avec du blanc au stade B et la manche avec du noir. Le manteau a vu assouplir ses plis. Le grand chapeau, peint avec des *cangianti*, remplace une large toque, hachurée au niveau du dessin sous-jacent. La main est typique de l'exécution de Berruguete.

– *Saint Thomas d'Aquin*: *Schmarow* (²⁴ 100) trouve que le dessin ressemble à celui de Giovanni Santi mais que l'exécution picturale est flamande. *Jacobsen* (³³ 294-295) reconnaît un style italien au portrait et l'attribue à un collaborateur de Juste de Gand issu de l'entourage de Melozzo da Forlì. *De Ceuleneer* (⁴⁹ 34) pense que ce portrait a été exécuté par Giovanni Santi. En 1912, *Schmarow* (⁵⁴ 91) juge la construction des masses italienne. *Adolfo Venturi* (⁵⁶ 139), *Künstle* (⁷¹ 558) et *Molkenboer* (⁷⁸ 148) l'attribuent à Juste de Gand. C'est aussi l'opinion de *De la Sizeranne* (⁷⁹ 236, 316, 317). *Hoogewerff* (¹⁰⁰ 66) le trouve faible de facture et il croit que Juste s'est fait aider par un collaborateur moins doué, peut-être Giovanni Santi. *Briganti* (¹⁰⁷ 111) le donne à Juste, de même que *Gnudi* (¹¹⁰ 28). *Láinez Alcalá* (¹¹⁶ 31) le croit dû à la collaboration de ce dernier et de Berruguete. *Post* (¹²⁸ 134, 137) pense à Juste et le juge le plus faible de ceux qu'il lui attribue. *Van Puyvelde* (¹³¹ 30) et *Michel* (¹³⁹ 150) le classent aussi sous le nom de Juste de Gand. *Gaya Nuño* (¹⁴⁸ 150-153; ¹⁶³ 115) le donne à Berruguete, *Réau* (¹⁶⁵ 1279), *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 123) et *Lechner* (¹⁹⁶ 937) à Juste de Gand.

Selon *Nicole Reynaud* et *Claudie Resson* (²³¹ 91, 101), ce portrait, presque entièrement peint par Juste de Gand, aurait été retouché par Berruguete: auraient été repeints la robe blanche, les manches, le drap d'honneur et l'architecture. Le visage semble appartenir au stade A et le bonnet daterait du stade B.

– *Virgile*: *Schmarow* (²⁴ 100, 101) compare le dessin de ce portrait à celui de Melozzo da Forlì mais trouve que l'exécution picturale est flamande. Il reconnaît au personnage une tête ronde et un profil classique italien. En 1912 (⁵⁴ 82), il l'attribue à un troisième artiste. *De Ceuleneer* (⁴⁹ 34) et *Adolfo Venturi* (⁵⁶ 136) le donnent à Juste de Gand; *De la Sizeranne* (⁷⁹ 236, 316, 317) partage cette opinion. *Briganti* (¹⁰⁷ 111) l'attribue à Berruguete, de même que *Gnudi* (¹¹⁰ 28). *Post* (¹²⁸ 135, 140) le croit également de cet artiste et justifie sa thèse par des comparaisons avec les œuvres espagnoles de celui-ci. *Van Puyvelde* (¹³¹ 30) le classe sous le nom de Juste de Gand, *Rotondi* (¹³⁶ 110) et *Gaya Nuño* (¹⁴⁸ 150-153; ¹⁶³ 115) sous celui de Berruguete. *Camón Aznar* (¹⁵⁹ 238; ¹⁸⁷ 176) y reconnaît une importante intervention du dernier. *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 123) l'attribue à Juste. Le Laboratoire du Louvre le donne aussi à ce maître en 1980 (²⁰⁹ n° 12), en raison de son dessin sous-jacent. Cependant dans le *Catalogue sommaire illustré* du Louvre paru en 1981 (²¹⁰ 112), il est classé sous le nom de Berruguete par *Jeannine Baticle*, *Geneviève Lacambre* et *Claudie Resson*.

Dans leur étude parue après sa restauration, *Nicole Reynaud* et *Claudie Resson* (²³¹ 92) estiment qu'après avoir été presque entièrement peint par Juste de Gand, il a été considérablement repeint par Berruguete sans modifications importantes. À l'origine, le personnage portait une robe rose, transformée en manteau rouge foncé. La

carrure a été rétrécie, le drap d'honneur et le fond repeints. Les *cangianti* aux revers des manches et au col sont caractéristiques de la main B. La manche gauche a été élargie et diffère notablement du dessin sous-jacent. A ce niveau, le nez était vu plus de face et les yeux, baissés, placés plus bas. Les mains furent épaissies et raccourcies.

– *Vittorino da Feltre*: *Crowe* et *Cavalcaselle* (¹⁴ 337; ³⁰ 305) trouvent le style de ce portrait italien. *Schmarsov* (²⁴ 100) a difficile à préciser son attribution; il le classe dans une troisième catégorie, à côté de ceux donnés à Melozzo da Forli et à Juste de Gand. Il le rapproche du portrait de *Dante* et leur reproche de la raideur dans le vêtement et un coloris sans éclat et sans délicatesse. *Jacobsen* (³³ 294-295) le juge italien et le donne à un collaborateur de Juste de Gand issu de l'entourage de Melozzo da Forli. En 1911, *De Ceuleneer* (⁴⁹ 34) attribue le portrait à Juste, *Adolfo Venturi* (⁵⁶ 140, 157) également, bien qu'il lui semble le plus italianisé de la série. En 1912, *Schmarsov* (⁵⁴ 95) confirme son attribution à un peintre italien mais pense que les carnations sont de Juste (⁵⁴ 205). *De la Sizeranne* (⁷⁹ 236) rejette le classement sous le nom de Juste mais n'avance pas de nom précis. Il le trouve tout à fait supérieur. *Uhde-Bernays* (⁹⁰ 161-163) l'attribue dubitativement à Juste. *Briganti* (¹⁰⁷ 111) le donne à Berruguete, *Gnudi* (¹¹⁰ 35, n° 44) et *Hulin de Loo* (¹¹² 31, pl. VII b, 39) également. *Gnudi* y reconnaît une forte influence italienne, celle de Melozzo notamment. *Post* (¹²⁸ 135, 140) l'attribue aussi à Berruguete; malgré que cette effigie soit basée sur la médaille de Pisanello, elle correspond aux normes de l'artiste et l'auteur la compare aux œuvres espagnoles de ce dernier. *Suida* (¹²⁹ 33) la croit également de cet artiste. *Van Puyvelde* (¹³¹ 30) la donne à Juste, *Lafuente Ferrari* (¹³⁸ 150) l'attribue à Berruguete, ainsi que *Marlier* (¹⁴³ fig. 12 entre les p. 52 et 53), *Ragghianti* (¹⁴⁴ 592) et *Gaya Nuño* (¹⁴⁸ 150-153; ¹⁶³ 115). *Camón Aznar* (¹⁵⁹ 238; ¹⁸⁷ 176) y décèle une importante intervention de Berruguete. *Schaffran* (¹⁵⁶ 378) la juge hors série. *Bielefeld* (¹⁷⁸ col. 123) la donne à Juste de Gand.

Après la restauration, *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressor* (²³¹ 96, 101) ont fait paraître une étude selon laquelle le présent portrait, peint presque entièrement par Juste de Gand, a été totalement repeint par Berruguete avec d'importants changements de composition. Au stade A, la tête, laissée en réserve, était coiffée d'une toque rouge en forme de mortier et avait de longs cheveux touffus. Au stade B, l'œil a été rapproché du nez, les cheveux raccourcis, la toque remplacée par un grand bonnet noir et le col officier rabaissé et surmonté d'une chemise. Au stade A encore, le personnage était drapé dans un manteau vermillon clair; la couleur originale de la robe noire était peut-être un bleu violacé. Le mur et le drap d'honneur ont été repeints pour cacher le manteau; la tenture, qui était verte, devint rose. Le visage avait sans doute été peint au stade A car l'actuel a une épaisseur plus considérable que les autres carnations, sans doute pour cacher cette première version.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- ca. 1476 Les vingt-huit portraits, groupés quatre par quatre sur un seul panneau, décorèrent le *studiolo* de Frédéric de Montefeltre dans le palais ducal d'Urbin depuis leur achèvement vers 1476. *Cornu* (¹⁰ 101) mentionne, et beaucoup d'autres après lui, notamment encore en 1983 *Kerstin Kühnast* (²¹⁶ 61-62), que les vingt-huit portraits proviennent de la bibliothèque des ducs d'Urbin ou d'un local plus grand que le *studiolo*. *Reiset* (¹³ 109) rectifia cette thèse dès 1868.
- avant 1624 Selon *Crowe* et *Cavalcaselle* (¹⁸ 85), certains des *Hommes illustres* furent transférés dans une large galerie du palais d'Urbin et d'autres dans un dépôt; ils se basent sur un inventaire daté de 1623, conservé à Pesaro (Oliveriana, Inventario di Guardarobba MS, n° 386, appendice; malheureusement nous ne sommes pas parvenues à obtenir une reproduction de cet inventaire). *Alazard* (⁹⁵ 396) affirme également que les portraits quittèrent le *studiolo* pour d'autres salles du palais.

Kerstin Kühnast (216 45) se base sur l'inventaire dressé par le notaire Fabrizio Fabbri di Lamoli entre le 26 septembre 1623 et le 19 janvier 1624, et dont une copie est conservée également à Pesaro (Oliveriana, Inventario MS, n° 460), pour émettre la même thèse (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 5) mais cet inventaire concerne le palais de Pesaro et il n'est pas du tout certain que les portraits d'Urbino y fussent jamais conservés.

- 1631-32 Les vingt-huit portraits furent transférés à Rome. Le 28 avril 1631 le dernier duc d'Urbino, Francesco Maria della Rovere, décéda. Le cardinal-légat Antonio Barberini prit possession de ses États au nom du pape Urbain VIII. Celui-ci fit don au cardinal, qui était son neveu, de toutes les œuvres d'art qui ornaient le palais ducal, le 17 janvier 1632 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 6, p. 171). Le cardinal les emporta à Rome, au palais Barberini. Selon *Haskell* (208 54-55), le cardinal commença par enlever les tableaux du palais ducal puis le pape promulga un décret pour justifier cette attitude et donner à perpétuité les peintures à son neveu et aux héritiers de celui-ci.
- 1644 Le cardinal Antonio Barberini fit dresser un inventaire de ses biens; les vingt-huit portraits se trouvaient alors au palais Barberini «alle quattro Fontane» à Rome (voir I, doc. n° 7).
- 1671 A la mort de ce cardinal survenue en 1671, un nouvel inventaire fut fait; les portraits étaient conservés au palais «ai Giubbonarij» à Rome (voir I, doc. n° 8).
- 1672 L'année suivante, un inventaire fut dressé à l'occasion du partage des biens du cardinal Antonio Barberini entre son frère le cardinal Francesco et son neveu Maffeo, Prince de Palestrina. Les vingt-huit portraits furent attribués au cardinal Francesco (voir I, doc. n° 9).
- 1679 Après la mort de ce dernier, en 1679, un inventaire fut également fait. Les portraits se trouvaient alors au palais de la Chancellerie à Rome (voir I, doc. n° 10).
- 1692-1704 Les tableaux appartenaient à la fin du siècle au cardinal Carlo Barberini. Un inventaire de ses biens, commencé en 1692, fut pourvu d'additions jusqu'à sa mort en 1704. Les portraits étaient de nouveau conservés au palais Barberini «alle quattro Fontane» (voir I, doc. n° 11).
- 1812 Quatorze des vingt-huit portraits - ceux du Louvre - passèrent par legs à la famille Barberini Colonna de Sciarra (*Reiset* 13 109; *Bombe* 88 268), qui habitait le palais Sciarra-Colonna à Rome. Les quatorze autres, restés au Palais Barberini, rentrèrent à Urbino en 1934 et furent replacés dans le *studiolo* en 1983, où des photographies remplacent les panneaux du Louvre (*Cheles* 223 15, 16).
- A une date inconnue, les portraits du Louvre furent cédés au marquis Campana, à Rome.
- 1858 Celui-ci fit faillite en 1858. Il s'occupa alors de faire établir un catalogue de ses peintures. Les portraits y reçurent les nos 380-393 (*Campana* 9). Selon *L. Vitet* (*La Collection Campana*, dans *Revue des Deux Mondes* (Paris), XXXII^e année, seconde période, t. XLI, 1862, p. 166), lorsque le marquis fit faillite, on ne retrouva de sa collection ni catalogues raisonnés, ni inventaires bien dressés.
- 1861 La collection Campana fut achetée par l'empereur Napoléon III; le contrat en fut signé le 20 mai 1861 (voir *S. Reinach*, *Esquisse d'une histoire de la collection Campana* (deuxième article), dans *Revue archéologique* (Paris), 4^e sér., t. IV, juillet-décembre 1904, p. 380).
- 1862 Le Musée Napoléon III fut inauguré le 1^{er} mai 1862 dans le Palais de l'Industrie à Paris. Dans le catalogue établi par *Cornu*, les *Hommes illustres* portent les nos 380 à 393 (10 100-103) comme dans la collection Campana. Le catalogue de *Cornu* est d'ailleurs, en ce qui concerne ces portraits, une traduction abrégée du catalogue italien (*Perdrizet* et *Jean* 40 7-8).
- Le décret du 12 juillet 1862 ordonna la réunion du Musée Napoléon III au Louvre. Le Musée ferma ses portes le 31 octobre (voir *S. Reinach*, *op. cit.*, troisième article, dans *Revue archéologique* (Paris), 4^e sér., t. V, janvier-juin 1905, p. 77 et 82; quatrième article, p. 232).
- 1863 Le 15 août 1863, neuf salles furent ouvertes au Louvre pour exposer des œuvres de la collection Campana (voir *S. Reinach*, quatrième article, p. 233, 234). Ce sont les salles de la Colonnade; les tableaux y portèrent les nos 263 à 276 (*Reiset* 13 105-111).

- 1878 Plus tard, ils furent intégrés dans les collections du Louvre et reçurent les n° 500 à 513 de l'École italienne (*Both de Tauzia* ¹⁶ 269-272; ²⁰ 269-272).
- 1912 *Destrée* (⁵² 5-6) signale qu'à cette époque, tous les portraits n'étaient pas exposés, seulement *Ptolémée*, *Virgile*, *Solon* (qu'il identifie à *Lycurgue*), *Saint Augustin*, *Aristote*, *Platon*, *Dante* et *Saint Thomas d'Aquin*. Il déplore qu'ils étaient présentés dans les salles réservées aux Primitifs italiens.
- 1920 *Marquet de Vasselot* (¹²⁵ 341, n° 928) signale l'existence d'une photogravure de 1920, parue dans *Le Monde illustré* (Paris, 18 décembre 1920, p. 409), montrant partiellement la paroi sud de la Grande Galerie, avec à la partie supérieure des peintures de Pérugin, Signorelli et Juste de Gand. On reconnaît sur la photo *Saint Thomas d'Aquin* et *Virgile*.
- 1925 *Friedländer* (⁹⁶ 91) regrette qu'en 1925, trois des panneaux du Louvre n'étaient pas exposés et que les autres l'étaient parmi les tableaux italiens.
- 1926 En 1926, seulement six portraits sont visibles, dans les salles VI et VII consacrées à l'art italien: *Vittorino da Feltre*, *Saint Augustin*, *Saint Thomas d'Aquin*, *Dante*, *Virgile* et *Ptolémée* (*Hauteœur* ⁷⁰ 70-72).
En 1927, *De la Sizeranne* (⁷⁹ 236, note 1) n'a pu voir que ceux-là; ils figuraient dans la «Galerie de sept mètres» et dans la «Galerie du Bord de l'eau». Ils portent les n° d'inventaire de 1626 à 1639 (*Hauteœur*, *ibidem*).
- 1936 *Lavalleye* (¹⁰² 106, note 1) déclare que seulement quatre portraits étaient installés dans les salles publiques.
- entre 1952 Les quatorze portraits furent ensuite présentés dans le dernier des «Petits Cabinets» du Louvre, côté Seine
et 1955 (*Bazin* ¹⁴⁵ 20);
- 1990 après leur restauration, ils furent montrés dans un autre (²²⁶ 4; ²³⁰ 97; *Reynaud et Ressort* ²³¹ 82).
- 1993 En juin 1993, ils furent transférés vers l'aile Richelieu du Grand Louvre; les quatorze portraits y occupent une salle entière.
- Expositions:*
- 1937-38 Selon *Michel* (¹¹⁹ 53), *Saint Augustin* et *Saint Jérôme* furent exposés au Musée de Tournai entre le 11 juin 1937 et le 10 mars 1938.
- 1938 Cinq portraits furent envoyés à Forlì, dans le cadre de l'exposition *Mostra di Melozzo e del Quattrocento Romagnolo: Sixte IV* (n° 40), *Platon* (n° 41), *Solon* (n° 42), *Saint Jérôme* (n° 43) et *Vittorino da Feltre* (n° 44), au Palais des Musées, de juin à octobre 1938 (*Gnudi* ¹¹⁰ 31-35).
- 1939 *Saint Augustin* fut prêté au Musée de Gand en juin 1939 (*Michel* ¹³⁹ 149).
- 1963 *Solon*, *Platon* et *Aristote* figurèrent à l'exposition *Trésors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France*, au Musée des Arts décoratifs à Paris, de janvier à avril 1963 (*Laclotte* ¹⁷⁵ 40-45, n° 5, 6, 7).
- Dans le cadre de l'exposition *Analyse scientifique des œuvres d'art*, au Musée du Québec, à Québec, du 4 juin au 10 août 1980 (²⁰⁹ n° 12), c'est une photographie de *Virgile* qui fut exposée, non le tableau lui-même.

b. Histoire matérielle

- avant 1624? A une date inconnue, peut-être lors de leur déplacement dans le palais ducal avant 1624, selon les inventaires
1632? de Pesaro mentionnés ci-dessus (voir p. 151), ou au plus tard en 1632, date de leur transfert à Rome (*ibidem*), les panneaux comportant quatre portraits furent sciés et les portraits séparés, ce qui amena la mutilation des atlantes. Les inscriptions dédicatoires disparurent probablement en même temps, sauf la première ligne avec le nom de l'effigie. L'hypothèse du groupement des portraits par quatre, émise par *Rotondi* (¹³² 340) en 1950, a été confirmée grâce à l'examen des supports réalisé en 1964 par *Lavalleye* (¹⁷⁹ 51). Celui-ci publie (¹⁷⁹ 48-49) un schéma montrant la correspondance des joints et la place des tenons: dans le haut des supports des portraits du rang supérieur et vers le bas de ceux du rang inférieur. Quelques tenons ont été ajoutés dans le haut des portraits du rang inférieur.

Peut-être est-ce à la même époque que quatre panneaux ont été élargis: *Pietro d'Abano*, *Bessarion*, *Solon* et *Vittorino da Feltre* (*Bret et Martin* ²³¹ 115).

- avant 1812 Après 1632 et avant 1812, puisque les tableaux d'Urbin présentaient les mêmes caractéristiques avant leur restauration, un voile coloré avait été appliqué sur certaines zones usées, restaurées ou jugées trop vives. Il se composait de deux couches: une oléorésineuse et une contenant des carbonates de plomb et de calcium et quelques pigments diversement colorés suivant les plages (*Bret et Martin* ²³¹ 115).
- 1906 *Voll* (³⁸ 169) constate que l'état de conservation des portraits est si mauvais que la manière de l'artiste ne se laisse pas bien reconnaître. C'est aussi l'opinion de *Frizzoni* (³⁷ 406), qui demande leur restauration.
- 1912 *Schmarsow* (⁵⁴ 82) trouve que *Solon* est un des portraits les mieux conservés de la série du Louvre. Il relève, chez *Saint Jérôme*, un surpeint au bord du chapeau et de la cape, à gauche, qui dénature la forme de ces vêtements (⁵⁴ 89). Il juge que *Pietro d'Abano* a beaucoup souffert et paraît maintenant un peu grossier (⁵⁴ 94). *Vittorino da Feltre* lui semble bien usé (⁵⁴ 95). Les couleurs du portrait de *Bessarion* lui paraissent devenues ternes et sombres (⁵⁴ 96).
- 1932 *Hulin de Loo* (⁹² 36) déclare que l'état des peintures est très inégal: des vieux vernis les obscurcissent, certaines plages sont usées, d'autres repeintes.
- 1936 *Lavalleye* (¹⁰² 110) estime leur état de conservation assez précaire. Il dénonce la présence d'une épaisse couche de vernis devenu brun. Il observe que les panneaux gondolent et présentent des soulèvements. Il signale spécialement des repeints sur les portraits de *Platon*, *Saint Jérôme* et *Pietro d'Abano*.
- 1942 *Hulin de Loo* (¹¹² 27, note 2) pense que la tête de *Saint Jérôme* est cachée par un repeint.
- 1945 *Davies* (¹²² 46) trouve les portraits très endommagés.
- 1956 *Gaya Nuño* (¹⁴⁸ 152) juge les portraits mal conservés: très desséchés, couverts de vieux vernis sales et tendant à faire des soufflettes.
- 1959 *Chastel* (¹⁶⁶ 368) déclare que le portrait de *Dante* est très altéré.
- 1984-89 Les quatorze portraits du Louvre furent restaurés par le Service de restauration des peintures des Musées nationaux sous la direction de Mme S. Bergeon puis de M. N. Volle (*Bret et Martin* ²³¹ 115-116).
Le nettoyage a comporté l'allègement du vernis jauni et l'enlèvement des surpeints altérés et du voile coloré. Le dégagement des repeints de la couche originale aux abords des ajouts des 4 panneaux cités plus haut a permis l'enlèvement de ces agrandissements, les liserés originaux ayant été retrouvés.
Les restaurateurs ont eu le plus de difficultés à distinguer les modifications apportées au cours du deuxième stade du travail (voir p. 143) des repeints ultérieurs; la présence d'une couche épaisse de vernis entre les deux leur a été d'un grand secours dans les cas de la tenture de *Saint Jérôme*, entièrement repeinte à droite pour cacher des taches, et du soubassement de *Saint Augustin*, où une inscription tardive «AGVSTINO» recouvrait l'originale, «AVGVSTINO». Par contre, dans le doute, le restaurateur a conservé la couche ocre du drap d'honneur de *Saint Thomas d'Aquin*.
Les accidents, les usures et les trous de vers gênants furent mastiqués et réintégrés de manière illusionniste avec des couleurs au vernis de chez Maïmeri, réversibles dans le temps. Par contre les carnations très usées de *Dante*, *Saint Jérôme* et *Saint Thomas d'Aquin* posèrent des problèmes de réintégration ainsi que les zones de craquelures prématurées, qui furent atténuées avec un ton neutre.
De nombreuses traces du premier stade d'exécution transparaissent à travers la peinture du stade B qui, au cours des temps, a perdu une part de son pouvoir couvrant. Ces traces furent respectées sauf dans deux cas où elles perturbaient la lisibilité des formes, dans la main de *Dante* et les doigts de *Ptolémée*, où des glacis furent apposés. Les griffures sur la main de *Solon* ne furent pas retouchées, de même que les lacunes des inscriptions (*Bret et Martin* ²³¹ 115-116).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

- (1) Cleveland, Museum of Art, inv. n° 16.815, *Portrait de Sixte IV*. Toile, 27 5/8 x 20 1/4 in. Ce tableau est publié par *Mary Logan Berenson* (³⁹ 5) comme étant de Juste de Gand et appartenant à la série d'Urbin. *Okkonen* (⁴⁷ 122-123, note 2) pense que c'est impossible puisque la série est complète. Comme il n'a pas vu le tableau, il s'abstient de porter un jugement sur son originalité. *Stella Rubinstein* (⁶¹ 24, n° 19, 57, repr.) le considère comme une œuvre italienne de la fin du XV^e siècle, sous l'influence de Juste de Gand. *Post* (¹²⁸ 152-153, fig. 45) l'attribue dubitativement à Pedro Berruguete. *Lavalleye* (¹⁰² 138, note 2) le tient pour une œuvre anonyme du début du XVI^e siècle.
- (2) Rome, S. Maria della Vittoria, *Portrait de saint Thomas d'Aquin*. Ce tableau a été publié par *Molkenboer* (⁷⁸ 147-148, pl. 3), qui le considère comme une copie fidèle du tableau du Louvre, mais sur fond uni, par un inconnu.
- (3) Rome, Collegio Angelico, *Portrait de saint Thomas d'Aquin*, par Pompeo Batoni (1708-1787). Il a été également publié par *Molkenboer* (⁷⁸ 148, pl. 4), qui le tient pour une copie libre du tableau du Louvre.
- (4) Ancienne collection Morris Moore, *Portrait de Dante*. C'est une copie rajeunie du portrait du Louvre. Il fut attribué à Raphaël par son ancien propriétaire. *Mather* (⁶⁴ 60, 81, fig. 53) le considère comme une œuvre urbinatone anonyme, avant ou vers 1500.
- (5) Munich, Galerie Heinemann en 1929, *Portrait de Vittorino da Feltré*, attribué par *A.L. Mayer* (*Francesco Bonsignori als Bildnismaler*, dans *Pantheon* (Munich), t. IV, 1929, p. 345-346, repr. en couleur) à Francesco Bonsignori et par *Uhde-Bernays* (⁹⁰ 161-162) à Mantegna, entre 1470 et 1474. C'est ce dernier historien d'art qui identifie le modèle. Cette effigie présente peu de ressemblance avec le portrait du Louvre.
- (6) Grotta Ferrata, couvent, *Portrait de Bessarion*. Selon *Cornu* (¹⁰ 101, n° 382), il s'agit d'un portrait «semblable» à celui du Louvre.
- (7) Milan, Musée de la Brera, fresque de la Casa Panigarola représentant *Eraclite et Démocrite*, peinte par Bramante après 1474. Selon *Carotti* (³⁵ 154-155, fig.), ce groupe s'inspire de *Ptolémée* et de *Boèce* (Urbin), autour d'une sphère. Voir aussi *Lavalleye* ¹⁰² 141, pl. XXXI, et *Lavalleye* ¹⁷⁹ 88.
- (8) Venise, Académie des Beaux-Arts, livre d'esquisses comprenant 106 dessins sur 55 feuillets. Douze des *Hommes illustres* y sont reproduits: *Pietro d'Abano* (f° 21 v°; identifié comme étant *Quintus Curtius*), *Hippocrate* (f° 25), *Platon* (f° 25 v°), *Aristote* (f° 26), *Sénèque* (f° 26 v°), *Cicéron* (f° 27), *Homère* (f° 27 v°), *Ptolémée* et *Boèce* (f° 29), *Virgile* (f° 30), *Vittorino da Feltré* (f° 35) et *Solon* (f° 35 v°; identifié comme étant *Anaxagore*). Le rapprochement avec les tableaux de Paris a déjà été établi par *Cornu* (¹⁰ 101), *De Ronchaud* (¹¹ 501) et *Delaborde* (¹² 507) en 1862; tous ces auteurs attribuent le livre à Raphaël. *Schmarsow* (¹⁷ 126-127, 134), qui le publie en 1881, croit que les portraits des *Hommes illustres* ont été dessinés d'après les esquisses des portraits de Paris et d'Urbin plutôt que d'après ceux-ci. *Kahl* (¹⁹ 1-5, 117) pense que les dessins sont dus à plusieurs auteurs; ceux des *Hommes illustres* ont peut-être été exécutés par Girolamo Genga. *Lavalleye* (¹⁰² 139-141) croit aussi à plusieurs mains; il date le livre de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e. En 1964, le même historien d'art lui consacre toute une étude (¹⁷⁹ 86-87). Il signale que les douze copies concernent des panneaux du rang supérieur. Il croit qu'elles ont été réalisées avant 1632, avant leur déplacement vers Rome, mais fait remarquer que seule la première ligne de texte a été reproduite, comme sur les panneaux isolés. Il rapproche aussi la fresque d'*Eraclite et Démocrite* mentionnée en F 7 du groupe dessiné de *Ptolémée* et *Boèce* (f° 29); si la fresque, peinte après 1474, dépend du dessin, celui-ci serait antérieur. Cette dépendance n'est toutefois pas admise par *Rotondi* (¹³⁶ 109-111), qui rattache directement la fresque aux tableaux d'Urbin et de Paris. Nous affirmons que les dessins furent exécutés d'après les tableaux et non d'après les esquisses préparatoires car ils correspondent au stade B et non au stade A. C'est très visible dans les cas d'*Aristote*: à Venise, sa main droite

n'est pas redressée et aucune bourse ne pend à sa ceinture, et de *Vittorino da Feltre*: sur le dessin il ne porte pas de manteau (Tous les dessins sont reproduits par *Fischel*⁶⁰; clichés ACL 171.391 B à 171.401 B).

(9) Rouen, Musée des Beaux-Arts, *Portrait de Sixte IV*. Dessin à la mine de plomb, 272 x 131 mm. C'est une copie du tableau du Louvre, indépendante du tableau de Cleveland (cf. F 1)(Repr. dans *Juste de Gand, Berruguete et la Cour d'Urbino*¹⁵¹ 72, n° 26).

(10) Urbin, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1929, *Solon*; inv. 1934, *Boèce*; inv. 1935, *Hippocrate*. Trois copies dessinées au crayon noir et à la sanguine avec des rehauts, sur papier, respectivement 440 x 303 mm, 435 x 305 mm et 435 x 310 mm. *Lavalleye* (¹⁷⁹ 88, F 2), qui les publie, les date de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e (Clichés ACL 180.092 B - 180.094 B).

(11) Amsterdam, Rijksmuseum, Cabinet des Estampes, *Tête de saint Thomas d'Aquin*, attribuée à Timoteo Viti. Copie dessinée au crayon, sur papier, 395 x 250 mm (Cliché ACL 171.404 B).

(12) Paris, ancienne collection Rodolphe Kahn, miniature d'un antiphonaire représentant l'initiale *L* avec *Saint Augustin à son pupitre*. Parchemin, 8 x 5 1/2 in. *Suida* (¹²⁹ 31-33, fig. 9) la rapproche des *Hommes illustres*, notamment du *Saint Augustin* du Louvre, qui porte une mitre et une chape comparables. Il émet l'hypothèse que la miniature a été peinte par Berruguete.

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Des nombreuses études parues ces trente dernières années sur le *studiolo* d'Urbin cinq points peuvent être considérés comme acquis:

1° la disposition originale des portraits, dans l'ordre indiqué par *Schrader*, à partir du mur nord et non du mur ouest (*Rotondi*¹⁹⁴ 1973);

2° le changement général dans le décor architectural et les fonds, l'addition de l'Ordre de la Jarretière et la correction des armoiries après septembre 1474 (*Lavalleye*¹⁷⁹ 1964);

3° le choix du thème iconographique de l'équilibre entre la vie active et la vie contemplative, à la fois dans la marqueterie et dans certains portraits (*Cheles*²¹¹ 1981, ²¹³ 1982, ²²³ 1986; *Tenzer*²²² 1985);

4° la participation d'au moins deux artistes: un premier qui dessine quasi tout et qui peint une grande partie des portraits sauf un certain nombre de carnations et un deuxième qui peint celles-ci, qui corrige, repeint une bonne part de l'ensemble et l'achève (*Reynaud et Ressort*²³¹ 1991; *Martin et Bret*²³² 85, 87; toutefois, selon *Kockaert*²³⁴ 1995, les corrections et les surpeints sont l'œuvre d'un troisième artiste, postérieur au XV^e siècle. *Lavalleye*¹⁷⁹ 93, avait relevé que les carnations n'avaient pas l'épaisseur habituelle de celles qu'on trouve sur les tableaux flamands contemporains);

5° l'identification de la première main, celle qui a conçu le décor du *studiolo*, avec celle de Juste de Gand, par comparaison du dessin sous-jacent avec celui de la *Communion des Apôtres*, œuvre authentifiée de cet artiste (*Lavalleye*¹⁷⁹ 1964; *Reynaud et Ressort*²³¹ 1991).

Par contre l'identification de la seconde main avec celle de Pedro Berruguete nous paraît hypothétique et prématurée.

A propos de la présence à Urbin de Berruguete il nous paraît utile de relever que les auteurs qui invoquent l'argument du silence pour affirmer qu'après 1475 et même après 1474 Juste de Gand ne travaillait plus à Urbin, affirment la présence de Berruguete à la même époque, alors que le seul document qu'on possède est une mention de *Pietro Spagnuolo pittore* datée seulement de 1477, soit d'après l'achèvement probable du *studiolo*. D'autre part la découverte, par *Clough* (¹⁹⁵ 1974), d'une famille Spagnuolo travaillant pour la cour d'Urbin à la fin du XV^e siècle est un argument important contre l'identification du *Pietro Spagnuolo* avec Pedro Berruguete.

Des études matérielles restent à faire. La cohérence du groupe d'œuvres peintes en Italie et attribuées par certains historiens d'art à cette deuxième main: le *Portrait de Frédéric de Montefeltre et de son fils Guidobaldo* (Urbin, Palais ducal), la *Conférence* (Hampton Court, Palais royal), la *Rhétorique* (?) et la *Musique* (Londres, National Gallery) - on peut y adjoindre le *Saint Sébastien* du Palais ducal d'Urbin et le *Christ mort entre deux anges* de la Pinacothèque de la Brera à Milan classés aussi par certains auteurs dans la période italienne de Berruguete - devrait être confirmée par un supplément d'informations: des réflectogrammes et des analyses chimiques, en particulier la mesure de l'épaisseur des carnations.

Dans un deuxième stade viendrait la comparaison du dessin sous-jacent et de la technique picturale de ce groupe avec les œuvres espagnoles attribuées à cet artiste. Dans les *Hommes illustres*, la présence d'impressions digitales a été signalée par *Nicole Reynaud* et *Claudie Ressort* (²³¹ 92); il serait intéressant d'examiner si cette particularité se retrouve en Espagne et, dans l'affirmative, si ces empreintes sont identiques. Rappelons qu'en 1957, à Gand, les *Hommes illustres* d'Urbin et le groupe italien mentionné ci-dessus ont été confrontés à des œuvres espagnoles de Berruguete et que l'opinion de la critique est restée partagée.

Dans l'état actuel de la documentation, les différences nous paraissent l'emporter sur les ressemblances:

- le dessin abondant et vigoureux - Mmes *Reynaud* et *Ressort* (²³¹ 106) utilisent même l'adjectif violent - des tableaux espagnols (cf. *J.M. Cabrera Garrido* et *M. del Carmen Garrido Pérez*, *El Dibujo subyacente de las predelas del retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia) y del retablo mayor de la catedral de Avila*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV*, Louvain-la-Neuve, 1982, p. 152-156, pl. 58-59, 61-62, 64-65, 67-68) n'a pas été observé jusqu'ici sur les tableaux italiens; au contraire, Mmes *Reynaud* et *Ressort* (²³¹ 95) ont relevé que certaines carnations des *Hommes illustres* avaient été peintes par la main B sans dessin préparatoire visible;

- les visages des rois, sur la *predelle des Rois* à l'église Santa Eulalia à Paredes de Nava, et ceux de l'*Annonciation* de la chartreuse de Miraflores à Burgos sont modelés en pleine pâte (tête de *David*, cliché ACL 172.600 B; tête de *Josias*, Pl. CLIV; tête de la Vierge, ACL 172.636 B; à propos de l'*Annonciation*, voir *M. del Carmen Garrido*, *Contribución al estudio de la obra de Pedro Berruguete, utilizando los métodos físico-químicos de examen científico: «La Anunciación» de la Cartuja de Miraflores (Burgos)*, dans *Archivo español de arte* (Madrid), n° 203, 1978, p. 307-322, ill.) alors que dans les *Hommes illustres*, les carnations sont extrêmement minces;

- dans le groupe italien, notamment dans les *Hommes illustres*, la couleur donne l'impression d'une matière grasse, luisante, relevée de blanc (cf. le visage de *Platon*, Pl. C et le *Christ mort* de la Brera, ACL 172.594 B), alors que la matière espagnole est sèche (cf. *David* à Paredes de Nava, ACL 172.600 B; *Saint Luc et saint Matthieu*, église Santa Maria à Santa Maria del Campo, ACL 175.273 B);

- dans les *Hommes illustres*, certaines mains peintes ou laissées en réserve par l'artiste A ont vu leurs doigts raccourcis par l'artiste B (par exemple chez *Dante*, Pl. XC et chez *Ptolémée*, Pl. CVIII; cf. *Reynaud* et *Ressort* ²³¹ 92) alors que Berruguete donne à ses rois de la *predelle des Rois* de Paredes de Nava des doigts extrêmement longs (cf. la main gauche de *David*, Pl. CLVI; la main droite d'*Ezéquias* et la gauche de *Josaphat*, repr. dans *M. del Carmen Garrido* et *J.M. Cabrera*, *Pedro Berruguete: El dibujo subyacente de la predela del retablo mayor de la Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava*, dans *Informes y trabajos* (Madrid), t. XIV, 1982, respectivement p. 41, fig. 10 et p. 43, fig. 22);

- sur les tableaux espagnols de Berruguete, les formes sont cernées d'un épais trait sombre qui ne se fond pas dans les ombres et donne aux tableaux un caractère linéaire (cf. le bourreau, dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, église Santa Maria à Santa Maria del Campo, Pl. CLV; la main gauche de *Salomon* à Paredes de Nava, ACL 172.607 B) alors que dans les *Hommes illustres*, les volumes l'emportent (cf. *Aristote*, Pl. LXVIII);

- on ne retrouve pas en Espagne les plis gonflés des vêtements des *Hommes illustres* et leurs formes arrondies; ils sont beaucoup plus rectilignes, on y observe des terminaisons en crochets (cf. la manche droite de *Salomon*, à Paredes de Nava, Pl. CLVIII, les manches de *David*, cliché Mas (Barcelone) 23.266). Est-il logique qu'un

jeune peintre espagnol corrige à Urbino les plis cassés de son prédécesseur et, une fois rentré en Espagne, recoure à ces mêmes plis cassés?

Berruguete a peut-être vu les tableaux d'Urbino mais même dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, située au début de sa carrière espagnole (cf. *Angulo Iniguez* ¹²⁰ 143-149), y a-t-il plus que les souvenirs urbinates d'un passant? Mmes *Reynaud* et *Ressort* (²³¹ 107) ont comparé les motifs des chapiteaux à ceux du stade B des *Hommes illustres*, si les formes se ressemblent -assez vaguement- l'exécution est bien différente: au Louvre, les ombres sont peintes, à Santa Maria del Campo, elles sont dessinées et rehaussées de quelques traits blancs (Pl. CLVII).

L'hypothèse de Berruguete travaillant en Italie sur le dessin préparatoire d'un Italien, Francesco di Giorgio selon Mmes *Reynaud* et *Ressort* (²³¹ 107), ou d'après des cartons de Melozzo da Forlì pour *Berenson* (¹⁰¹ 308) et dubitativement pour *Post* (¹²⁸ 146), ne nous semblerait défendable que si seul le critère du dessin sous-jacent distinguait les tableaux urbinates des œuvres espagnoles de Berruguete.

En attendant un complément de documentation, nous considérons que la seconde main des *Hommes illustres* n'est pas identifiable et nous rappelons, avec *Châtelet* (¹⁹⁸ 341), qu'en 1604 *Pablo de Céspedes* faisait état d'une tradition selon laquelle l'auteur du *studiolo* était un Espagnol autre que Pedro Berruguete.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1482-1498 ¹: VESPASIANO DA BISTICCI, *Virorum illustrium CIII qui saeculo XV extiterunt vitae [Vite di Uomini illustri del secolo XV]*, éd. utilisée: PAOLO D'ANCONA et ERHARD AESCHLIMANN, Milan, 1951.
- 1592 ²: LAURENT SCHRADER, *Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo et a christianis posita sunt, libri quatuor*, Hemelstad, 1592.
- 1594 ³: NATHAN CHYTRAEUS, *Monumenta selectiora inscriptionum recentium variorum in Europa itinerum deliciae*, Herborn, 1594, éd. utilisée: *Variorum in Europa itinerum Deliciae; sev, ex variis manuscriptis selectiora tantum inscriptionum maxime recentium Monumenta*, s.l., 1606.
- 1604 ⁴: BERNARDINO BALDI, *Della Vita e de fatti di Federigo di Montefeltro, duca di Urbino*, 1604, éd. utilisée: FR. ZUCCARDI, III, Rome, 1824.
- 1604 ⁵: PABLO DE CÉSPEDES, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, 1604, éd. utilisée: F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, II, Madrid, 1933.
- 1608 ⁶: FRANCISCUS SWEERTIUS, *Selectae Christiani orbis deliciae*, Cologne, 1608.
- 1839 ⁷: J.D. PASSAVANT, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, I, Leipzig, 1839.
- 1851 ⁸: JAMES DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, 3 vol., Londres, 1851.
- 1858 ⁹: CAMPANA, *Cataloghi del Museo Campana*, Rome, 1858, fasc. 8.
- 1862 ¹⁰: [SÉBASTIEN CORNU], *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du Musée Napoléon III*, Paris, 1862.
- 1862 ¹¹: LOUIS DE RONCHAUD, *Musée Napoléon III. Collection Campana*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), XII, 1862, 489-502.
- 1862 ¹²: HENRI DELABORDE, *Musée Napoléon III. Collection Campana. Les tableaux*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), XIII, 1862, 481-511.
- 1868 ¹³: F. REISET, *Notice des tableaux du Musée Napoléon III exposés dans les salles de la Colonnade au Louvre*, Paris, 1868.
- 1870 ¹⁴: J.A. CROWE et G.B. CAVALCASELLE, *Geschichte der italienische Malerei*, Deutsche Original-Ausgabe besorgt von MAX JORDAN, III, Leipzig, 1870.

- 1875 ¹⁵: J.A. CROWE et G.B. CAVALCASELLE, *Geschichte der altniederländischen Malerei*, Deutsche Original-Ausgabe bearbeitet von ANTON SPRINGER, Leipzig, 1875.
- 1878 ¹⁶: BOTH DE TAUZIA, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. Première partie. Ecoles d'Italie et d'Espagne*, Paris, 1878.
- 1881 ¹⁷: [AUGUST] SCHMARSOW, *Raphael's Skizzenbuch in Venedig*, dans *Preussische Jahrbücher* (Berlin), XLVIII, 1881, 122-149 (republié dans *Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Leipzig, 1897, 95-121).
- 1882 ¹⁸: J.A. CROWE et G.B. CAVALCASELLE, *Raphaël: His Life and Works*, I, Londres, 1882.
- 1882 ¹⁹: ROBERT KAHL, *Das Venezianische Skizzenbuch und seine Beziehungen zur umbrischen Malerschule*, Leipzig, 1882.
- 1883 ²⁰: BOTH DE TAUZIA, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. Première partie. Ecoles d'Italie et d'Espagne*, Paris, 1883.
- 1883 ²¹: A.J. WAUTERS, *La Peinture flamande*, Paris, 1883.
- 1884 ²²: JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 5e éd. revue par WILHELM BODE, II, Leipzig, 1884.
- 1885 ²³: EUGÈNE MUNTZ, *Les Artistes flamands et allemands en Italie pendant le XV^e siècle*, dans *L'Art* (Paris), XXXIX, 1885, 156-160.
- 1886 ²⁴: AUGUST SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert*, Berlin/Stuttgart, 1886.
- 1887 ²⁵: W. BODE, *La Renaissance au Musée de Berlin*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 2e pér., XXXV, 1887, 204-220.
- 1888-1889 ²⁶: A.-J. WAUTERS, *Juste de Gand*, dans *Biographie Nationale [...] de Belgique*, Bruxelles, X, 1888-1889, col. 619-623.
- 1894 ²⁷: G. CANTALAMESSA, *Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti*, I, Rome, 1894.
- 1897 ²⁸: E. CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca San Casciano, 1897.
- 1897 ²⁹: FRIEDRICH KENNER, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* (Vienne), XVIII, 1897, 135-261.
- 1898 ³⁰: G.B. CAVALCASELLE et J.A. CROWE, *Storia della Pittura in Italia*, VIII, Florence, 1898.
- 1900 ³¹: G. HULIN, *Une Note relative au peintre Juste de Gand*, dans *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand* (Gand), VIII, 1900, 64-69.
- 1901 ³²: KARL VOLL, *Josse van Ghent und die Idealportraits von Urbino*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Stuttgart), XXIV, 1901, 54-59.
- 1902 ³³: EMIL JACOBSEN, *Italienische Gemälde im Louvre. Kritische Notizen zu den im neuesten Katalog angeführten Bildern, sowie zu den vielen neuen Erwerbungen*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXV, 1902, 270-295.
- 1904 ³⁴: ADOLFO VENTURI, *Un Quadro di Melozzo da Forlì nella Galleria nazionale a palazzo Corsini*, dans *L'Arte* (Rome), VII, N.S. I, 1904, 310-312.
- 1905 ³⁵: GIULIO CAROTTI, *Le Opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milan, 1905.
- 1905 ³⁶: T. DE WYZEWA, *Le Mouvement artistique à l'étranger*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XVII, 1905, 67-75.
- 1906 ³⁷: GUSTAVO FRIZZONI, *Appunti critici intorno alle opere di pittura delle scuole italiane nella Galleria del Louvre*, dans *L'Arte* (Rome), IX, 1906, 401-422.
- 1906 ³⁸: KARL VOLL, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.
- 1907 ³⁹: MARY LOGAN BERENSON, *Dipinti italiani in Cleveland. S.U.A.*, dans *Rassegna d'Arte* (Milan), VII, 1907, 1-5.

- 1907⁴⁰: P. PERDRIZET et R. JEAN, *La Galerie Campana et les Musées français*, dans *Bulletin Italien (Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux et des Universités du Midi*, 4e sér., XXIX^e année) (Bordeaux), VII, 1907, 7-72.
- 1908⁴¹: E. CALZINI, *Della Scuola pittorica urbinata*, dans *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* (Ascoli Piceno), XI, 1908, 189-196.
- 1908⁴²: ART. JAHN RUSCONI, *Art Treasures of the Barberini Gallery*, dans *The Connoisseur* (Londres), XXII, 1908, 179-181.
- 1909⁴³: WALTER BOMBE, *Justus von Gent in Urbino: Das Studio und die Bibliothek des Herzogs Federigo da Montefeltre*, dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* (Berlin), III, 1909, 111-136.
- 1909⁴⁴: PAUL SCHUBRING, *Urbino*, Leipzig, [1909].
- 1910⁴⁵: MORTON H. BERNATH, *Notes on Justus van Ghent*, dans *American Journal of Archaeology* (Norwood, Mass.), 2e sér., XIV, 1910, 331-336.
- 1910⁴⁶: A. DE CEULENEER, *Justus van Gent (Joos van Wassenhove)*, dans *Verlagen en Mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde* (Gand), 1910, 503-578.
- 1910⁴⁷: ONNI OKKONEN, *Melozzo da Forli und seine Schule. Eine kunsthistorische Studie*, Helsinki, 1910.
- 1910⁴⁸: ALFRED VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, II, Vienne/Leipzig, 1910, 842-843.
- 1911⁴⁹: A. DE CEULENEER, *Juste de Gand (Joos van Wassenhove)*, tiré à part des *Arts anciens de Flandre*, Bruxelles, 1911.
- 1911⁵⁰: JACQUES MESNIL, *L'Art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance. Etudes comparatives*, Bruxelles/Paris, 1911.
- 1912⁵¹: WALTER BOMBE, *Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino*, dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (Leipzig), V, 1912, 456-474.
- 1912⁵²: JOSEPH DESTREE, *Juste de Gand (Joos van Wassenhove). Notes critiques*, Anvers, 1912 (Extrait de *L'Art flamand et hollandais*, XVII, 1912, 161-174; XVIII, 1-16; même texte dans *Onze Kunst*, XXII, 1912, 33-47, 65-82).
- 1912⁵³: ARNOLD GOFFIN, *La Flandre en Italie. Juste de Gand*, dans *Durendal* (Bruxelles/Paris), XIX, 1912, 585-586.
- 1912⁵⁴: AUGUST SCHMARROW, *Joos van Gent und Melozzo da Forli in Rom und Urbino*, Leipzig, 1912.
- 1913⁵⁵: SEYMOUR DE RICCI, *Description raisonnée des peintures du Louvre*, I. *Ecoles étrangères: Italie et Espagne*, Paris, 1913.
- 1913⁵⁶: ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, VII. *La Pittura del Quattrocento. Parte II*, Milan, 1913.
- 1915-1916⁵⁷: F. WINKLER, *Ein voritalienisches Werk des Justus van Gent*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig), N.F., XXVII, 1915-1916, 321-327.
- 1916⁵⁸: BERTHOLD HAENDCKE, *Der Französische-Niederländische Einfluss auf die Italienische Kunst von ca. 1250 bis ca. 1500 und der Italiens auf die Französisch-Deutsche Malerei von ca. 1350 bis ca. 1400*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXXVIII, 1916, 28-91.
- 1917⁵⁹: JEAN ALAZARD, *Correspondance d'Italie. La Galerie d'Urbino*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 4e pér., XIII, 1917, 253-264.
- 1917⁶⁰: OSKAR FISCHER, *Die Zeichnungen der Umber. Teil II*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XXXVIII, 1917, Beiheft, 1-188.
- 1917⁶¹: STELLA RUBINSTEIN, *Catalogue of a Collection of Paintings, etc. presented by Mrs. Liberty E. Holden to The Cleveland Museum of Art*, Cleveland, 1917.
- 1920⁶²: RAIMOND VAN MARLE, *Kunstlievende Vorsten uit Italiën's Verleden*, I. *Hertog Federigo van Urbino (Slot)*, dans *Elsevier's geïllustreerd maandschrift* (Amsterdam), LX, 1920, 373-384.
- 1921⁶³: MARTIN CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.

- 1921 ⁶⁴: FRANK JEWETT MATHER Jr., *The Portraits of Dante compared with the Measurements of his Skull and reclassified* (Princeton Monographs in Art and Archaeology, X), Princeton/Londres/Oxford, 1921.
- 1921 ⁶⁵: G.L. PASSERINI, *Il Ritratto di Dante*, Florence, 1921.
- 1924 ⁶⁶: FRIEDRICH WINKLER, *Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- après 1924 ⁶⁷: V. GOLZIO, *Il Palazzo Barberini e la sua galleria di pittura*, Rome, [après 1924].
- 1925 ⁶⁸: LOUIS DEMONTS, *Essai sur Juste de Gand. A propos d'une «Adoration des mages» et d'une «Mort de la Vierge»*, dans *Revue d'Art* (Anvers), XXVI, 1925, 56-74.
- 1925 ⁶⁹: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei, III. Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925.
- 1926 ⁷⁰: LOUIS HAUTECEUR, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, II. Ecole Italienne et Ecole Espagnole*, Paris, 1926.
- 1926 ⁷¹: KARL KÜNSTLE, *Iconographie der christlichen Kunst, II. Iconographie der Heiligen*, Fribourg-en-Brigau, 1926.
- 1926 ⁷²: RAIMOND VAN MARLE, *L'Iconographie de la décoration profane des demeures princières en France et en Italie aux XIV^e et XV^e siècles* (second article), dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 5^e pér., XIV, 1926, 249-274.
- 1926 ⁷³: [FRIEDRICH] WINKLER, *Justus von Gent*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, begründet von ULRICH THIEME und FELIX BECKER, herausgegeben von HANS VOLLMER, Leipzig, XIX, 1926, 353-355.
- 1927 ⁷⁴: ROBERTO LONGHI, *Piero della Francesca*. Traduction de JEAN CHUZÉVILLE, Paris, 1927.
- 1927 ⁷⁵: CARLO GAMBA, *Pietro Berruguete*, dans *Dedalo* (Milan/Rome), VII/3, 1927, 638-662.
- 1927 ⁷⁶: J. ALLENDE-SALAZAR, *Pedro Berruguete en Italia*, dans *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), III, 1927, 133-138.
- 1927 ⁷⁷: CARLO GRIGIONI, *Un Ignoto aiuto di Melozzo da Forlì e le tavole delle «Arti Liberali» dello studio di Federico de Montefeltro*, dans *La Romagna* (Forlì), XVI, 1927, 351-354.
- 1927 ⁷⁸: B.H. MOLKENBOER, O.P., *St. Thomas van Aquino in der Schilderkunst*, dans *S. Thomas van Aquino. Bijdragen over zijn Tijd, zijn Leer en zijn Verheerlijking door de Kunst*, Gand/Louvain, 1927, 143-223.
- 1927 ⁷⁹: ROBERT DE LA SIZERANNE, *Le vertueux Condottière Federigo de Montefeltro, duc d'Urbino 1422-1482*, Paris, 1927.
- 1928 ⁸⁰: O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII, Quellenschriften in Rom, I*, Augsburg, 1928.
- 1928 ⁸¹: LIONELLO VENTURI, *Ein «Humanist» von Melozzo?*, dans *Pantheon* (Munich), I, 1928, 82-84.
- 1929 ⁸²: WALTER BOMBE, *Una Ricostruzione dello Studio del Duca Federigo ad Urbino*, dans *Rassegna Marchigiana* (Ancône), VIII, 1929, 73-88.
- 1929 ⁸³: FRANZ DÜLBERG, *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Wildpark-Potsdam, (1929).
- 1929 ⁸⁴: FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle, III. La Maturité de l'art flamand*, Paris/Bruxelles, 1929.
- 1929 ⁸⁵: LOUIS HAUTECEUR, *La Peinture au Musée du Louvre. Tome II, Ecoles Etrangères. Ecoles italiennes (XIII, XIV et XV siècles)*, *L'Illustration*, Paris, 1929, I-XII, 1-110.
- 1929 ⁸⁶: EDMOND [sic pour EDOUARD?] MICHEL, *La Peinture au Musée du Louvre. Tome II, Ecoles Etrangères. Ecole flamande*, *L'Illustration*, Paris, 1929, I-XIV, 1-120.
- 1930 ⁸⁷: WALTER BOMBE, *Une Reconstitution du studio du duc Frédéric d'Urbino*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6^e pér., IV, 1930, 265-275.
- 1930 ⁸⁸: WALTER BOMBE, *Josse van Gent à Urbino*, dans *Actes du XII^e Congrès international d'Histoire de l'art, Bruxelles, 20-29 septembre 1930, II*, Bruxelles, s.d., 447-458.

- 1930⁸⁹: LUIGI SERRA, *Il Palazzo ducale e la Galleria nazionale di Urbino (Le guide dei Musei Italiani)*, Rome, 1930.
- 1930⁹⁰: HERMANN UHDE-BERNAYS, *Ein Bildnis des Vittorino da Feltre*, dans *Pantheon* (Munich), V, 1930, 161-163.
- 1931⁹¹: REZIO BUSCAROLI, *La Pitture romagnola del quattrocento*, Faenza, (1931).
- 1932⁹²: [GEORGES] H.[ULIN] DE L.[OO], *Joos van Wassenhove dit en Italie: Giusto da Guanto (Juste de Gand)*, dans *Trésor de l'art flamand du moyen âge au XVIII^e siècle. Mémorial de l'exposition d'art flamand ancien à Anvers 1930*, I. *Peintures*, Bruxelles, 1932.
- 1933⁹³: J. LAVALLEYE, *Juste de Gand ou Pedro Berruguete*, tiré à part du *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* (Bruxelles/Rome), XIII, 1933, 1-14.
- 1933⁹⁴: [F.J.] S.[ÁNCHEZ] C.[ANTÓN], *Bibliografía. Lavalleye (J.): Juste de Gand ou Pedro Berruguete (...)*, dans *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), IX, 1933, 146-148.
- 1934⁹⁵: JEAN ALAZARD, *Les Collections de portraits en Italie, en France et en Espagne au XVI^e siècle*, dans *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences* (Paris), VI, 1934, 396-400.
- 1934⁹⁶: ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, Rome, 1934 (éd. utilisée: 1956).
- 1934⁹⁷: RAIMOND VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XV, La Haye, 1934.
- 1934⁹⁸: L. RENZETTI, *Lo Studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo ducale di Urbino*, dans *Urbinum* (Urbino), VI, 1934, 16-19.
- 1934⁹⁹: LUIGI SERRA, *L'Arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Rome, 1934.
- 1935¹⁰⁰: G.J. HOOGEWERFF, *Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance*, Malines/Amsterdam, [1935].
- 1936¹⁰¹: B. BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento (Catalogo)*, Milan, 1936.
- 1936¹⁰²: JACQUES LAVALLEYE, *Juste de Gand peintre de Frédéric de Montefeltre*, Louvain, 1936.
- 1936¹⁰³: KURT STEINBART, *Joos van Gent*, dans *Pantheon* (Munich), XVIII, 1936, 383-391.
- 1936¹⁰⁴: LEO VAN PUYVELDE, *Giusto Da Guanta - Joos Van Wassenhove*, dans *Verlagen en Mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde* (Gand), 1936, 211-223.
- 1936¹⁰⁵: F. WINKLER, *Notizen und Nachrichten. Jacques Lavalleye, Juste de Gand (...)*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Berlin/Leipzig), V, 1936, 354-355.
- 1937¹⁰⁶: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, XIV. *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937.
- 1938¹⁰⁷: GIULIANO BRIGANTI, *Su Giusto di Gand*, dans *La Critica d'Arte* (Florence), III, 1938, 104-112.
- 1938¹⁰⁸: REZIO BUSCAROLI, *Melozzo da Forlì nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella bibliografia*, Rome, 1938.
- 1938¹⁰⁹: O. CHOMENTOVSKAJA, *Le Comput digital. Histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6e pér., XX, 1938, 157-172.
- 1938¹¹⁰: (CESARE GNUDI et LUISA BECHERUCCI), *Mostra di Melozzo e del Quattrocento Romagnolo. Città di Forlì (...). Palazzo dei Musei. Giugno-ottobre MCMXXXVIII-XVI*, s.l., 1938.
- 1941¹¹¹: LEO VAN PUYVELDE, *Les Primitifs flamands*, Paris, 1941.
- 1942¹¹²: [G.] HULIN DE LOO, *Pedro Berruguete et les portraits d'Urbino*, (Bruxelles, 1942).
- 1942¹¹³: ROBERTO LONGHI, *Piero della Francesca*, 2e éd., Milan, (1942).
- 1942¹¹⁴: ECKART PETERICH, *Gli dei Pagani nell'arte cristiana*, dans *La Rinascita* (Florence), V, 1942, 47-71.
- 1943¹¹⁵: WALTER BOMBE, *Eene Reconstructie van de werkkamer van den Hertog Federigo van Urbino*, II, dans *Historia* (Utrecht), IX, 1943, 193-199.
- 1943¹¹⁶: RAFAEL LAÍNEZ ALCALÁ, *Pedro Berruguete pintor de Castilla. Ensayo crítico biográfico*, 2e éd., Madrid, 1943.

- 1943¹¹⁷: J. MAQUET-TOMBU, *Les Livres. Hulin de Loo: Pedro Berruguete et les portraits d'Urbino (...)*, dans *Apollo. Chronique des Beaux-Arts* (Bruxelles), n° 21, 1er avril 1943, 27-28.
- 1943¹¹⁸: HARRY B. WEHLE, *A Painting by Joos van Gent*, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (New York), N.S. II, 1943, 133-139.
- 1944¹¹⁹: EDOUARD MICHEL, *L'École flamande du XV^e siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1945¹²⁰: DIEGO ANGULO INIGUEZ, *Pedro Berruguete: dos obras probables de juventud*, dans *Archivo Español de Arte* (Madrid), XVIII, 1945, 137-149.
- 1945¹²¹: MARIO SALMI, *Piero Della Francesca e il Palazzo Ducale di Urbino*, Florence, 1945.
- 1945¹²²: MARTIN DAVIES, *National Gallery Catalogues. Early Netherlandish School*, Londres, 1945 (Quelques modifications peu importantes dans la 2e éd., 1955, et dans la 3e, 1968).
- 1945¹²³: LAMBERTO DONATI, *Giusto di Ghent nel libro illustrato*, dans *La Bibliofilia* (Florence), XLVII, 1945, 14-25.
- 1946¹²⁴: DIEGO ANGULO [INIGUEZ], *Pedro Berruguete en Paredes de Nava. Estudio crítico (Obras maestras del arte español, VI)*, Barcelone, 1946.
- 1946¹²⁵: J.J. MARQUET DE VASSELLOT, *Répertoire des vues des salles du Musée du Louvre*, dans *Archives de l'art français* (Paris), nouv. pér., XX, 1946, I-XLIV, 1-370.
- 1947¹²⁶: JACQUES LAVALLEYE, *La Peinture et l'enluminure des origines à la fin du XV^e siècle*, dans *L'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours*, publié sous la direction de PAUL FIERENS, Bruxelles, 1947, 91-152.
- 1947¹²⁷: AUGUSTO L. MAYER, *Historia de la Pintura española*, 3e éd., Madrid, 1947.
- 1947¹²⁸: CHANDLER RATHFON POST, *A History of Spanish Painting. IX, 1, The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, Cambridge, Mass., 1947.
- 1947¹²⁹: WILLIAM SUIDA, *Italian Miniature Paintings from the Rodolphe Kann Collection*, dans *Art in America* (Springfield), XXXV, 1947, 19-33.
- 1948¹³⁰: GEORGES GAILLARD, *Pedro Berruguete*, dans *Les Peintres célèbres*, publié sous la direction de BERNARD DORIVAL, Genève/Paris, 1948, 76-77.
- 1950¹³¹: LEO VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande à Rome*, Bruxelles, 1950.
- 1950-1951¹³²: PASQUALE ROTONDI, *Il Palazzo ducale di Urbino*, 2 vol., Urbino, 1950-51 (éd. abrégée anglaise, Londres, 1968).
- 1951¹³³: PAUL FIERENS, *Introduction*, dans *Fiamminghi e Italia. Musée Communal - Bruges. Juillet - août 1951*, Bruxelles, 1951, 9-32.
- 1951¹³⁴: LUC DEVLIEGHER, *De Vlaamse Primitieven op de tentoonstelling «Fiamminghi e Italia» te Brugge*, dans *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis (...) Société d'Emulation te Brugge* (Bruges), LXXXV, 1951, 162-167.
- 1951¹³⁵: J.G. VAN GELDER, «Fiamminghi e Italia» at Bruges, Venice and Rome, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XCIII, 1951, 324-327.
- 1951¹³⁶: PASQUALE ROTONDI, *Contributi Urbinati al Bramante pittore*, dans *Emporium* (Bergame), CXIII, 1951, 109-129.
- 1951¹³⁷: PIETRO ZAMPETTI, *Il Palazzo ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia, 86)*, Rome, 1951 (2e éd., Rome, 1956).
- 1953¹³⁸: ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *Breve Historia de la Pintura Española*, 4e éd., Madrid, 1953.
- 1953¹³⁹: EDOUARD MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du Moyen-Age, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.
- 1953¹⁴⁰: LEO VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Paris/Bruxelles/New York/Amsterdam/Londres, 1953.

- 1954¹⁴¹: DIEGO ANGULO INIGUEZ, *Ars Hispaniae*, XII. *Pintura del Renacimiento*, Madrid, (1954).
- 1954¹⁴²: MARTIN DAVIES, *The National Gallery London (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 3)*, vol. II, Anvers, 1954.
- 1954¹⁴³: GEORGES MARLIER, *Erasmus et la peinture flamande de son temps*, Damme, (1954).
- 1954¹⁴⁴: [CARLO L.] R.[AGGHIANI], *Postilla berruguëtiana*, dans *Critica d'Arte* (Florence), VI, 1954, 588-593.
- 1955¹⁴⁵: GERMAIN BAZIN, *Nouveaux Aménagements du Département des Peintures au Musée du Louvre, Paris*, dans *Museum* (UNESCO), I, 1955, 16-23.
- 1955¹⁴⁶: REZIO BUSCAROLI, *Melozzo e il melozzismo*, Bologne, (1955).
- 1956¹⁴⁷: OTTO H. FÖRSTER, *Bramante*, Vienne/Munich, (1956).
- 1956¹⁴⁸: JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *En Italia, con Pedro Berruguete*, dans *Goya* (Madrid), 1956, n° 15, 147-157.
- 1956¹⁴⁹: JACQUES LAVALLEYE, *La Peinture et l'enluminure des origines à la fin du XV^e siècle*, dans *L'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de PAUL FIERENS, 3e éd., Bruxelles, [1956], 101-161.
- 1957¹⁵⁰: MADELEINE HOURS-MIEDAN, *A la Découverte de la peinture par les méthodes scientifiques*, Paris, (1957).
- 1957¹⁵¹: *Juste de Gand, Berruguete et la Cour d'Urbino. Exposition (...) organisée par la ville de Gand (...). 12 octobre -15 décembre 1957*, (Bruxelles), 1957.
- 1957¹⁵²: DIEGO ANGULO [INIGUEZ], *L'Enigme de Berruguete, peintre castillan*, dans *l'attribution des peintures d'Urbino*, dans *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), numéro spécial, 11 octobre 1957, 1 bis et 6 bis.
- 1957¹⁵³: ANDRÉ CHASTEL, *Maîtres flamands du XV^e siècle. Une forte personnalité: Bouts. Une figure mystérieuse: Juste de Gand*, dans *Le Monde* (Paris), 14^e année, n° 3961, 18 octobre 1957, 9.
- 1957¹⁵⁴: JACQUES LASSAIGNE, *La Peinture flamande. Le Siècle de Van Eyck*, (Genève, 1957).
- 1957¹⁵⁵: GEORGES MARLIER, *Zwei grosse Ausstellungen in Belgien*, dans *Die Weltkunst* (Munich), XXVII, 1-XII-1957, 8-9.
- 1957¹⁵⁶: E. SCHAFFRAN, *Justus von Gent, Pedro Berruguete und der Hof von Urbino*, dans *Das Münster* (Munich), X, 1957, 377-379.
- 1958¹⁵⁷: J. ALAZARD, *Sur les Hommes illustres*, dans *Atti del V Convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze, 1956*, Florence, 1958, 275-277.
- 1958¹⁵⁸: K.G. BOON, *Bouts, Justus of Ghent, and Berruguete*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), C, 1958, 8-15.
- 1958¹⁵⁹: JOSÉ CAMÓN AZNAR, *Pedro Berruguete y la Exposición del Museo de Gante*, dans *Goya* (Madrid), 1958, n° 22, 236-242.
- 1958¹⁶⁰: DAVID G. CARTER, *Justus of Ghent, Berruguete, and the Court of Urbino*, dans *The Art Quarterly* (Detroit), XXI, 1958, 40-46.
- 1958¹⁶¹: ANDRÉ CHASTEL, *The Mystery of Urbino's one-eyed Duke*, dans *Art News* (New York), LVI, n° 9, 1958, 24-27, 49.
- 1958¹⁶²: L. DONATI, *Le Fonti iconografiche di alcuni manoscritti urbinati della Biblioteca Vaticana. Osservazioni intorno ai cosiddetti «Tarocchi del Mantegna»*, dans *La Bibliofilia* (Florence), LX, 1958, 48-129.
- 1958¹⁶³: JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *La Pintura española fuera de España (Historia y catálogo)*, Madrid, 1958.
- 1958¹⁶⁴: FRIEDRICH WINKLER, *Dieric Bouts und Joos van Gent. Ausstellungen in Brüssel und Gent*, dans *Kunstchronik* (Munich), XI, 1958, 1-11.
- 1958-59¹⁶⁵: LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III. *Iconographie des Saints*, I, A-F, Paris, 1958; II, G-O, Paris, 1958; III, P-Z, Paris, 1959.
- 1959¹⁶⁶: ANDRÉ CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, 1959.

- 1959¹⁶⁷: H. PAUWELS, *Enkele nieuwe Gegevens met betrekking tot het probleem Joos Van Wassenhove*, dans *Handelingen van het XXIIIe Vlaams Filologencongres, Brussel, 1-3 april 1959*, (Louvain), s.d., 282-286.
- 1959¹⁶⁸: PASQUALE ROTONDI, *Nuovi Contributi al Bramante pittore*, dans *Arte Lombarda* (Milan), V, 1959, 74-81.
- 1960¹⁶⁹: HENRI PERRUCHOT, *Montefeltro Duc d'Urbino* (Collection «Meneurs d'hommes»), Paris, (1960).
- 1960¹⁷⁰: WALTER RÜEGG, *Der Humanist als Diener Gottes und der Musen*, dans *DU* (Zurich), n° 230, avril 1960, 24-27.
- 1961¹⁷¹: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961.
- 1961¹⁷²: HANS MATSCH, *Linkshänder der Renaissance*, dans *Maltechnik* (Munich), LXVII, 1961, 6-16.
- 1962¹⁷³: JEAN VERGNÉ-RUIZ, *Peintures espagnoles des Musées de France*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France* (Paris), XII, 1962, n° 6, 243-257.
- 1963¹⁷⁴: JACQUELINE FOLIE, *Les Œuvres authentifiées des Primitifs flamands*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), VI, 1963, 183-256.
- 1963¹⁷⁵: [MICHEL LACLOTTE, JEANNINE BATICLE et ROBERT MESURET], *Trésors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France. Palais du Louvre. Musée des Arts Décoratifs. Paris. Janvier-avril 1963*, 2e éd. revue et augmentée, (Paris, 1963).
- 1963¹⁷⁶: JOSÉ LÓPEZ-REY, *Views and Reflections on the Exhibition «Trésors de la peinture espagnole» at Paris*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6e pér., LXII, 1963, 333-344.
- 1963¹⁷⁷: PRISCILLA E. MULLER, *Treasures of Spanish Painting at Paris*, dans *The Art Quarterly* (Detroit), XXVI, 1963, 109-113.
- 1964¹⁷⁸: ERWIN BIELEFELD, *Zu dem Vergilbildnis des Justus van Gent für Federigo da Montefeltro*, dans *Archäologischer Anzeiger* (Berlin), 1964, col. 121-136 (réimprimé dans *Gymnasium* (Heidelberg), LXXIV, 1967, 321-326).
- 1964¹⁷⁹: JACQUES LAVALLEYE, *Le Palais ducal d'Urbino* (*Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 7), Bruxelles, 1964.
- 1965¹⁸⁰: ANDRÉ CHASTEL, *Le grand Atelier d'Italie. 1460-1500*, (Paris, 1965).
- 1967¹⁸¹: J. BRUYN, *Jacques Lavalleye, Le palais ducal d'Urbino [...]*, dans *Oud Holland* (La Haye), LXXXII, 1967, 71-76.
- 1967¹⁸²: CECIL H. CLOUGH, *Federigo da Montefeltro's Private Study in his ducal palace of Gubbio*, dans *Apollo* (Londres), LXXXVI, n° 68, 1967, 278-287.
- 1967¹⁸³: LUDWIG H. HEYDENREICH, *Federico da Montefeltro as a Building Patron. Some Remarks on the Ducal Palace of Urbino*, dans *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th Birthday*, Londres/New York, (1967), 1-6.
- 1967-68¹⁸⁴: FRANZ WOLFF METTERNICH, *Der Kupferstich Bernardos de Prevedari aus Mailand von 1481. Gedanken zu den Anfängen der Kunst Bramantes*, dans *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Vienne/Munich), XI, 1967-68, 7-108.
- 1968¹⁸⁵: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, III. Dieric Bouts and Joos van Gent. Comments and Notes* by NICOLE VERONEE-VERHAEGEN, Leyde/Bruxelles, 1968.
- 1969¹⁸⁶: ARNALDO BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969.
- 1970¹⁸⁷: JOSÉ CAMÓN AZNAR, *La Pintura española del siglo XVI (Summa Artis, XXIV)*, Madrid, 1970.
- 1971¹⁸⁸: RENÉE DUBOS, *Giovanni Santi peintre et chroniqueur à Urbino, au XV^e siècle*, Bordeaux, 1971.
- 1971¹⁸⁹: ALESSANDRO PARRONCHI, *Prima traccia dell'attività del Pollaiuolo per Urbino*, dans *Studi Urbinati* (Urbino), XLV (N.S. B), 1-2, 1971, 1176-1193.

- 1972¹⁹⁰: ANDRÉ MASSON, *Le Décor des bibliothèques du Moyen Age à la Révolution (Histoire des idées et critique littéraire, n° 125)*, Genève, 1972.
- 1972¹⁹¹: [CHARLES STERLING], *Pedro Berruguete*, dans *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin, VII, 1972, 199.
- 1973¹⁹²: MAURIZIO CALVESI, *Vita e morte nello studiolo di Federico da Montefeltro*, dans *Corriere della Sera* (Milan), 8 juillet 1973, 13.
- 1973¹⁹³: ALBERT CHÂTELET, *Pedro Berruguete et Juste de Gand*, dans *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*, (Grenade, 1973), I, 335-343.
- 1973¹⁹⁴: PASQUALE ROTONDI, *Ancora sullo Studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino*, dans *Restauri nelle Marche: testimonianze acquisiti e recuperi. Urbino - Palazzo Ducale, 28 Giugno - 30 Settembre 1973*, (Urbino, 1973), 561-602 (republié en 1974 dans *Studi Bramanteschi*, Rome, 255-265).
- 1974¹⁹⁵: CECIL H. CLOUGH, *Pedro Berruguete and the Court of Urbino: a Case of wishful Thinking*, dans *Notizie da Palazzo Albani* (Urbino), III, n° 1, 1974, 17-24 (réimprimé dans CECIL H. CLOUGH ²¹² chap. X).
- 1974¹⁹⁶: GREGOR MARTIN LECHNER, *Iconographia Thomasiensis. Thomas von Aquin und seine Darstellungen in der bildenden Kunst*, dans *Thomas von Aquino. Interpretation und Rezeption*, sous la direction de WILLEHAD PAUL ECKERT OP (*Walberberger Studien. Philosophische Reihe*, 5), Mayence, (1974), 933-973.
- 1975¹⁹⁷: CECIL H. CLOUGH, *Book Reviews. Renée Dubos, Giovanni Santi, Peintre et Chroniqueur à Urbino au XV siècle, Bordeaux (...), 1971 (...)*, dans *The Art Bulletin* (New York), LVII, 1975, 134-136.
- 1975¹⁹⁸: MARILYN ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, [1975].
- 1976¹⁹⁹: THALIA GOUMA-PETERSON, *Piero della Francesca's Flagellation: an Historical Interpretation*, dans *Storia dell'arte* (Florence), XXVIII, 1976, 217-233.
- 1976²⁰⁰: CHRISTIANE L. JOOST-GAUGIER, *A Rediscovered Series of «Uomini Famosi» from Quattrocento Venice*, dans *The Art Bulletin* (New York), LVIII, 1976, 184-195.
- 1976²⁰¹: FERT SANGIORGI, *Documenti Urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, Rome, 1976.
- 1977²⁰²: ARNALDO BRUSHI, *Bramante*, (2e éd., Londres, 1977).
- 1977²⁰³: WOLFGANG LIEBENWEIN, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 6)*, Berlin, (1977) (Ed. italienne: 1988).
- 1978²⁰⁴: CECIL H. CLOUGH, *Federigo da Montefeltro's Artistic Patronage*, dans *The Selwyn Brinton Lecture for 1978. Journal of the Royal Society of Arts* (Londres), CXXVI, 1978, 718-734 (réimprimé dans CECIL H. CLOUGH ²¹² chap. IX).
- 1978²⁰⁵: L.M. SLEPTZOFF, *Men or Supermen? The Italian Portrait in the Fifteenth Century*, Jérusalem, 1978.
- 1978²⁰⁶: C.W. WESTFALL, *Chivalric Declaration: The Palazzo Ducale in Urbino as a Political Statement*, dans *Art and Architecture in the Service of Politics*, éd. par HENRY A. MILLON et LINDA NOCHLIN, Cambridge-Mass./Londres, (1978), 20-45.
- 1979²⁰⁷: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUCART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I. Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1980²⁰⁸: FRANCIS HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relation between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, éd. revue et augmentée, New Haven/Londres, 1980.
- 1980²⁰⁹: *Analyse scientifique des Œuvres d'art. Exposition préparée par le Laboratoire de recherche des Musées de France, Québec, Musée du Québec, 4 Juin - 10 Août 1980*, Québec, 1980.
- 1981²¹⁰: (JEANNINE BATICLE, GENEVIÈVE LACAMBRE et CLAUDIE RESSORT), *Ecole Espagnole*, dans *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, 1981, 111-138.

- 1981²¹¹: LUCIANO CHELES, *La Decorazione dello studiolo di Federico di Montefeltro a Urbino: problemi ricostruttivi*, dans *Notizie da Palazzo Albani* (Urbino), X, 1981, 15-21.
- 1981²¹²: CECIL H. CLOUGH, *The Duchy of Urbino in the Renaissance*, Londres, 1981.
- 1982²¹³: LUCIANO CHELES, *The Inlaid Decorations of Federico da Montefeltro's Urbino Studiolo: an Iconographic Study*, dans *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* (Florence), XXVI, Heft 1, 1982, 1-46.
- 1983²¹⁴: LUCIANO CHELES, *The «Uomini famosi» in the «Studiolo» of Urbino: an iconographic Study*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), VIe pér., CII, 1983, 1-7.
- 1983²¹⁵: CARLO GINZBURG, *Enquête sur Piero della Francesca. Le Baptême, le cycle d'Arezzo, la Flagellation d'Urbino*, (Paris, 1983).
- 1983²¹⁶: KERSTIN KÜHNAST, *Studien zum Studiolo zu Urbino. Inaugural-Dissertation (...) der Universität zu Köln*, 1983, Cologne, 1987.
- 1984²¹⁷: LIANA CASTELFRANCHI VEGAS, *Flandre et Italie. Primitifs flamands et Renaissance italienne (Flandria extra muros)*, (Anvers, 1984).
- 1984-85²¹⁸: CECIL H. CLOUGH, *Federigo da Montefeltro: the good Christian Prince*, dans *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* (Manchester), LXVII, 1984-85, 293-348.
- 1985²¹⁹: CAROL TOGNERI DOWD, *The Travel Diary of Otto Mündler. Edited and transcribed by -*, dans *The Fifty-first Volume of the Walpole Society*. 1985, s.l., 1985, 69-254.
- 1985²²⁰: MARIA DE LOS SANTOS GARCIA FELGUERA, coordinatrice, *Pedro Berruguete*, dans *Cuadernos de arte de la Fundación Universitaria*, 4 (Serie «El estado de la cuestión»), Madrid, 1985, 1-99.
- 1985²²¹: JAMES SNYDER, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York, (1985).
- 1985²²²: VIRGINIA GRACE TENZER, *The Iconography of the «Studiolo» of Federico da Montefeltro in Urbino*, Brown University, Ph. D. 1985, 2 vol.
- 1986²²³: LUCIANO CHELES, *The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation*, Wiesbaden, 1986 (Ed. italienne revue: 1991).
- 1986²²⁴: LUCIANO CHELES, «Topoi» e «Serio ludere» nello Studiolo di Urbino, dans GIORGIO CERBONI BAIARDI, GIORGIO CHITTOLINI et PIERO FLORIANI éd., *Federico di Montefeltro: Lo Stato, Le Arti, La Cultura*, II, *Le Arti*, Rome, (1986), 269-286.
- 1989²²⁵: M[ARI]A PILAR SILVA MAROTO, *Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Avila*, dans *Anales de Historia del Arte* (Madrid), n° 1, 1989, 105-119.
- 1989²²⁶: *Raccrochage des portraits du Studiolo d'Urbino*, dans *Louvre. Programme trimestriel du Musée du Louvre - juillet - août - septembre 1989* (Paris), 1989, 4.
- 1990²²⁷: LORNE CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven/Londres, 1990.
- 1990²²⁸: LICIA COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420-1570. Catalogo (Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia, 24)*, (Bologne, 1990).
- 1990²²⁹: ELISABETH MARTIN et ALAIN R. DUVAL, *Les deux Variétés de jaune de plomb et d'étain: étude chronologique*, dans *Studies in Conservation* (Londres), XXXV, n° 3, 1990, 117-136.
- 1990²³⁰: *Nouveaux Musées, nouvelles salles. France*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), mars 1990, 97-103.
- 1991²³¹: NICOLE REYNAUD et CLAUDIE RESSORT, *Les Portraits d'Hommes illustres du studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete. Annexe. Restauration et étude technique*, par JACQUELINE BRET et ELISABETH MARTIN, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France* (Paris), n° 1, 1991, 82-116.

- 1993²³²: ELISABETH MARTIN et JACQUELINE BRET, *Les Hommes illustres du Studiolo d'Urbino (Louvre). Etude de la technique picturale*, dans *ICOM Committee for Conservation. 10th Triennial Meeting. Washington, DC, USA. 22-27 August 1993. Preprints. Volume I*, Paris, 1993, 82-88.
- 1993²³³: MARK L. EVANS, «*Uno maestro solenne*». *Joos van Wassenhove in Italy*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (Zwolle), XLIV, 1993, *Nederland - Italie. Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italië / Artistic relations between the Low Countries and Italy. 1400 - 1750*, 75-110.
- 1995²³⁴: LÉOPOLD KOCKAERT, *Le Studiolo d'Urbino-œuvre de Berruguete? Etude comparative des portraits d'Urbino et du Louvre*, à paraître dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), 1995.

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

Entre 1482 et 1498. Vespasiano da Bisticci mentionne que le duc d'Urbino Frédéric de Montefeltre fit venir un peintre de Flandre et que celui-ci exécuta entre autres les portraits des Hommes illustres du studiolo.

(...) e per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole ad olio, mandò infino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime; e maxime in uno suo istudio, dove fece dipingere i filosofi e poëti e tutti i dottori della Chiesa così greca come latina, fatti con uno maraviglioso artificio (...).

(Bisticci ¹ 209; Lavalleye ¹⁷⁹ 39, 101).

2

Vers 1585. Bernardino Baldi décrit le studiolo.

Oltre la libreria v'è una camaretta destinata allo studio nell' appartamento principale, d'intorno allo quale sono sedili di legno con gli appoggi ad una tavola nel mezzo, lavorato il tutto diligentissimamente d'opera di tarsia e d'intagli. Dall'opera di legno che così ricopre il pavimento come la muraglia d'intorno all'altezza d'un uomo o poco più infino alla soffitta, le facciate sono distinte in alcuni quadri in ciascuno de'quali è ritratto qualche famoso scrittore antico o moderno con un breve elogietto nel quale ristrettamente si comprende la vita di ciascuno di loro.

(Baldi ⁴ 286; *publié avec quelques variantes par* Voll ³² 55, Schmarsow ⁵⁴ 57; Bombe ⁴³ 111, ⁸⁷ 265; voir aussi Lavalleye ¹⁷⁹ 101).

3

1592. Schrader édite les inscriptions dédicatoires qui figuraient sur chacun des portraits des Hommes illustres du studiolo. Elles sont copiées dans l'ordre suivant: murs nord, est, sud et ouest, la rangée supérieure puis l'inférieure. ⁹¹

(a) Nous les publions ici d'après l'édition de Lavalleye, dans le *Corpus* (¹⁷⁹ 101-104). Il y mentionnait les variantes d'après *Clytraeus* (⁴ 134-137) et *Sweetius* (^o 129-132).

F° 283 v°

1. *PLATONI* Atheniensi, humanae divinaeq[ue] philosophiae antistiti celeberrimo, Fed[ericus] dicavit ex observantia.

Sweertius (° 129) *résout l'abréviation que après divinae. Sur le soubassement du portrait, on lit* Platoni Athenien.

2. *ARISTOTELI* Stagiritae, ob philosophiam rite exacteq[ue] traditam, Fed[ericus] posuit ex gratitudine.

Sweertius (° 129) *résout l'abréviation que après exacte.*

3. *CL/AUDIO/ PTOLOMAEO* Alexandrino, ob certam astrorum dimensionem, inductasq[ue] orbi terrarum lineas, vigiliis laboriq[ue] aeterno Fed[ericus] dedit.

Chytraeus (° 134) *et Sweertius* (° 129) *orthographient Ptolemaeo et remplacent dedit par dedic[avit]. Sweertius résout les deux abréviations que. Sur le soubassement du portrait il est écrit* Cl. Ptolemaeo Alex.

4. *L/UCIO/ BOETIO* ob cuius commentationes Latini M[arcus] Varronis scholas non desiderant, Fed[ericus] Urb[ini] princeps pos[uit].

Cette inscription occupe la cinquième place pour Chytraeus (° 134) *et Sweertius* (° 129) *qui orthographient Boethio, Urbini et réduisent posuit en P. Sur le soubassement du portrait on lit* FL. Boetio.

5. *M/ARCO/ TULLIO CICERONI*, ob disciplinarum varietatem, eloquentiaeque regnum Fed[ericus] D[ux] dic[avit] P[atri] P[atriae] P[osuit] ex persuasione.

Cette inscription porte le n° 4 pour Chytraeus (° 134) *et Sweertius* (° 129) *qui omettent dicavit. Sweertius résout l'abréviation que. Sur le soubassement du portrait on lit* A. Tullio Cicer.

6. *ANNAEO SENECAE* Corduben[si] cujus praeceptis animus liberatur perturbationibus, excoliturque tranquillitas, Fed[ericus] erexit.

Chytraeus (° 135) *et Sweertius* (° 129) *orthographient L[ucio] Annaeo Senecae. Sweertius résout l'abréviation que. Sur le soubassement du portrait il est écrit* Annaeo Senecae. Cordus.

F° 284

7. *HOMERO* Smirnaeo, cujus poësin ob divinam disciplinarum varietatem omnis aetas admirata est, assecutus nemo post, gratitudo pos[uit].

Chytraeus (° 135) *et Sweertius* (° 130) *orthographient Smyrnaco et réduisent posuit en P. Sur le soubassement du portrait on lit: Homero Smyrnaeo.*

8. *PUP/LIO/ VERGILIO* Maroni, ob illustrata numeris heroicis Rom[anorum] incunabula imperii[que] poeseos divinitate Fed[ericus] dedit furori sublimi.

Cette inscription porte le n° 18 pour Chytraeus (° 136) *et Sweertius* (° 131) *qui orthographient Virgilio. Chytraeus résout l'abréviation Rom. en Romanorum; Sweertius corrige ce membre de phrase en Romani imperii incunabula atque poescos divinitatem...Chytraeus écrit aussi divinitatem. Sur le soubassement du portrait il est écrit* P. Verg. Maroni Maniuano (sic).

9. *EUCLIDI* Megaren[si], ob comprehensa terrae spacia lineis centroque Fred[ericus] dedit, invento exactissimo.

Cette inscription porte le n° 19 pour Chytraeus (° 136) *et Sweertius* (° 131) *qui résolvent l'abréviation Megarensi et orthographient Fed[ericus], tandis qu'ils abrègent exactiss[imo]; Sweertius résout le que. Sur le soubassement du portrait on lit* Euclidi Megaren.

10. *VICTORINO* Feltrensi, ob humanitatem literis exemploque traditam, Fred[ericus] praeceptoris sanctiss[imi] pos[uit].

Cette inscription porte le n° 20 pour Chytraeus (° 136) *et Sweertius* (° 131) *qui écrivent litteris, Fed[ericus] et P au lieu de pos[uit], Sweertius résout que. Sur le soubassement du portrait, on lit* Vitorino Feltren.

11. *SOLONI*, ob leges Atheniens[ibus] traditas Rom[anorum] tabularum seminario sanctiss[imo], Fed[ericus]

pos[uit] ex studio bene instituendorum civium.

Cette inscription porte le n° 21 pour Chytraeus (° 136) et Sweertius (° 131) qui résolvent Atheniensibus et abrègent pos[uit] en P. Chytraeus imprime sanctissimo.

12. BARTHOLO Sentinati, acutissimo legum interpreti acquissimo[ue], Fed[ericus] pos[uit] ex merito et justitia.

Cette inscription porte le n° 22 pour Chytraeus (° 136) et Sweertius (° 131) qui résolvent posuit, tandis que Chytraeus seul orthographie Bartolo et que Sweertius résout le que. Sur le soubassement du portrait on lit Bartholo Sentinati.

13. HIPPOCRATI Coo, ob salubritatem humano generi datam, brevibusq[ue] demonstratam comprehensio-nibus, bonae posteritatis valetudo dicat.

Cette inscription porte le n° 23 pour Chytraeus (° 136) et Sweertius (° 131) corrigeant bonae en bona. Sur le soubassement du portrait il est écrit Hipocrati Coo.

14. PETRO Apono, medicorum arbitro acquiss[imo] ob remotiorum disciplinarum studium insigne, Fed[ericus] poni cur[avit].

Cette inscription porte le n° 24 pour Chytraeus (° 136) et Sweertius (° 131) qui résolvent acquissimo et réduisent poni en P. Sur le soubassement du portrait on lit Petro Apono.

15. GREGORIO, in coelum relato, ob morum sanctitatem, librorum quoq[ue] elegantiam testatam, gratitudo christiana memor erexit.

Cette inscription porte le n° 25 pour Chytraeus (° 136) et Sweertius (° 132) qui font précéder le nom de Grégoire par D[omino] et résolvent quoque; Chytraeus orthographie caelum et imprime elegantiâ; Sweertius omet le signe d'abréviation au-dessus de cet a final. Sur le soubassement du portrait on lit Gregorio in caelum relato.

16. HIERONYMO, ob fidei christianae praecepta, doctrina elegantiaq[ue] illustrata, Fed[ericus] aeternitatis gratia pos[uit].

Cette inscription porte le n° 26 pour Chytraeus (° 136) et Sweertius (° 132) qui font précéder le nom de Jérôme par D[omino] et résolvent le que et posuit.

17. AMBROSIO, ob spretos fascas consulares, susceptum christianum nomen et ornatum latini sermonis jucun-ditate Fed[ericus] pos[uit].

Cette inscription porte le n° 27 pour Chytraeus (° 136-137) et Sweertius (° 132) qui font précéder le nom d'Ambroise par D[omino], accolent que à susceptum, corrigent ornatum en ornatam, jucunditate en jucunditatem et réduisent posuit en P. Sur le soubassement du tableau on lit Ambrosio.

18. AUGUSTINO, ob sublimen doctrinam coelestiumque V.V.[erborum ou irtutum?] indagationem luculentis-simam, post[eri] edecti (sic) f[ieri] c[uraverunt].

Cette inscription porte le n° 8 pour Chytraeus (° 135) et Sweertius (° 130) qui font précéder le nom d'Augustin par D[omino] et remplacent V.V. par rerum, edecti par edocti; Chytraeus orthographie caelestiumq[ue] et abrège luculentiss[imam], Sweertius l'imprimant luculentissim[am].

19. MOYSAE Judaeo, ob populum servatum divinisq[ue] ornatum legibus posteritas christiana pos[uit].

Cette inscription porte le n° 9 pour Chytraeus (° 135) et Sweertius (° 130) qui orthographient Mosae, remplacent ornatum par animatum et résolvent posuit; Chytraeus imprime postentas (sic) pour posteritas, Sweertius résout le que. Sur le soubassement du portrait on lit Moise Judaeo.

20. SOLOMONI, ob insigne sapientiae cognomen, Fed[ericus] homini divino p[oni] c[uravit].

Cette inscription porte le n° 10 pour Chytraeus (° 135) et Sweertius (° 130), ce dernier orthographiant Salomoni. Sur le soubassement du portrait on lit Salomoni.

F° 284 v°

21. *THOMAE* Aquin[ati], cujus divinitas philosoph[iae] theolog[iae]q[ue] commentationibus ornata est, dic[at] ob virtutem egregiam.

Cette inscription porte le n° 11 pour Chytraeus (° 135) et Sweertius (° 130) qui font précéder le nom de Thomas par D[omino], résolvent Aquinati, philosophiae, theologiae et dicat; Sweertius résout le que.

22. *SCOTO*, ob sublimes cogitationes, coelestiumq[ue] V.V.[erborum] assectationes accuratiss[imas], Fed[ericus] doctori acutiss[imo] pos[uit].

Cette inscription porte le n° 12 pour Chytraeus (° 135) et Sweertius (° 130) qui remplacent V.V.[erborum] par rerum, écrivent assertationes, résolvent accuratissimas et acutissimo, abrègent posuit en P; Chytraeus imprime caelestiumq[ue]; Sweertius résout le que. Sur le soubassement du portrait il est écrit Scoto.

23. *PIO II* Pontif[ic]i Max[imo], ob imperium auctum armis, ornatumq[ue] eloquentiae signis, Fed[ericus] pos[uit], magnitudini animi laboribusq[ue] assiduis.

Cette inscription porte le n° 13 pour Chytraeus (° 135) et Sweertius (° 130) qui impriment Pio Secundo, abrègent Pontifici Maximo en P.M., résolvent posuit; Sweertius résout les que. Sur le soubassement du portrait on lit Pio II Pont. Max.

24. *BESSARIONI*, Graeci Latini[que] conventus pacificatori, ob summam gravitatem doctrinaeq[ue] excellentiam, Fed[ericus] amico sapientiss[imo] optimoq[ue] posuit.

Cette inscription porte le n° 14 pour Chytraeus (° 135) et Sweertius (° 130); ce dernier résout les trois que.

25. *ALBERTO* Magno, ob res naturales aemulatione Aristotelica perquisitas, immensis voluminibus posteritati (sic) curae s[anctiss]imae bene m[erenti] pos[uit].

Cette inscription porte le n° 15 pour Chytraeus (° 135) et Sweertius (° 130) qui impriment posteritatis curae sanctissimae B[ene] M[erenti] P[osuit]. Sur le soubassement du portrait il est écrit Alberto Magn.

26. *XYSTO IIII* Pontif[ic]i Max[imo], ob philosophiae theologiaeq[ue] scientiam ad pontificatum traducto dic[at] benignitati immortalis.

Cette inscription porte le n° 16 pour Chytraeus (° 135) et Sweertius (° 131) qui impriment Xysto quarto P[ontifici] M[aximo] et résolvent dicat; Sweertius résout le que. Sur le soubassement on lit Xysto IIII Pont. Max.

27. *DANTI* Antignio, ob propagatos numeros poëticamq[ue] varia doctrina populo perscriptam, posita benem[erenti].

Cette inscription porte le n° 17 pour Chytraeus (° 135-136) et Sweertius (° 131) qui font suivre le nom de Dante d' Antigerio - ce qui est écrit sur le soubassement - et réduisent benemerenti en B.M.; Sweertius résout le que.

28. *PETRARCHAE*, ob acerrimum ingenium, suaviss[imae]q[ue] ingenuitatis doctrinam, posteritatis laetitia lusisque dicavere b[ene] m[erenti].

Cette inscription est également la dernière des 28 pour Chytraeus (° 137) et Sweertius (° 132) qui impriment en première ligne Monumenta Fr[ancisci] Petrarchae, résolvent suavissimae et écrivent laetitia; Sweertius résout les deux que. Sur le soubassement du portrait on lit Petrarchae.

(Schrader ² f° 283 v° - 284 v°; Cheles ^{22a} 93-95, en donne une traduction anglaise).

1604. Pablo de Céspedes affirme qu'un peintre espagnol autre que Berruguete a peint les portraits des Hommes illustres.

Por este tiempo debiera de florecer en España Berruguete el viejo, padre de Berruguete, excelente pintor y escultor, ..., y otro pintor español, que en el palacio de Urbino, en un camarino del duque pintó unas cabezas a manera de retratos de hombres famosos, buenos a maravilla.

(Pablo de Céspedes ⁵ 16).

5

Avant 1624. Dans un inventaire dressé à Pesaro par le notaire Fabrizio Fabbri di Lamoli entre le 26 septembre 1623 et le 19 janvier 1624, certains portraits d'Hommes illustres sont cités (Il n'est pas certain qu'il s'agisse de ceux du palais ducal d'Urbino).

Quadri et retratti

...

2. Quadri 62 *[sic]* con cornici di noce mezzani, con retratti di Carlo Magno imp(erato)re, di Gottofredo, Salandrino, Federico Barbarossa, Ugocione Fagiolani, Castruccio Castracani, Tamberlano imp(erato)re de' tartari, Bajaleus primus, Io: Anetus, Sforza, Braccio, Carmagnola, Gattamelata, Niccolò Piccinino, Alfonso primo re di Napoli, Francesco Sforza, Amuratte 2°, Giorgio Castriotti, Bart(olome)o Coleo, Mahometto 2°, Fed(eri)co duca d'Urbino, Mattia re d'Ungharia, il Colombo, Ferdinando re di Spagna, Gasto Fois, Gonsalo Corduba, Gran Duca, Gio: Iac(om)o Triultio, Massimiliano imp(erato)re, Selino 2°, Prospero Colonna, Ferdinando marchese di Pescara, Alfonso duca di Ferrara, Fran(ces)co M(ari)a duca d'Urbino, Fran(ces)co re di Francia, Carlo V, Andrea Doria, Don Gio(vanni) d'Austria, Emanuelle duca di Savoia, Aless(andr)o Farnese duca di Parma, Paulo Povia ves(cov)o di Nocera, Sadoletto card(ina)le, Pietro Bembo, Agostino Niffo filosofo, Tomasso Auro, Lud(ovi)co Ariosto, Iac(op)o Sanazano Gio(vanni) Pontano, Sisto quarto, Marsilio Fierino, Bessarion cardinale, Fran(ces)co Petrarca, Dante, Scoto, San Tomasso, Alberto Magno, Severino Boetio, Seneca, Theofrasto filosofo, Aristotile et Platone, q(ua)li tutti sono per ordine in Galleria. n. 62 *[sic]*

(Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. Oliv. 460, copie de 1758, f° 43 v°; publié par Sangiorgi ²⁰¹ 319-320 et rapproché des tableaux d'Urbino par Kühnast ²¹⁰ 45).

6

17 janvier 1632. Le pape Urbain VIII donne à son neveu, le cardinal-légit Antonio Barberini, par chirographe, 41 tableaux provenant du palais d'Urbino.

F° 220

Mons. Durazzo nostro Tesorerie generale. Essendo stati ritrovati quando fu preso il possesso in nome della nostra Camera delli Stati ad'essa e Sancta Sede Apostolica devoluti et incorporati per la morte di Francesco Maria Montefeltro della Rovere, ultimo duca di Urbino, nel Palazzo di ditta Città di Urbino in alcuni stantiolini d'esso l'effigie de dottori sacri e profani, d'oratori e di poeti, e dodeci piccoli, con l'effigie delle muse, et altro che erano in ditti stantiolini foderati de taole diverse pitture fatte nelle medeme taole che erano affisse et inchiodate nelle muri di ditti stantiolini. In pezzi n° 41, cioè 29 grandi con l'effigie delle prenominate persone, quali tutte d'ordine dal Reverendissimi Cardinale Antonio Barberini nostro nepote legato in detto stato sono stati levati di ditti stantiolini e mandati a Roma ad effetto che da noi se ne disponesse secondo la nostra volontà. Volendo noi disporre delle ditte pitture,

F° 221

approviamo primieramente l'ordine dato del Rev.mo Card. Antonio di levare et haver poi lente dalle pred. stanze le ditte taole e pitture mandate a Roma, e poi con questo chirografo, ne facciamo a d[omino] o Rev.mo Card. Antonio per se e suoi heredi donazione libera perpetua et irrevocabile...

F° 222

Dato nel nostro palazzo apostolico in Vaticano li 17 gennario 1632. Urbanus Papa VIII.

(Rome, Archivio di Stato, Camerale I°, chirografi, vol. 159, (VII), f° 220-222, où se trouve le texte enregistré de l'original. Publiè par Pollak⁸⁰ 336-337; Lavalleye¹⁰² 105 et¹⁷⁹ 100-101; Rotondi¹³² I, 456, note 207).

7

Avril 1644. Les vingt-huit portraits des Hommes illustres sont mentionnés nommément dans un inventaire dressé pour le cardinal Antonio Barberini.

P. 34

Nella Stanza del letto, con le 3. bussole
alle porte -----

- 401) Un quadro, con il ritratto di Bartolo, con cornice tinta di noce con filetto d'oro--
- 402) Un quadro con il ritratto di Annio Seneca, con cornice simile--
- 403) Un quadro, con il ritratto di Tolomeo Alessandrino, con cornice simile--
- 404) Un quadro con il ritratto di Dante Alighieri, con cornice simile--
- 405) Un quadro, con il ritratto di Petrarca, con cornice simile--
- 406) Un quadro, con il ritratto di Alberto Magno, con cornice simile--
- 407) Un quadro con il ritratto di Moisé con cornice simile--
- 408) Un quadro in tavola, con il ritratto del Re Salamone, con cornice simile--
- 409) Un quadro, con il ritratto di S.to Ambrosio, con cornice simile--
- 410) Un quadro, con il ritratto di S.to Agostino, con cornice simile--
- 411) Un quadro con il ritratto di S. Girolamo, con cornice simile--
- 412) Un quadro con il ritratto de Ipocrate, con cornice simile

P. 35

Segue la dicontra Stanza

- 413) Un quadro, con il ritratto di Pietro Appono, con cornice tinta di noce, filettata d'oro--
- 414) Un quadro, con il ritratto di Vittorino da feltri con cornice simile--
- 415) Un quadro, con il ritratto di Pio 2.do con cornice simile--
- 416) Un quadro, con il ritratto di S. Gregorio Papa, con cornice Simile--
- 417) Un quadro, con il ritratto di Sisto 4.o Papa, con cornice simile--
- 418) Un quadro, con il ritratto di Cicerone con cornice Simile--
- 419) Un quadro, con il ritratto di Boetio con cornice simile--
- 420) Un quadro, con il ritratto di S. Tomasso d'Aquino, con cornice simile--
- 421) Un quadro, con il ritratto di Bessarione Cardinale Niceno, con cornice simile
- 422) Un quadro, con il ritratto di Scoto, con cornice simile--
- 423) Un ritratto di Omero, con cornice tinta di nero filettata d'oro--
- 424) Un ritratto di Solone simile--
- 425) Uno simile di Virgilio Marone--
- 426) Uno simile di Euclide--
- 427) Uno simile di Platone--
- 428) Uno simile di Aristotile--

(Rome, *Bibliothèque du Vatican, division des manuscrits, Ind. II, Cred. V, Cas. 69, Mazz. LXXXVI, Lett. I, No. 158*, Inventario Generale delli quadri e statue dell'eminentissimo SR Card.le Antonio fatto nel mese di aprile 1644, p. 34-35; *publié par Aronberg Lavin* ¹⁹⁸ *IV inv. 44, 173-174*).

8

Août 1671. Les portraits sont attribués à Mantegna dans l'inventaire après décès du cardinal Antonio Barberini.

P. 527

Segne la Libreria n.o 58 -

491) Quadri in Tavola pezzi n.o Sedici mano del Mantegna representanti Diversi Dottori della Chiesa, filosofi, Poeti, et altri Dottori, et Oratori Con Cornice di Noce filettate d'oro no. 16 - 1600 -

P. 528

Segne la Libreria n.o 59 -

494) Quadri in Tavola n.o Dodici mano del Mantegna rappresentante Diversi Profeti Dottori della Chiesa, et altri Oratori con Cornici di Noce filettate d'oro no. 12 - 1200 -

(*Ibidem, Arm. 38*, Inventario dei mobili Argenti, et altro trovati nella Guardarobba, e Stanza nel Palazzo ai Giubbonarij della f.e M.a del Sr Cardl Antonio Barberini. Comminciato á descriveri fù il pnte Invent.rio il di 9 Agto 1671, p. 527, 528; *publié par Aronberg Lavin* ¹⁹⁸ *IV inv. 71, 316*).

9

1672. Les vingt-huit portraits sont attribués à Mantegna et évalués à 100 écus pièce dans l'inventaire de partage des biens du cardinal Antonio Barberini.

sc. 24972 —

Somma di Contro sc. 24972 -

190) Quadri in Tavola pezzi n.o Sedici mano del Mantegna rappresentono diversi Dottori della Chiesa filosofi, ed Poeti Con Cornice di Noce, et oro 1600 -

192) Quadri in Tavola n.o Dodici, mano di Mantegna rappresentanti, Diversi Dottori, e Profeti Con Cornice Simile 1200 -

(*Ibidem, Ind. II, Cred. II, Cas. 25, Mazz. II, Lett. A, No. (5?)*, Divisione di quadri. P.ma parte della Metà. Da Consegnarsi all Em.mo Sig.re Card.l Fran.co Barberini Prdne - Divisione delli quadri - La Metà, *non paginé*; *publié par Aronberg Lavin* ¹⁹⁸ *IV hered. 72, 344*).

10

Décembre 1679. Les vingt-huit portraits sont cités dans l'inventaire après décès du cardinal Francesco Barberini.

235) Ventiotto ritratti d'huomini Illustri in carta riportati in tela con suoi bastoni d'involgerli

(*Ibidem, Ind. II, Cred. V, Cas. 67, Mazz. LXXXIII, Lett. I, No. 15*, Inventario di Tutte le Supellettili, Tapezzarie, Paramenti, e Arazzi, Quadri, Statue, Argenti & Ritrovate nell' Eredità del S.re Card.le Fran.co Barberini Sen.re,

fatto ad Istanza del Sig.re Pn'pre D. Maffeo Barberini, coll' Intervento del Pro're del Monastero, e Monache di S.a Maria della Provvidenza Soccorrente della Fara, Eredi Fidecommissarie dell'E.S. Prog.to p al'atti del Belle'tti Not.o AC.li 22 Dec.re 1679, f° 105 r; *publié par* Aronberg Lavin ¹⁹⁸ III inv. 79, 362).

11

1692-1704. *Les vingt-huit portraits sont attribués à Andrea Mantegna dans l'inventaire des biens du cardinal Carlo Barberini commencé en 1692 et pourvu d'additions jusqu'à sa mort en 1704.*

F° 222

Prima Stanza del med. appartam.to a mano manca dell'Anticamera

368) Ritratti di huomini insigni, cioè Solone, Platone, Bartolo Sentinati, Gregori in-(?)relato, Bessarioni, Alberto magno, Agustino, Ippocrati Coo, Petro Apono, Vittorino Feltren, Tomss. Aquinati Pio II; Danti Antigorio, Scoto, Homero Smyrnaco, Virgilio maroni, Petrarche, Sixto IV, P.M. In Tutti n.o 18 Cornici di diverse altezze di noce filettate d'oro di Andrea Manteni

...

F° 222 v°

Seconda Stanza Contigua alla precedente

379) Ritratti di huomini insigni cioè: Tullio Cicer: Moise Judeo - Salomone - Annaco Sennece - Euclidi megasen - Fl: Boetio - Ambrosio - Hieronymo - Cl: Tolomeo Alex - Aristoteli Stagirite - Tutti li Sud.i in no. X in diverse grandezze, Cornice di diverse altezze di noce filettate d'oro di Andrea Mantina

(*Ibidem*, Armadio 155, Inventario della guardarobba dell' Emin.mo Sig.r Card. Carlo Barberini, 1692, f° 222 r° et v°; *publié par* Aronberg Lavin ¹⁹⁸ VI inv. 92-04, 442).

12

1856. Charles Eastlake *attribue dubitativement les Hommes illustres du Louvre à Melozzo da Forli et les compare aux allégories de la Rhétorique (?) et de la Musique conservées alors dans la collection Conti à Florence.*

F° 14 v°

...

15th room - four fine portraits tempera (probably Melozzo da Forli) from the library at Urbino - see Papewart and Raphael sketch book at Venice. The Virgil also here - not one of the 4 above mentioned -

Vitorino Feltren - ¹ [?] *pour* inside?] 3 - 1 h. ¹ 2 - 1 w.

Seneca ¹ 3 - 4 h. ¹ 2 - 6 1/2 w.

F° 15

[*Rajouté à l'envers*] by pilastres - fine gradation - arch. dark grey.

Cl. Ptolomaeo Alex. ¹ 3 - 4 1/2 h. ¹ 2 - 2 1/2 w

Sixtus IV - ¹ 3 - 8 h. - ¹ 1 - 9 1/2 w

Virgil ¹ 3 - 1/2 h. ¹ 2 - 5 3/4 w.

Dante Anticheri (sic)

S. Agostino

Solon

Plato

Aristotle

Thomas Aquinas

Card. Bessarion

Petro Apono - in all 14 [*suscrit au-dessus de 13*] - it is evident from the St Jerome [*rajouté*] architecture and accessories that some of there [*sic*] heads were placed immediately above others -

The are well modelled (when in good state) but almost colourless in flech having however acquired a very fine tone. The tones of architecture and green curtains are always good - only the reds (probably) [*barré et surmonté de*] somewhat faded - The execution of some architectural details and gems and ornaments (as in Pope Sixtus) precisely

F° 15 v°

like the fragments in Casa Conti at Florence - The Duke of Urbino at Windsor possibly by the same hand though some drapery in the Duke looks somewhat more modern - but the touch of this painter was really «modern» masterly and free - two in tempera. The apothecary ... [*mot illisible*] in Forli would probably be found to trace the same character. In Rome there are certain works by him but they are in fresco ...

(*Londres, National Gallery, carnets manuscrits de Charles Eastlake, 1856, partie I, f° 14 v°-15 v°; photocopies aimablement transmises par le Dr Susan Foister, conservateur à la National Gallery*).

13

4 septembre 1856. Otto Mündler attribue dubitativement les Hommes illustres du Louvre à Melozzo da Forli.

F° 52 v°

September 4th, the greatest part of the day spent in examining the immense collection of pictures belonging to the Marchese Campana. ...

F° 53

...

A highly interesting collection of (14?) portraits, of celebrated men, philosophers, poets, doctors, of ancient and modern times; probably by the hand of Melozzo da Forli, busts or half-length figures, above size of life, of grand character, beautifully conceived and executed. One of the finest is Seneca, a head without beard, of mild expression, thoughtful eyes and most amiable appearance.

F° 53 v°

His right hand is holding a book; the left is lifted up. Background a room. The head is most admirably modelled; the colouring is light and pleasing. These portraits formerly adorned the Ducal Palace at Urbino (the Duke's Library) and the youthful Rafael is known to have copied them. One of his drawings, that taken from Virgil, is preserved in the Collection of the I. & R. Academy of Venice.

(*Londres, National Gallery, Diary of Otto Mündler, manuscrit, vol. I, septembre 1856, f° 52 v° - 53 v°; publié d'après Togneri Dowd* ²¹⁹ 121; *publication aimablement renseignée par le Dr Susan Foister*).

14

1858. Charles Eastlake mentionne les 14 portraits du Louvre, signale leur état matériel et compare le portrait de Sixte IV aux allégories de la Rhétorique (?) et de la Musique.

x

- no 2679 - Thomas Aquinas - 2 - 6 w - 3 - 9 h.

- x 2677 - Virgil
- x 2689 - Solon
- x 2667 - Petro Apono
- 2680 - Dante - not eligible
- 2668 - Augustin - not eligible
- 2669 - Bessarion - much injured - not eligible
- x 2688 - Plato
- x 2687 - Sixtus IV - excellent - interesting from similarity of execution with the Conti pictures.
- x 2662 - Ptolomy
- x 2663 - Seneca
- x 2666 - Aristotle - hard - defective - but eligible because one of those copied by Raphael
- x 2667 - Vittorino Feltrino
- 2678 - St Jerome - not eligible

Those marked with x are all eligible - Those copied by Raphael (in sketch book at Venice) are Plato - Aristotle

F° 20

Virgil - Ptolomy - Seneca.

Those in the Barberini collection (said the [?] only 6 in number) include four copied by Raphael in the sketch book referred to. Homer - Cicero - Anaxagoras - Boethius - At the back of the drawing of Anaxagoras is a drawing from the portrait of Vittorino Feltrino but that drawing is not by Raphael.

There is also among Raphaels' drawings one portrait without a name - a bearded man with cap, holding a book before him.

(Londres, National Gallery, carnets manuscrits de Charles Eastlake, 1858, partie IV, f° 19 v° - 20; photocopies aimablement transmises par le Dr Susan Foister).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 177: GROUPE JUSTE DE GAND (5)

Les Hommes illustres (quatorze des vingt-huit panneaux)

- | | |
|--|-----------|
| 5. a) <i>Pietro d'Abano (couleur)</i> | Photo RMN |
| b) <i>Aristote (couleur)</i> | Photo RMN |
| 6. a) <i>Saint Augustin (couleur)</i> | Photo RMN |
| b) <i>Bessarion (couleur)</i> | Photo RMN |
| 7. a) <i>Dante (couleur)</i> | Photo RMN |
| b) <i>Saint Jérôme (couleur)</i> | Photo RMN |
| 8. a) <i>Platon (couleur)</i> | Photo RMN |
| b) <i>Ptolémée (couleur)</i> | Photo RMN |
| 9. a) <i>Sénèque (couleur)</i> | Photo RMN |
| b) <i>Sixte IV (couleur)</i> | Photo RMN |
| 10. a) <i>Solon (couleur)</i> | Photo RMN |
| b) <i>Saint Thomas d'Aquin (couleur)</i> | Photo RMN |

11. a) *Virgile (couleur)* Photo RMN
 b) *Vittorino da Feltre (couleur)* Photo RMN

Pietro d'Abano

- LVIII. Ensemble Photo RMN 89 EN 3081
 LIX. La tête, en radiographie ACL D L 2124 1951
 LX. Détail de la tête, en réflectographie LRMF C 1007
 LXI. Détail de la tête LRMF
 LXII. Détail de la manche gauche, en réflectographie LRMF C 1008
 LXIII. Détail de la manche gauche LRMF
 LXIV. La base de la colonne et la plinthe LRMF
 LXV. La main gauche (1:1) LRMF

Aristote

- LXVI. Ensemble Photo RMN 89 EN 3084
 LXVII. Ensemble à l'infra-rouge LRMF 52.394
 LXVIII. Le buste Photo RMN 89 EN 3085
 LXIX. La ceinture, le livre et la main gauche Photo RMN 89 EN 3084
 LXX. La main droite, à l'infra-rouge LRMF 52.397
 LXXI. Le bras droit, en radiographie LRMF B 3734

Saint Augustin

- LXXII. Ensemble Photo RMN 89 EN 3062
 LXXIII. La tête, en radiographie ACL D L 2125 1951
 LXXIV. Le buste et la main droite Photo RMN 89 EN 3063
 LXXV. La main gauche et le livre Photo RMN 89 EN 3062
 LXXVI. Détail de la tête, en réflectographie LRMF C 1014
 LXXVII. Détail de la tête LRMF
 LXXVIII. Le bras droit Photo RMN 89 EN 3062
 LXXIX. La main gauche et le livre, à l'infra-rouge LRMF 52.525

Bessarion

- LXXX. Ensemble Photo RMN 89 EN 3078
 LXXXI. Détail, à l'infra-rouge ACL B L 2578 1951
 LXXXII. Le buste, pendant la restauration LRMF 53.829
 LXXXIII. Le buste Photo RMN 89 EN 3078
 LXXXIV. Le livre et les mains, à l'infra-rouge LRMF 52.402
 LXXXV. Le livre et les mains Photo RMN 89 EN 3078

Dante

- LXXXVI. Ensemble Photo RMN 89 EN 3086
 LXXXVII. La main gauche et le livre, à l'infra-rouge LRMF 53.825
 LXXXVIII. La tête, à l'infra-rouge LRMF 53.820
 LXXXIX. La tête Photo RMN 89 EN 3086
 XC. Le bras droit, à l'infra-rouge LRMF 53.823
 XCI. Le bras droit pendant la restauration LRMF 53.822

Saint Jérôme

- XCII. Ensemble Photo RMN 89 EN 3072

XCIII. Le livre et les mains	Photo RMN 89 EN 3072
XCIV. La tête, en radiographie	ACL C L 339 1951
XCV. Le buste	Photo RMN 89 EN 3072
XCVI. Détail de la manche gauche, en réflectographie	LRMF C 1009
XCVII. Détail de la manche gauche	LRMF 52.528
<i>Platon</i>	
XCVIII. Ensemble	Photo RMN 89 EN 3076
XCIX. La tête, en radiographie	ACL D L 2135 1951
C. Le buste	Photo RMN 89 EN 3077
CI. Les mains et le livre	Photo RMN 89 EN 3076
CII. Détail des plis du manteau, dans le coin inférieur gauche, en réflectographie	LRMF C 1012
CIII. La main gauche et le livre, pendant la restauration	LRMF 53.535
<i>Ptolémée</i>	
CIV. Ensemble	Photo RMN 89 EN 3079
CV. Les mains, en radiographie	ACL C L 345 1951
CVI. Détail de la tête et du turban, en réflectographie	LRMF C 1012
CVII. Détail de la tête et du turban	LRMF
CVIII. Les mains, en réflectographie	LRMF C 1013
CIX. Les mains	LRMF
<i>Sénèque</i>	
CX. Ensemble	Photo RMN 89 EN 3073
CXI. Le buste	Photo RMN 89 EN 3074
CXII. La tête, à l'infra-rouge	LRMF 52.531
CXIII. La tête, en radiographie	ACL D L 2132 1951
CXIV. Le livre et la main droite, à l'infra-rouge	LRMF 52.533
CXV. Le bras gauche	Photo RMN 89 EN 3075
CXVI. Détail de la manche gauche, en réflectographie	LRMF C 1011
CXVII. Détail de la manche gauche	LRMF 52.534
<i>Sixte IV</i>	
CXVIII. Ensemble	Photo RMN 89 EN 3070
CXIX. Ensemble à l'infra-rouge	LRMF 53.810
CXX. La tête, en radiographie	ACL D L 2127 1951
CXXI. La tête	LRMF 53.811
CXXII. Le visage, en réflectographie	LRMF C 1006
CXXIII. a) La manche droite, en réflectographie	LRMF C 1006
b) La manche droite	LRMF 53.813
<i>Solon</i>	
CXXIV. Ensemble	Photo RMN 89 EN 3067
CXXV. Le chapiteau et le culot	Photo RMN 89 EN 3067
CXXVI. La tête, en radiographie	ACL D L 2130 1951
CXXVII. Le buste	Photo RMN 89 EN 3069
CXXVIII. La manche droite, à l'infra-rouge	LRMF 52.408
CXXIX. La manche et la main droites	Photo RMN 89 EN 3068
CXXX. La main droite, en radiographie (1:1)	ACL C L 342 1951

CXXXI. La main droite (1:1)	LRMF 52.409
<i>Saint Thomas d'Aquin</i>	
CXXXII. Ensemble	Photo RMN 89 EN 3066
CXXXIII. La tête	Photo RMN 89 EN 3066
CXXXIV. La manche droite, à l'infra-rouge	LRMF 53.799
CXXXV. La manche droite pendant la restauration	LRMF 53.798
CXXXVI. Le coin supérieur droit, à l'infra-rouge	LRMF 53.801
CXXXVII. La main gauche	LRMF
<i>Virgile</i>	
CXXXVIII. Ensemble	Photo RMN 89 EN 3064
CXXXIX. La tête, en radiographie	ACL D L 2131 1951
CXL. Le visage, en réflectographie	LRMF C 1010
CXLI. Le visage	LRMF
CXLII. Le bras droit, à l'infra-rouge	LRMF 53.809
CXLIII. Le bras droit	Photo RMN 89 EN 3064
<i>Vittorino da Feltre</i>	
CXLIV. Ensemble	Photo RMN 89 EN 3066 bis
CXLV. Le buste, en radiographie	LRMF B 3736
CXLVI. Le visage, en réflectographie	LRMF 52.517
CXLVII. Le visage	LRMF
CXLVIII. Détail du drap d'honneur et du mur	LRMF C 1007
CXLIX. Les mains et le livre	Photo RMN 89 EN 3066 bis
CL. a) Pietro d'Abano, le revers	Photo RMN 32.386
b) Aristote, le revers	Photo RMN 32.392
c) Saint Augustin, le revers	Photo RMN 32.087
d) Bessarion, le revers	Photo RMN 32.100
CLI. a) Dante, le revers	Photo RMN 32.416
b) Saint Jérôme, le revers	Photo RMN 32.435
c) Platon, le revers	Photo RMN 32.398
d) Ptolémée, le revers	Photo RMN 32.410
CLII. a) Sénèque, le revers	Photo RMN 32.080
b) Sixte IV, le revers	Photo RMN 32.093
c) Solon, le revers	Photo RMN 32.423
d) Saint Thomas d'Aquin, le revers	Photo RMN 32.074
CLIII. a) Virgile, le revers	Photo RMN 32.404
b) Vittorino da Feltre, le revers	Photo RMN 32.429
CLIV. P. Berruguete, Le roi Josias, la tête, Paredes de Nava, église Santa Eulalia	ACL B 175.250 1959
CLV. P. Berruguete, La Décollation de saint Jean-Baptiste, détail du bourreau, Santa Maria del Campo, église Santa Maria	ACL B 175.278 1959
CLVI. P. Berruguete, Le roi David, la main gauche, Paredes de Nava, église Santa Eulalia	ACL B 172.601 1957

- CLVII. P. Berruguete, La Décollation de saint Jean-Baptiste, détail
de l'architecture, Santa Maria del Campo, église Santa Maria ACL B 175.282 1959
- CLVIII. P. Berruguete, Le roi Salomon, la manche droite, Paredes de Nava,
église Santa Eulalia ACL B 172.609 1957

M. C.-S.

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 178: GROUPE MARMION (5), *L'INVENTION DE LA CROIX*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Simon Marmion

Invention de la Sainte-Croix

N° d'inventaire: RF 1490

N° 1001d dans *L'Ecole flamande du XV^e siècle au Musée du Louvre* (Michel ⁴⁷ 54-55, pl. XXIII).

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(19.VI.1956; 8.X.1990)

Forme: Rectangulaire.

Dimensions: Support et surface peinte, 68,3×59×0,6 (± 0,1).

Couche protectrice: Le vernis est irrégulier, parfois très épais, sale et contracté.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *Etat de conservation*: L'état général est bon. On n'observe ni barbe, ni bords non-peints; la peinture s'étend jusqu'aux bords du panneau. Sur le fond architectural, du vernis sale et de la crasse donnent un grain. Les joints ont été restaurés. Les yeux du porteur de la croix situé à l'extrême gauche ont été repeints sur des lacunes (Pl. CLX). Au-dessus de la tête de la femme la plus en avant, une zone est bouchée et présente l'aspect d'une peau d'orange. Dans le coin supérieur gauche, il y a une lacune sur le front de la femme de droite. Des petites lacunes ont été bouchées sur le buste de la ressuscitée.

Dans le coin inférieur gauche, on remarque un rectangle foncé qui pourrait être un témoin de restauration.

b. *Matière et exécution picturales*: La couleur est très mince. Les bleus présentent un relief qui a retenu du vernis sale, ce qui donne à l'ensemble une teinte noirâtre. Le dessin sous-jacent apparaît sur la photographie infrarouge (Pl. CLXI) dans le vêtement de la femme agenouillée le plus en avant. C'est un dessin surtout linéaire, présentant quelques groupes de hachures courtes et parallèles, perpendiculaires aux plis, dans la partie du vêtement étalée par terre. La réflectographie n'a révélé aucun dessin (examen du 18.IX.1989 par Mrs. M. Ainsworth).

c. *Changements de composition*: En radiographie (Pl. CLX), la coiffure du porteur de la croix vu de face était pourvue d'un voile beaucoup plus large, qui fut réservé et présente moins de densité que le fond architectural.

Préparation: Elle a une couleur ivoire.

Support: En chêne, le tableau comporte 3 éléments verticaux. Les joints sont renforcés aux extrémités par des agrafes placées sur la tranche. Le revers est parqueté et compte 7 éléments dans les deux sens (Pl. CLXXI). Les

bords ont probablement été un peu rabotés au moment du parquetage. Le bord droit de l'élément central est vermoulu au revers.

Marques au revers: Le n° d'inventaire, *RF 1490*, est inscrit deux fois sur le parquetage: à la plume à l'encre et au pochoir. Deux étiquettes portent les indications suivantes: 1) *Simon Marmion / (att. à) / Ec. Française / L'Invention de la S^c Croix / RF 1490*; 2) *Express-transport Ltd (...) / Auteur: Simon Marmion / Titre: Invention de la S^c Croix* (Pl. CLXXI).

Cadre: Il est moderne.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La scène se situe devant un portail d'église, au pied d'un puissant contrefort.

Une civière a été déposée en oblique sur le sol; elle servait au transport d'une jeune femme décédée or celle-ci, sous l'effet miraculeux d'une grande croix que trois hommes viennent de déposer sur elle, se redresse et écarte les bords de son linceul et un drap mortuaire. Elle apparaît le buste nu; elle a de longs cheveux ondulés, un visage triangulaire et ses yeux semblent perdus dans le lointain. La croix, en tau et pourvue d'un écriteau, est disposée transversalement sur la civière.

Au premier plan à droite, un homme vu de dos tient le montant de la croix; il est penché sur elle et tourne la tête en direction de la jeune femme. Ses cheveux courts sont maintenus par un pan d'étoffe torsadé et noué. Il est vêtu d'un pourpoint à manches ajustées, d'une tunique courte, de chausses et de poulaines. Un sabre est fixé à sa ceinture basse par un pan d'étoffe noué.

A sa gauche, au premier plan, un homme se dirige vers le brancart et écarte les mains en signe d'étonnement. Son visage est vu en profil perdu. Il est coiffé d'un haut bonnet bordé de fourrure et porte une longue robe de brocart au motif de grenade, une tunique courte fendue latéralement et des poulaines. Il cache partiellement le second porteur de la croix, qui tient un des bras. Cet homme lève la tête; il a des traits lourds et frustes. Un bonnet bas est posé sur ses cheveux longs. Son vêtement n'est pas très distinct; il semble composé d'un pourpoint, d'un manteau court boutonné sur l'épaule droite et de bottes. Le troisième porteur tient l'autre bras de la croix. Il est imberbe et moustachu; il regarde la scène qui se déroule devant lui; ses traits sont assez fins. Il est vêtu comme le premier porteur mais a un chapeau pointu bordé d'un bourrelet et rehaussé d'un voile transparent qui pend sur la nuque. Derrière lui deux croix sont encore visibles; leur position n'est pas très claire, elles semblent appuyées contre le contrefort.

Plusieurs spectateurs observent la scène et réagissent différemment. A droite, trois femmes sont agenouillées. La première a les mains jointes. Elle a des traits réguliers. Elle porte une coiffure à cornes rehaussée d'un diadème orfévré; une mentonnière cache son cou. Sur une robe en brocart, pourvue de manches à mouffles, se déploie un manteau fendu latéralement. La suivante de droite écarte les mains en signe d'admiration. Sa coiffure est constituée d'un gros bourrelet et d'un cône tronqué dont s'échappe un long voile transparent; un bijou et des galons rehaussent le bourrelet et une ganse apparaît sur le front. Cette jeune femme est vêtue d'une cotte à manches ajustées et d'une robe à manches courtes, au large décolleté arrondi bordé de galons; elle est parée d'un collier et de boucles d'oreille. Sa compagne penche la tête en direction de la miraculée. Elle est coiffée d'un gros turban à mentonnière, pourvu d'une ganse sur le front. Elle est vêtue d'une robe au décolleté triangulaire, dans lequel dépasse une chemise plissée et brodée. Un galon et des bijoux, l'un carré et l'autre rond, rehaussent sa tenue.

Quatre hommes assistent également à la scène. Celui de gauche a un geste d'étonnement. Il a de longs cheveux, une grande barbe et une moustache. Il est coiffé d'un gros turban surmonté d'une boule. Il porte une tunique en brocart, dont dépassent de longues manches plissées, et un ample manteau drapé sur son épaule gauche. Le premier homme de sa suite tient un long sceptre de la main droite et lève la gauche. Il a une barbe courte et une moustache. Il est coiffé d'un chapeau conique pourvu d'un haut bord échancré et décoré de motifs floraux. Il porte un vêtement muni d'un col et de parements de fourrure. Son compagnon, barbu et moustachu, est coiffé d'un chaperon et semble porter un pourpoint et une robe. Du quatrième personnage on n'aperçoit que la tête penchée, barbue et coiffée d'un haut bonnet à large bord.

A l'arrière-plan à gauche, trois hommes creusent un trou. Ils portent des vêtements populaires: une chemise et deux d'entre eux un pourpoint à manches courtes. L'un a roulé ses chausses sous les genoux. Sept personnages les regardent travailler. Un seul ressemble à un des spectateurs du groupe principal: la première dame. De gauche à droite on observe un moine (?) barbu et chauve, tenant une canne. Un homme portant un fin bâton est coiffé d'un turban terminé en cône tronqué et vêtu d'une ample tunique longue et d'une courte. La dame cache partiellement deux hommes coiffés de bonnets. Sa suivante a un turban étiré en hauteur et décoré de rayures; on ne distingue guère son vêtement. Enfin un homme vu de profil appuie un bâton sur son épaule. Un chapeau à bords relevés cache des cheveux mi-longs. Il est vêtu d'une tunique pourvue d'un large col et de manches courtes dont dépassent de longues manches plissées.

Un cordon souligne les piedroits du portail et un motif géométrique orne le départ des écoinçons.

Le tableau représente deux épisodes de la vie de sainte Hélène. Sa biographie a été résumée par *Maurice* ⁽³⁹⁾ et par *Réau* ⁽⁵⁷⁾ 633-636). La sainte naquit à Drépane en Bithynie vers 250 et mourut en Thrace en 329. La scène à l'arrière-plan à gauche montre la sainte assistant aux fouilles entreprises pour retrouver la croix du Christ à Jérusalem, en 327. Trois croix furent découvertes, semble-t-il dans une citerne antique. *Maurice* ⁽³⁹⁾ 17) fait toutefois remarquer que cet événement n'est relaté dans aucun texte avant 347. Selon *saint Ambroise* (395), sainte Hélène reconnut la croix du Christ à son écriteau. Cependant quelques années plus tard, *Rufin d'Aquilée* enjoliva l'histoire par une légende: afin de reconnaître la croix du Christ, l'évêque de Jérusalem, saint Macaire, fit apporter les trois croix chez une femme gravement malade et celle-ci fut guérie par l'attouchement de la vraie croix. Dans une lettre adressée à Sulpice Sévère par *saint Paulin de Nole*, la malade est remplacée par un mort. C'est le thème principal du tableau; toutefois ici c'est une jeune femme qui ressuscite. Les artistes représenteront soit la guérison, soit la résurrection. Selon *Guiffrey, Marcel* et *Terrasse* ⁽²⁹⁾ 8-9, pl. XXII; ⁽³⁷⁾ 24) et *Suzanne Sulzberger* ⁽⁵⁹⁾ 46, note 5), l'origine littéraire du thème est à rechercher dans la *Légende dorée* (*Jacques de Voragine, La Légende dorée traduite du latin (...) par Téodor de Wyzewa*, Paris, 1902, *L'Invention de la Sainte Croix* (3 mai), p. 263-264).

En 1824, le tableau est déjà correctement identifié ⁽¹⁾ 366). En 1851 ⁽⁷⁾ 65-66, n° 658), dans le catalogue de la vente D'Huyvetter et en 1903, dans celui de la vente à Amsterdam, la scène est décrite. Le personnage en habit de brocart, coiffé d'un turban, est appelé saint Quiriac ⁽¹²⁾ 4, n° 4). *Van Haamster* ⁽¹⁷⁾ 176) trouve que le porteur de la croix vu de face a un type mongol accusé. *Benoît* ⁽¹³⁾ 207) constate la rareté du sujet au XV^e siècle. Dans les *Monuments Piot* ⁽¹⁵⁾ 264-266), il consacre au thème toute une étude. Il n'apparaît guère aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, même dans la miniature. Le premier grand tableau qui lui soit voué est une œuvre de Barthel Beham (1530; Pinacothèque de Munich). *Benoît* décrit longuement le tableau du Louvre. *Chennevières* ⁽¹⁶⁾ 267-268) en explique le thème. Il observe que l'artiste a modifié le sujet en remplaçant une malade par une morte. *Lemoisne* ⁽³⁸⁾ 30-31) relève aussi que le sujet est rare aux XIII^e et XIV^e siècles, même dans la miniature, et qu'il n'apparaît pas très souvent au XV^e.

Maurice ⁽³⁹⁾ 21, 27, 30, 31, 36, 37, 40) reproduit quelques représentations de l'*Invention de la croix* antérieures au tableau de Beham, notamment au portail nord de la cathédrale de Reims, une fresque dans la chapelle de la Trinité à Stratford on Avon (XV^e siècle) et une tapisserie à la cathédrale d'Angers.

Steppe (⁶⁴ 313) cite toute une série d'*Histoires de la sainte Croix*, dans différentes techniques, à la fin du moyen âge, principalement dans les églises des couvents des Franciscains; ce thème est à mettre en rapport avec le fait que ceux-ci étaient alors les gardiens officiels des Lieux-Saints.

Steppe (⁶⁴ 309-315) fait connaître un manuscrit conservé à la Bibliothèque Municipale de Saint-Omer (ms. 184), qui contient la description d'œuvres d'art que possédait autrefois l'abbaye de Saint-Bertin dans cette ville. Ce manuscrit a été constitué dans la deuxième moitié du XV^e siècle et il a appartenu à un moine de cette abbaye, Philippe de Givenchy. Ce manuscrit contient entre autres, sur le folio 27 recto (*Steppe* ⁶⁴ fig. 2) et verso, la copie de 24 strophes de 4 lignes qui se trouvaient sur un *retable de la Sainte Croix*. *Steppe* émet l'hypothèse que ce retable avait été exécuté pour l'abbé Guillaume Fillastre par le peintre que celui-ci appréciait hautement: Simon Marmion. Deux œuvres attribuées à ce dernier sur base stylistique pourraient être des restes de ce retable: la *Crucifixion* de la Johnson Collection à Philadelphie (n° 318; repr. dans *Steppe* ⁶⁴ fig. 3) et l'*Invention de la croix* étudiée ici. Pour la première, il subsiste une difficulté: le manuscrit fait état de la présence, sur la *Crucifixion*, des deux larrons. Y étaient-ils vraiment représentés ou s'agit-il d'un ajout littéraire? Quant à la seconde, elle concorde bien avec la strophe correspondante:

Les deux crois sur ung corps mises
ne lont poent resusciter
le crois Jhesus se bien y vises
sil la fist tantost raviver.

Steppe signale encore l'existence, à Rome à la Galerie Barberini, d'une autre *Crucifixion* dans le style de Marmion dont le format est sensiblement égal à la peinture du Louvre (68×57 cm) mais où manquent aussi les deux larrons (Photo G.F.N.)

Pour *Suzanne Sulzberger* (⁵⁹ 44, 46), la source d'inspiration du tableau est l'*Invention de la croix* des *Heures de Milan-Turin* (Turin, Palais Madama, f° 118; repr. dans *Sulzberger* ⁵⁹ fig. 1), œuvre cyclickienne. Il ne s'agit pas d'une copie textuelle: la composition est inversée, comme d'ailleurs dans presque toutes les dérivations de l'original et le paysage a fait place à un fond d'architecture mais la croix qui barre la composition et la jeune femme nue drapée partiellement dans son linceul évoquent la scène du bas-de-page tandis que la scène secondaire du tableau parisien rappelle la scène principale de la miniature.

2. Couleurs

Devant une architecture gris foncé et sur un sol beige grisâtre, quatre hommes s'affairent auprès des croix brunes. Celui du premier plan porte un bonnet rouge pourvu d'un bord de fourrure brune. Sa robe en brocart vert, or et bordeaux est partiellement recouverte d'une tunique courte brun-rouge. Il a des souliers gris foncé. A sa droite, l'homme vu de dos a des cheveux bruns maintenus par un pan d'étoffe blanche. Sur un pourpoint bleu, il a revêtu une tunique jaune à ombres bleues; il porte des chausses mauve foncé, des souliers brun doré et une ceinture rouge à nœud jaunâtre. L'homme situé à l'extrême gauche a des cheveux gris foncé et est coiffé d'un bonnet noirâtre à reflets gris-bleu. Sur un pourpoint vert foncé il porte un manteau brun-violet. L'homme vu de face a une moustache brune. Son chapeau est noirâtre à reflets brun foncé et rouge carmin. Les manches d'un pourpoint bleu-vert dépassent d'une tunique brune. La ressuscitée, aux carnations ivoire, a des cheveux bruns; elle se dégage d'un linceul blanc et d'un drap mauve à reflets bruns et se dresse sur une civière brune.

A droite, trois femmes agenouillées observent la scène. Celle le plus en avant, sainte Hélène, porte un manteau rouge vif doublé de blanc. Des manches en brocart or et bleu bordé de rouge en dépassent. Sur sa coiffure

blanche est fixé un bijou doré, rehaussé d'une pierre grenat entourée de deux petites pierres rouges. La suivante placée à gauche a une coiffure orangée et un anneau noir sur le front. Sur sa robe verte le bijou rond est orné d'une pierre rouge. La suivante située à droite porte un chapeau gris-bleu pâle terminé par un cône grenat et un voile blanc transparent. Sa tresse est brune. Sur une robe brun clair tranchent des manches bleu (?) foncé et des gants rouges. Les carnations des trois femmes sont ocre rosé.

Quatre hommes assistent également à la scène. De gauche à droite, le premier, à barbe brune, porte un turban brun clair avec des glaciés décolorés. Son manteau, vert vif, est drapé sur une tunique en brocart bleu et or que rehaussent des manches transparentes. Le deuxième personnage tient un sceptre jaune. Il a une barbe brun clair et est coiffé d'un chapeau rouge cerise avec un bord bleu, jaune et rouge. Son vêtement bleu foncé est bordé de fourrure brune. Le troisième homme, à barbe brune, a un chaperon vert sombre et une robe rose foncé à col noir (?). Son compagnon est coiffé d'un chapeau brun et porte un vêtement bleu. Les carnations des hommes sont plus foncées que celles des femmes.

A l'arrière-plan, le terrassier vu de dos est vêtu d'une chemise blanche, celui de gauche d'une chemise blanche, d'un pourpoint gris-beige et de chausses roses et celui de droite, d'un pourpoint vert olive. Sainte Hélène porte une robe rouge et une coiffure blanche. Sa suivante a un chapeau brun orangé et un vêtement brun verdâtre. L'homme de profil à droite est coiffé d'un chapeau bleu à bord gris et vêtu d'une tunique vert pâle avec des restes de glaciés rouge; une manche jaune en dépasse. A gauche, le moine (?), à barbe grise, porte un froc rouge-bordeaux et vert foncé et une pèlerine brune. L'homme qui tient un sceptre a un turban orangé à fond conique bleu (?). Son vêtement est bleu (?) foncé et brun. La tête à gauche de sainte Hélène est coiffée d'un bonnet gris-bleu et celle à sa droite d'un chapeau brun-rouge.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

L'histoire du tableau est inconnue jusqu'en 1824. Selon *Steppe* (¹ 315), il a peut-être fait partie d'un *retable de la Sainte Croix* jadis dans la chapelle de la Sainte Croix en l'église abbatiale de Saint-Bertin à Saint-Omer (voir D.1, *Sujet*, p. 184).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

En 1824 et 1825, le tableau est attribué à «Josse de Gand», élève d'Hubert van Eyck (¹ 366; ² 155, note 2; voir aussi *Vanderbaeghen* ¹¹ 342, n° 39). *Passavant* (³ 337-338) partage cette opinion; il juge que comparée aux peintures des Van Eyck, la couleur est sèche, l'exécution moins riche et les caractères peu profonds. *Voisin* (⁴ 197) reprend sans commentaire l'attribution à Josse de Gand. C'est sous ce nom que le tableau sera vendu en 1851; dans le catalogue il est précisé que l'attribution était due à *Waagen* (⁷ 65-66, n° 658). Cependant, en 1841, *Passavant* (⁵ 310-311), qui entre-temps a vu la *Cène* du palais ducal d'Urbin, estime ne plus pouvoir donner l'*Invention de la croix* au même artiste. *Kugler* (⁶ 117) trouve aussi que la différence est trop grande entre les deux tableaux. *Crowe* et *Cavalcaselle* (⁹ 157) rejettent également cette dénomination.

Förster (¹⁰ 59) pense que, d'après les costumes, le tableau date du troisième tiers du XV^e siècle. L'œuvre ne lui rappelle aucune autre peinture; elle lui fait un peu songer à Bouts mais le coloris est différent: plus froid et

argenté, tandis que chez Bouts, il est chaud et doré. En 1903, l'*Invention de la croix* est vendue à Amsterdam sous le nom de Thierry Bouts (¹² 4, n° 4). Dans une lettre en date du 19 juin 1903, adressée à E. Verlant et conservée au Centre International, *Georges Hulin de Loo*, au vu de la photographie du catalogue de vente, propose le nom de Simon Marmion et une date postérieure de quinze à vingt ans à celle de son *retable de Saint Bertin* (Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie, n° 1645 et 1645A, et Londres, National Gallery, n° 1302-1303, peint entre 1454 et 1459) (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1, p. 192).

Selon *Michel* (⁴⁷ 55), c'est *Hulin de Loo* qui signala cette œuvre de Marmion à *Benoît*. Celui-ci, dans la *Chronique des Arts* (¹³ 207), affirme le caractère français de l'œuvre, qu'il donne à l'école de Picardie et rapproche du *retable de Saint Bertin*; il la date de 1480 environ. Dans les *Monuments Piot* (¹⁵ 268-273, 274), il précise sa pensée: l'*Invention de la croix*, par sa composition et sa couleur, a été peinte par un miniaturiste; l'esprit et le goût en sont français. Les rapprochements qui s'indiquent avec le *retable de Saint Bertin* l'amènent à proposer pour le tableau du Louvre l'école de Valenciennes (voir aussi *Benoît* ¹⁹ 204, 206, note 1); il trouve prématuré de l'attribuer à Simon Marmion. *Chennevières* (¹⁶ 268) admet l'opinion de *Benoît*. *Weale* (¹⁸ 114) la conteste: le *retable de Saint Bertin* est peut-être l'œuvre de Simon Marmion mais l'*Invention de la croix* non. Il rappelle qu'au commencement du siècle dernier, ce tableau était attribué à Josse van Wassenhove et il dénonce la tendance des historiens d'art français à annexer des œuvres flamandes. *Van Haamster* (¹⁷ 176) situe le tableau vers 1480 et songe à l'entourage de Dieric Bouts. *Nicolle* (²⁰ 307-308) le classe sous la dénomination d'école franco-flamande du XV^e siècle. *Reinach* (²¹ 40) accepte l'attribution du Louvre à l'école de Valenciennes mais ne trouve aucune raison de le donner à Simon Marmion.

Fourcaud (²² 426-427, 428) approuve l'attribution à ce dernier. *Hénault* (²³ 294-295) cite l'œuvre (deux fois: sous les titres de *L'Invention de la vraie croix* et *Le Miracle de sainte Hélène*) parmi une série donnée à Marmion mais réserve son jugement car il se refuse à voir dans cet artiste l'auteur des volets du *retable de Saint Bertin*. *Durand-Gréville* (²⁴ 389) admet un certain rapprochement avec ce retable. *Leprieur* (²⁵ 70) situe l'*Invention de la croix* dans l'école de Valenciennes, vers 1480. C'est aussi le classement du Musée du Louvre à cette époque (²⁶ 118, n° 1001 D) et il est admis par *Wurzbach* (²⁷ 843) et par *Guiffrey, Marcel* et *Terrasse* (²⁹ 8-9, pl. XXII), qui relèvent la bonhomie de l'œuvre et une certaine modération dans les expressions.

Reinach (³⁰ 607/1) et *Winkler* (³² 248-250, 254, 256; ³⁵ 119) approuvent la thèse de *Benoît* et donnent l'œuvre à Simon Marmion. *Conway* (³¹ 225) estime que l'attribution au miniaturiste Simon Marmion des volets du *retable de Saint Bertin* n'est pas démontrée et que le rapprochement entre ceux-ci et l'*Invention de la croix* n'est pas convaincant. *Friedländer* (³³ 167) attribue cette dernière catégoriquement à Marmion et la date de la même époque que le *retable de Saint Bertin*. *Brière* (³⁴ 277, n° 1001D) et *Terrasse* (³⁷ 23-34, pl. 34) la classent sous «Ecole du Nord de la France» et la situent vers 1480.

Michel (³⁶ 142, 151) précise bien que le tableau a été peint par le présumé Simon Marmion, par l'auteur du *retable de Saint Bertin*. *Lemoisne* (³⁸ 29-31; ⁴² 87, pl. 67A) pense qu'en raison de la simplicité de la composition, de la bonhomie des personnages et du naturel de leurs attitudes, le tableau ne peut être de l'école de Bruges. La présence de types picards et l'analogie des personnages avec ceux de Marmion l'amènent à l'attribuer à ce dernier, vers 1475-1480.

Maurice (³⁹ 24) admet ce classement. *Winkler* (⁴⁰ 122) estime que le tableau peut être donné avec sûreté à l'atelier de Marmion. *Barnes* et *Violette de Mazia* (⁴¹ 381-384) trouvent qu'il présente presque tous les caractères d'une peinture flamande. Les personnages sont une répétition mécanique des types de Bouts. La seule partie de l'œuvre qui leur rappelle l'art français est la petite scène de l'arrière-plan, par son coloris. Le rendu des textiles aussi est flamand ainsi que la reprise des mêmes personnages à plus petite échelle à l'arrière-plan. Lors de l'exposition de 1935 à Bruxelles (⁴³ 239, n° 957), c'est sous le nom de Marmion qu'il est classé. Ce choix

est justifié entre autres par la présence d'étoffes transparentes et de reflets. Réau (⁴⁴ 25, pl. 53) y reconnaît au moins la manière de Simon Marmion, si ce n'est sa main, et situe l'œuvre vers 1480. Bazin (⁴⁵ introduction non paginée) la donne à l'anonyme «supposé être Simon Marmion».

Cependant Sterling (⁴⁶ catalogue 50, n° 124), qui accepte la date de 1480, songe à un élève de Marmion car les silhouettes masculines lui paraissent plus trapues et leurs traits plus lourds, les modelés plus fouillés. Cet élève, également français, serait moins habile que le peintre du *retable de Saint Bertin*.

En 1944, Michel (⁴⁷ 24, 54-55, notice XXIII) pense toujours que le tableau a été peint par Marmion lui-même; il lui trouve des affinités avec l'art de Dieric Bouts et celui de Memline et avec l'école de Bruges en général. Grete Ring (⁴⁹ 221-222, n° 175) se prononce catégoriquement pour Marmion. Les similitudes qu'elle observe entre le *retable de Saint Bertin* et le tableau parisien l'amènent à proposer pour ce dernier la date de 1460 environ. Ragghianti (⁴⁸ 340) le rapproche de l'œuvre du Maître des Scènes de la Passion de Bruges. De Schryver (⁵⁰ 5 bis, cat. 25) le situe dans un tout autre milieu: l'école gantoise, l'entourage de Daniel de Rijke et de Juste de Gand, à cause de ses types et de sa facture. Il rappelle que l'œuvre, qui provient d'une ancienne collection gantoise, était traditionnellement attribuée à Juste de Gand. Chastel (⁵⁴ 9) se range à son avis.

En 1957, Sterling (⁵¹ 34; ⁵² 137) confirme son opinion antérieurement exprimée: le tableau serait dû à un disciple de Marmion, qui aurait aussi exécuté la *Lamentation sur le Christ mort*, de l'ancienne collection Robert Lehman à New York (Metropolitan Museum of Art; repr. dans Sterling ⁵¹ pl. XXII). Dans le catalogue de l'exposition *Juste de Gand*, l'œuvre est classée parmi les anonymes flamands, vers 1470-80 (⁵³ 134-135, n° 67).

Boon (⁵⁶ 12) veut bien rejeter l'attribution à Marmion mais ne croit pas à l'origine gantoise de l'œuvre; il songe plutôt à un miniaturiste brugeois. Winkler (⁵⁸ 10) refuse le nom de Daniel de Rijke car l'œuvre est incompatible avec le *triptyque de la Crucifixion* de la cathédrale Saint-Bavon à Gand, qui a aussi été donné à ce dernier. Pour lui, le tableau du Louvre appartient au nord de la France, peut-être à l'entourage de Simon Marmion, comme la *Lamentation* de la collection Lehman. Suzanne Sulzberger (⁵⁹ 44-46) accepte l'attribution à Marmion, qui lui semble confirmée par un emprunt à la même source (voir D.1, *Sujet*, p. 184) dans le *Pontifical de Sens* (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9215, *Crucifixion*, f° 129; repr. dans Sulzberger ⁵⁹ fig. 4), achevé par cet artiste en 1467, et d'autre part par une comparaison du nu féminin avec le *Valère Maxime* (Iéna, Bibliothèque de l'Université, ms. Gall. F. 88, l'*Etuve*; repr. dans Winkler ³² I, fig. 273) donné également à cet artiste.

En 1965, Sterling et Hélène Adhémar (⁶¹ 41) refusent d'inclure l'*Invention de la croix* dans le catalogue de l'école française du XV^e siècle car ils la considèrent comme flamande. Simone Speth-Holterhoff (⁶⁰ 17) l'attribue à Simon Marmion.

En 1969, Edith Warren Hoffman (⁶² 244, note 7) ne met pas en doute le classement sous le nom de Marmion. Cependant, en 1973, elle se ravise (⁶³ 275, note 54): l'œuvre aurait été peinte à la fin du XV^e siècle par un miniaturiste brugeois ou bruxellois et elle la compare à la production du Maître de la Légende de sainte Barbe et au *Portement de croix* de Budapest (Musée des Beaux-Arts, n° 681), une copie d'après Jean van Eyck.

Steppe (⁶⁴ 313-315) émet l'hypothèse que l'*Invention de la croix* a fait partie d'un *retable de la Sainte Croix* peint probablement pour l'abbé de Saint-Bertin Guillaume Fillastre par son peintre de prédilection Simon Marmion (voir D.1, *Sujet*, p. 184). Cependant face à la thèse gantoise avancée par De Schryver (⁵⁵) et dans l'attente de précisions, Steppe ne veut pas trancher entre l'école gantoise et un élève de Marmion.

Dans le *Catalogue sommaire illustré* du Louvre paru en 1979, le tableau est attribué à l'entourage de Simon Marmion (⁶⁵ 86). Maryan Ainsworth (⁶⁶ 254, 255) le rejette de la liste de ses œuvres et le considère comme ayant été peint par son atelier ou d'après un de ses tableaux.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- XV^e siècle *Steppe* (⁶⁴ 315) émet l'hypothèse que l'*Invention de la croix* avait fait partie d'un *retable de la Sainte Croix* en l'église abbatiale de Saint-Bertin à Saint-Omer (voir D.1, *Sujet*, p. 184 et E.1 a, *Sources*, p. 185).
- 1824 Le tableau se trouvait à Gand, dans la collection de Jean (ou Joan) d'Huyvetter (¹ 366).
Ce collectionneur décéda en 1833 (*Message des Sciences et des Arts* (Gand), 1833, p. 504; *Voisin* ⁴).
Passavant (³ 337) nomma erronément ce collectionneur J. van Huywetter et *Brière* (³⁴ 277, n° 1001D), J. Van Huynettes.
- 1851 La collection d'Huyvetter fut vendue à Gand, du 20 au 25 octobre 1851: le tableau y avait le n° 658 (⁷ 65-66, n° 658; *Vanderhaegen* ¹¹ 342, n° 39).
Il fut vendu pour 460 fr. à un Anversois nommé Haest (⁸ 7, n° 658).
- 1865 *Förster* (¹⁰ 59) vit la peinture chez ce dernier, qui était un commerçant. *Brière* (³⁴ 277, n° 1001D) et *Lemoisne* (³⁸ 31) écrivent Harst.
- 1903 A une date indéterminée, elle entra dans la collection René della Faille de Waerloos, à Anvers. Celle-ci fut vendue à Amsterdam le 7 juillet 1903 et le tableau y portait le n° 4 (¹² 4, n° 4, repr.).
Il fut acheté par le Musée du Louvre au prix de 28.445 fr. selon *Nicolle* (²⁰ 307) et *Michel* (⁴⁷ 55). Il fut exposé dans la salle Duchâtel (¹⁴ 227).
- 1935 Il figura à l'exposition *Cinq Siècles d'art* à Bruxelles, du 24 mai au 13 octobre 1935 (⁴³ 239, n° 957), et
- 1957 A l'exposition *Juste de Gand, Berruquete et la cour d'Urbino* à Gand, du 12 octobre au 15 décembre 1957 (⁵³ 134, n° 67).
- 1993 Il fut conservé de longues années dans un des Petits Cabinets, côté Seine; en juin 1993, il fut transféré vers l'aile Richelieu du Grand Louvre.

b. Histoire matérielle

- 1851 Lors de la vente de la collection d'Huyvetter, l'état de conservation du tableau est jugé parfait (⁷ 65, n° 658).
- 1903 Dans le catalogue de la vente qui eut lieu à Amsterdam le 7 juillet 1903, l'état de conservation est considéré comme extraordinaire (¹² 4, n° 4).
Benoît (¹⁵ 274) se demande si le tableau n'a pas été amputé à ses bords supérieur et inférieur.
- 1923 *Friedländer* (³³ 167, note 4) estime que son état est bon mais pas parfait sur toute sa surface.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Aucune œuvre, tableau ou miniature, ne paraît dérivée de l'*Invention de la croix*, du Louvre.

Une copie coloriée est mentionnée par *De Ceuleneer* (²⁸ 55) comme se trouvant à la Bibliothèque [universitaire] de Gand; elle en a disparu (renseignement aimablement communiqué par M. G. Van Hooydonk, adjunct-hoofdbibliothecaris, dans sa lettre du 30 mai 1991 au Centre International).

Reproductions anciennes

En 1825, le tableau est reproduit dans le *Message des Sciences et des Arts* par une gravure au trait de Ch. Onghena (² repr. entre les p. 154 et 155; voir aussi *Vanderhaeghen* ¹¹ 342, n° 39).

En 1903, le tableau est photographié dans le catalogue de la vente René della Faille de Waerloos (¹² n° 4, pl. 4) et dans les *Monuments Piot* (*Benoît* ¹⁵ pl. XXI).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

L'hypothèse de *Steppe* ⁽²⁴⁾ relative au *retable de la Sainte Croix* est très séduisante et se défend mieux du point de vue stylistique que la thèse gantoise, qui n'a pour elle que l'histoire récente du tableau et une attribution de *Waagen* au XIX^e siècle.

Toutefois nous n'avons retrouvé dans aucune des œuvres attribuées au présumé Marmion des costumes similaires à ceux de l'*Invention de la croix*; en général ils sont plus simples. Dans les panneaux du *retable de Saint Bertin*, les visages ont l'ossature plus accusée; ce sont souvent des têtes assez cubiques. Sur le tableau du Louvre, les formes sont plus variées. De plus l'architecture, sur celui-ci, est à une tout autre échelle que sur le tableau de base. Mais nous retrouvons en commun le goût pour les étoffes transparentes et des vêtements en brocart avec le motif de la grenade. Les proportions assez trapues ne sont pas inconnues chez Marmion: les prophètes et les apôtres peints au revers du *retable de saint Bertin* en ont. Nous pencherions pour un disciple du présumé Simon Marmion.

Nous parlons du «présumé» Marmion car, sans être aussi sceptique qu'*Hénault* ⁽²⁵⁾ et *Edith Warren Hoffman* ⁽²⁶⁾ 263-272) qui se refusent à identifier Simon Marmion et le Maître du retable de Saint Bertin, nous estimons que les travaux récents d'*O. Pächt* («*Simon Mormion myt der handt*», dans *Revue de l'Art* (Paris), n° 46, 1979, p. 7-15) et de *Ch. Sterling* (*Un nouveau Tableau de Simon Marmion*, dans *Racar* (Québec), t. VIII, n° 1, 1981, p. 3-18) ont renforcé le faisceau de présomptions en faveur de cette identification mais qu'il manque toujours la preuve irréfutable.

Plusieurs auteurs ont situé le tableau du Louvre vers 1480; nous le daterions d'avant 1470 en raison d'un détail vestimentaire: la coiffure à deux cornes de sainte Hélène. Selon *M. Beaulieu* et *J. Baylé* (*Le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire (1364-1477)*, Paris, 1956, p. 86), cette coiffure se porta jusque vers 1470.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1824 ¹: *Collection d'objets d'art et de curiosité, recueillis par M. Jean d'Huyvetter (...)*, dans *Messenger des Sciences et des Arts* (Gand), 1824, 364-366.
- 1825 ²: *Série inférieure de la grande composition peinte, pour l'église de St. Jean à Gand, par Jean van Eyck*, dans *Messenger des Sciences et des Arts* (Gand), 1825, 153-194.
- 1833 ³: J.D. PASSAVANT, *Nachrichten über die alt-niederländische Malerschule (Fortsetzung)*, dans *Kunst-Blatt* (Stuttgart, e.a.), 1833, n° 85, 337-339.
- 1835 ⁴: A. VOISIN, *Notice sur le cabinet d'antiquités nationales de feu Mr Jean d'Huyvetter*, dans *Messenger des Sciences et des Arts* (Gand), III, 1835, 189-199.
- 1841 ⁵: (J.D. PASSAVANT), *Recherches sur l'ancienne école de peinture flamande, aux XV^e et XVI^e siècles*, dans *Messenger des Sciences historiques de Belgique* (Gand), 1841, 299-337.
- 1847 ⁶: FRANZ KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, II, Berlin, 1847.
- 1851 ⁷: *Description des antiquités et objets d'art, qui composent le cabinet de feu M. Joan. d'Huyvetter, à Gand, Dont la vente publique aura lieu à Gand, le 20 Octobre 1851 et jours suivants (...) sous la direction de Ferd. Verhulst*, Gand, 1851.
- 1851 ⁸: *Souvenir du Cabinet de feu M. Joan d'Huyvetter, Vendu à Gand le 20 Octobre 1851, contenant les Annotations authentiques des Prix et des Noms des Acquéreurs*, Gand, [1851].

- 1857 ⁹: J. A. CROWE et G. B. CAVALCASELLE, *The Early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works*, Londres, 1857 (même texte dans la 1^{re} éd. française, 1862, I, 157).
- 1865 ¹⁰: ERNST FÖRSTER, *Reise durch Belgien nach Paris und Burgund*, Leipzig, 1865.
- 1878 ¹¹: FERD. VANDERHAEGHEN, *L'Œuvre de Charles Onghena*, dans *Messenger des Sciences historiques (...) de Belgique* (Gand), 1878, 333-372.
- 1903 ¹²: *Catalogue des tableaux anciens formant les collections René della Faille de Waerloos à Anvers, Dou^{ve} van den Berch van Heemstede à La Haye, Dou^{ve} H. A. Insinger - van Loon à Amsterdam, N. van Taack Trakranen. Galerie de portraits S.v.S. La vente aura lieu le 7 juillet 1903 à l'hôtel de Brakke Grond Nes 53 à Amsterdam sous la direction de MM. Frederik Muller & Cie (Ant. W.M. Mensing)*, Amsterdam, 1903.
- 1903 ¹³: C. B.[ENOÏT], *Nouvelles du Musée du Louvre*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (Paris), 1903, n° 25, 207.
- 1903 ¹⁴: *Nouvelles du Musée du Louvre*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (Paris), 1903, n° 27, 227.
- 1903 ¹⁵: CAMILLE BENOÏT, *Le Tableau de l'Invention de la vraie Croix et l'Ecole française du Nord dans la seconde moitié du XV^e siècle*, dans *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires (...)*, X, Paris, 1903, 263-279.
- 1903 ¹⁶: HENRY DE CHENNEVIÈRES, *Les récentes Acquisitions du Département de la Peinture au Louvre (1900-1903)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3^e pér., XXX, 1903, 265-282.
- 1903 ¹⁷: F. VAN HAAMSTER, *Kunstveilingen*, dans *Onze Kunst* (Anvers/Amsterdam), II 2, 1903, 175-178.
- 1903 ¹⁸: W.H.J. WEALE, *A Painting of the Invention of the Cross*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), III, 1903, 114.
- 1904 ¹⁹: CAMILLE BENOÏT, *Les Primitifs français. La peinture du XV^e siècle*, dans *La Revue de Paris* (Paris), onzième année, III, 1^{er} mai 1904, 189-214.
- 1904 ²⁰: MARCEL NICOLLE, *Les récentes Acquisitions du Musée du Louvre. Département des peintures (1902-1904)*, dans *La Revue de l'Art ancien et moderne* (Paris), XVI, 1904, 305-313.
- 1904 ²¹: SALOMON REINACH, *Un Manuscrit de la bibliothèque de Philippe le Bon à Saint-Petersbourg*, dans *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires (...)*, XI, Paris, 1904, 7-86.
- 1907 ²²: L. DE FOURCAUD, *Simon Marmion, d'Amiens, et la «Vie de Saint Bertin»*, dans *La Revue de l'Art ancien et moderne* (Paris), XXII, 1907, 321-337, 417-432.
- 1907 ²³: MAURICE HÉNAULT, *Les Marmion (Jehan, Simon, Mille et Colinet) peintres amiénois du XV^e siècle*, dans *Revue archéologique* (Paris), 4^e série, IX, 1907, 119-140, 282-304, 410-424.
- 1908 ²⁴: É. DURAND-GRÉVILLE, *Les Marmion et le Retable de Saint-Bertin*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (Paris), 1908, 388-389, 396-397.
- 1909 ²⁵: PAUL LEPRIEUR, *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy. Fascicule V. Peintures par PAUL LEPRIEUR et ANDRÉ PÉRATÉ. Miniatures et dessins par P. ANDRÉ LEMOISNE*, Paris, 1909.
- 1909 ²⁶: *Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des Peintures. Ecole française*, 7^e éd., Paris, 1909.
- 1910 ²⁷: ALFRED VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, II, Vienne/Leipzig, 1910.
- 1911 ²⁸: A. DE CEULENEER, *Juste de Gand. Avec un appendice par MORTON H. BERNATH*, Bruxelles, 1911.
- 1911 ²⁹: JEAN GUIFFREY, PIERRE MARCEL et CHARLES TERRASSE, *La Peinture française. Les Primitifs*, deuxième série, Paris, [1911].
- 1918 ³⁰: SALOMON REINACH, *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580)*, IV, Paris, 1918.
- 1921 ³¹: MARTIN CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1923 ³²: FRIEDRICH WINKLER, *Die Nordfranzösische Malerei im 15. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Altniederländischen Malerei*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, sous la direction de PAUL CLEMEN, Munich, I, 1923, 247-268.

- 1923 ³³: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Einige Tafelbilder Simon Marmions*, dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (Leipzig), 1923, 167-170.
- 1924 ³⁴: GASTON BRIÈRE, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, I. Ecole Française*, Paris, 1924.
- 1924 ³⁵: FRIEDRICH WINKLER, *Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1927 ³⁶: EDOUARD MICHEL, *A propos de Simon Marmion*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 5^e pér., XVI, 1927, 141-154.
- 1928 ³⁷: CHARLES TERRASSE, *Musée du Louvre. Les Primitifs français*, Paris, [1928].
- 1929 ³⁸: PAUL-ANDRÉ LEMOISNE, *XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, Tome I, *Ecole française*, Paris, 1929, I-XIV, 1-67.
- 1930 ³⁹: JULES MAURICE, *Sainte Hélène (L'Art et les Saints)*, Paris, 1930.
- 1930 ⁴⁰: F. WINKLER, *Marmion, Simon*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von ULRICH THIEME und FELIX BECKER*, herausgegeben von HANS VOLLMER, XXIV, Leipzig, 1930, 122-123.
- 1931 ⁴¹: ALBERT C. BARNES ET VIOLETTE DE MAZIA, *The French Primitives and their Forms. From the Origin to the End of the Fifteenth Century*, Merion, (1931).
- 1931 ⁴²: P. A. LEMOISNE, *La Peinture française à l'époque gothique. Quatorzième et quinzième siècles*, Florence/Paris, (1931).
- 1935 ⁴³: (Baronne ALBERT HOUTART, avec la collaboration de S. FERON-FONTAINE), *Cinq Siècles d'art. Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1935. Tome I. Peintures (...). 24 mai - 13 octobre. Catalogue*, Bruxelles, 1935.
- 1939 ⁴⁴: LOUIS RÉAU, *La Peinture française du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1939.
- 1941 ⁴⁵: GERMAIN BAZIN, *L'Ecole franco-flamande. XIV^e - XV^e siècles*, Genève, (1941).
- 1942 ⁴⁶: CHARLES STERLING, *La Peinture française. Les peintres du moyen âge*, Paris, 1942.
- 1944 ⁴⁷: EDOUARD MICHEL, *L'Ecole flamande du XV^e siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1949 ⁴⁸: CARLO L. RAGGHIANI, *Il Maestro delle «Scene della Passione» di Bruges*, dans *La Critica d'arte* (Florence), 3^e sér., VIII, n° 4, 1949, 338-340.
- 1949 ⁴⁹: GRETE RING, *La Peinture française du quinzième siècle*, Londres, 1949.
- 1957 ⁵⁰: ANTOINE DE SCHRYVER, *Après Van Eyck. Coup d'œil sur la peinture gantoise*, dans *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), numéro spécial sur Bouts et Juste de Gand, XXII, 11 octobre 1957, 5 bis.
- 1957 ⁵¹: CHARLES STERLING, *Exposition de la collection Lehman de New York. Musée de l'Orangerie*, 2^e éd. revue et corrigée, (Paris), 1957.
- 1957 ⁵²: CHARLES STERLING, *Expositions. Musée de l'Orangerie. La collection Lehman*, dans *La Revue des Arts* (Paris), 1957, n° 3, 133-142.
- 1957 ⁵³: (PAUL EECKHOUT, JACQUES LAVALLEYE, HENRI PAUWELS), *Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino, Musée des Beaux-Arts - Gand (...). 12 octobre-15 décembre 1957*, s.l., 1957.
- 1957 ⁵⁴: ANDRÉ CHASTEL, *Maîtres flamands du XV^e siècle. Une forte personnalité: Bouts. Une figure mystérieuse: Juste de Gand*, dans *Le Monde* (Paris), 14^e année, n° 3961, 18 octobre 1957, 9.
- 1957 ⁵⁵: ANTOINE DE SCHRYVER, *La Peinture gantoise après les Van Eyck*, dans *Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino, op. cit.*, 21-29.
- 1958 ⁵⁶: K.G. BOON, *Bouts, Justus of Ghent, and Berruguete*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), C, 1958, 8-15.
- 1958 ⁵⁷: LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien, III. Iconographie des Saints, II*, Paris, 1958.

- 1958 ⁵⁸: FRIEDRICH WINKLER, *Dieric Bouts und Joos van Gent. Ausstellungen in Brüssel und Gent*, dans *Kunstchronik* (Nuremberg), XI, Heft 1, janvier 1958, 1-11.
- 1964 ⁵⁹: S. SULZBERGER, *Le Rayonnement d'un modèle eyckien*, dans *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen. Jaarboek 1964* (Anvers), 1964, 43-51.
- 1965 ⁶⁰: SIMONE SPETH-HOLTERHOFF, *Trois Panneaux de Jean Provost*, dans *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bulletin* (Bruxelles), XIV, 1965, 15-26.
- 1965 ⁶¹: C. STERLING et H. ADHÉMAR, *Musée National du Louvre. Peintures. Ecole française XIV, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1965.
- 1969 ⁶²: EDITH WARREN HOFFMAN, *Simon Marmion re-considered*, dans *Scriptorium* (Gand), XXIII, *Miscellanea F. Lyna*, 1969, 243-271.
- 1973 ⁶³: EDITH WARREN HOFFMAN, *Simon Marmion or «The Master of the Altarpiece of Saint-Bertin»: a Problem in Attribution*, dans *Scriptorium* (Gand), XXVII, 1973, 263-290.
- 1975 ⁶⁴: J. STEPPE, *Onbekend werk van schilders uit de tweede helft van de 15^e eeuw in de voormalige abdijkerk van Sint-Bertinus te Saint-Omer*, dans *Federatie (...). Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique ASBL. XLIII^e congrès. Sint-Niklaas-Waas 1974. Annalen - Annales*, Saint-Nicolas, 1975, 308-320.
- 1979 ⁶⁵: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUCART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I. Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1992 ⁶⁶: MARYAN W. AINSWORTH, *New Observations on the Working Technique in Simon Marmion's Panel Paintings*, dans *Margaret of York, Simon Marmion and «The Visions of Tondal», (...)* Symposium (...), June 21-24, 1990, The J. Paul Getty Museum, California, 1992, 243-255.

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

19 juin 1903. Lettre adressée par Georges Hulin de Loo à E. Verlant.

3 Place de l'Evêché, Gand

19 juin 1903

Cher Monsieur,

Je reçois à l'instant le catalogue de la vente Müller à Amsterdam (Coll. René della Faille).

Il y a trois tableaux gothiques qui me paraissent fort intéressants. Sans me prononcer catégoriquement, je crois qu'ils peuvent être de Simon Marmion, plus récents de 15 à 20 ans que ses volets du retable de St. Bertin, seul tableau connu de lui jusqu'à ce jour. Je suis fort curieux de les voir.

Amitiés,

(s.) Georges Hulin

(Bruxelles, Centre international d'étude de la Peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 178: GROUPE MARMION (5)

4. b) *L'Invention de la croix (couleur)*

	Photo RMN
CLIX. L'Invention de la croix	ACL B 164.335 1956
CLX. Le quart supérieur gauche, en radiographie	ACL D L 3005 1956
CLXI. L'ensemble, à l'infra-rouge	ACL B L 5711 1956
CLXII. La ressuscitée et les deux hommes à gauche	ACL B 164.337 1956
CLXIII. Le porteur de droite	ACL B 164.338 1956
CLXIV. La ressuscitée et le groupe des assistants	ACL B 164.339 1956
CLXV. La ressuscitée (1:1)	ACL B 164.342 1956
CLXVI. Les deux hommes à gauche, à mi-corps (1:1)	ACL B 164.343 1956
CLXVII. Le porteur vu de face (1:1)	ACL B 164.341 1956
CLXVIII. La fouille à la recherche de la croix (1:1)	ACL B 164.340 1956
CLXIX. La ressuscitée, en buste (M 2×)	ACL B 164.343 1956
CLXX. Sainte Hélène et ses suivantes, en buste (1:1)	ACL B 164.344 1956
CLXXI. Le revers	ACL B 164.336 1956

M. C.-S.

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 179: GROUPE MEMLINC (20), *TRIPTYQUE DU REPOS PENDANT LA FUIITE EN ÉGYPTE*;
volet gauche: *SAINT JEAN-BAPTISTE*; volet droit: *SAINTE MARIE-MADELEINE*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Memlinc (Hans)

Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte (triptyque ouvert)

P. 87 (volets, face intérieure: *Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Madeleine*) du *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I: Ecoles flamande et hollandaise* (Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud⁶²).

P. 374 (panneau central: *Le Repos pendant la fuite en Égypte*) du *Supplément au catalogue des tableaux flamands et hollandais* (Foucart et Lacambre⁶⁶).

N° d'inventaire: Inv. 1453 (*Saint Jean-Baptiste*) et Inv. 1454 (*Sainte Madeleine*), R.F. 1974-30 (*Le Repos pendant la fuite en Égypte*).

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(26.VII.1983; 8.X.1990)

Panneau central

Forme: Cintrée.

Dimensions: Support, 48 × 26,8 (± 0,1) × 0,7
Surface peinte, 46,7 × 25,7 (± 0,1)

Couche protectrice: Le vernis est légèrement ambré.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *État de conservation*: Le tableau présente des craquelures très fines, des cassures plutôt, entre lesquelles apparaît une ligne blanche plutôt que noire. Ce réseau complexe de craquelures est dû aux «effets superposés des mouvements de deux supports successifs sur la même couche picturale» (Bergeon⁷⁰ 90).

De petits soulèvements sont visibles dans le manteau de la Vierge. Derrière celle-ci, des pelouses s'étendant au-dessus des rochers sont devenues brunâtres.

La peinture est entourée d'un bord orangé, de 0,7 à 0,8 cm de large, qui est un enduit destiné à masquer le bord de la gaze de transposition.

b. *Matière et exécution picturales*: La radiographie, très différente de celle des deux volets, laisse apparaître, derrière la couche picturale, une couche très opaque aux rayons X – donc vraisemblablement de céruse. On peut

également y voir un certain nombre d'accidents: dans la partie basse du manteau de la Vierge et à gauche, dans la partie inférieure du rocher. De nombreux manques sur les bords sont également visibles en radiographie. Ce document permet en outre de distinguer la gaze de transposition, dans la partie inférieure droite (Pl. CLXXIV).

c. *Changements de composition*: Un rocher a été élargi à gauche; il est peint sur des arbustes.

Sur la radiographie, on constate que le manteau de la Vierge ne recouvrait pas sa tête dans un premier temps. En effet, le chemin qui serpente à senestre, à la hauteur de son visage, se poursuit sous cette partie du manteau.

Préparation: Préparation blanche.

Support: La peinture a été transposée de chêne sur de l'acajou, avec une gaze intermédiaire. Le revers a été parqueté (quatre lattes verticales et cinq horizontales) (Pl. CXCII).

Marques au revers: On observe cinq étiquettes: 1) *Shipped by / Wingate & Johnston / 161, Boulevard Macdonald / 75940 Paris Cedex 19 / Tél.: 202. 77-10 / Made in France* (imprimé) 215 (2 X) *T Aviv* (manuscrit); 2) 215; 3) *Musée du Louvre / RF. 1974-30 / Fuite en Égypte / Memling* (écrit à la machine); 4) *Musée de l'Orangerie / 274*; 5) *Memling / Vierge / ER. 37*. Sur le parquetage se trouvent plusieurs inscriptions au pochoir: *RF 1974 30; R 86; ER 37*.

En outre, il y a encore une étiquette sur le revers du cadre: *Memling / Vierge / ER. 37* et le numéro *ER 37*.

Cadre: Encadrement réalisé en 1993 afin de permettre une présentation des trois panneaux proche de leur disposition originelle.

Volet gauche (Saint Jean-Baptiste)

Forme: Cintrée.

Dimensions: Support, $47,7 \times 15,9 (\pm 0,1) \times 0,4$
Surface peinte originale, $47,7 \times 10,3$

Couche protectrice: Le vernis est transparent mais semble assez épais et un peu jauni.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *État de conservation*: L'état est satisfaisant, sauf le long des bords. La barbe a été rabotée tout autour de la peinture originale, qui a été prolongée sur les larges bords non-peints. Les touches granuleuses de l'agrandissement ont débordé sur la peinture originale. A gauche du saint, au-dessus des plantes, une plage a souffert; on y observe un écrasement et des retouches. Au niveau de la taille du saint, le tableau a reçu un coup qui a provoqué un enfoncement. Il y a un peu d'usure dans le ciel et les creux sont remplis de vernis.

b. *Matière et exécution picturales*: La technique est très fine. Les carnations ont peu de densité. Sur le pré, au-dessus de la tête du saint, on observe des touches en relief, de résinate et de jaune, qui sont originales. A droite, dans l'ajout, on observe un large réseau de craquelures prématurées, qui laissent voir la préparation.

c. *Changements de composition*: L'examen au binoculaire et la radiographie (Pl. CLXXXII) n'en révèlent pas. A la réflectographie (J. R. J. van Asperen de Boer et Molly Faries, 26.VII.1983), on peut voir que la partie inférieure droite de la tunique de saint Jean-Baptiste était initialement prévue plus large et plus courte (Pl. CLXXXIV). C'est vraisemblablement l'étroitesse de la surface picturale qui a obligé le peintre à rétrécir cette partie de sa figure.

Préparation: Épaisse préparation à la craie mêlée de colle (rapport n° 329 du 28 mars 1969 à la documentation du Laboratoire de recherche des Musées de France).

Support: En chêne, il ne comporte qu'un seul élément. Deux fissures ont été restaurées sur toute la hauteur du panneau (Pl. CXCIII).

Le revers est entièrement nu, à l'exception d'un cachet de cire rouge.

Dans le bord non-peint, deux trous de clous ou de chevilles ont peut-être servi à fixer les cadres.

Une analyse dendrochronologique du panneau a été effectuée en novembre 1992 par le Laboratoire de Chrono-écologie de Besançon (Cfr. E. 2. b. *Histoire matérielle*). Le rapport, daté du 28 novembre 1993 (conservé dans le dossier de l'œuvre), propose, comme estimation des dates d'abattage des arbres, une fourchette entre 1458 et 1485 (avec 1466 et 1474 comme estimations moyennes).

Marques au revers: Cachet du roi Guillaume II des Pays-Bas.

Cadre: Voir le panneau central.

Volet droit (Sainte Madeleine)

Forme: Cintrée.

Dimensions: Support, $47,7 \times 15,9 (\pm 0,1) \times 0,3$
Surface peinte originale, $47,7 \times 10,0$

Couche protectrice: Le vernis est transparent et ne semble pas jauni.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *État de conservation*: L'état est semblable à celui de l'autre volet. La peinture tardive des bords non-peints a également débordé sur l'original. A hauteur des genoux de la sainte, certains dégâts font penser à des brûlures. A gauche de Madeleine se trouvent des fleurs dont le relief a été écrasé. A la hauteur du vase qu'elle tient, le résinate a viré, de même que sur les rochers. Le brocart est en excellent état. Une fissure a été restaurée dans la végétation de la partie inférieure.

b. *Matière et exécution picturales*: La technique est identique à celle de l'autre panneau. La radiographie (Pl. CLXXXII) montre peu de densité dans le visage. A la surface du manteau, on observe des grains, qui proviennent sans doute du vernis. Les petits arbres qui se détachent sur l'horizon sont de simples petits points bleus.

c. *Changements de composition*: La radiographie montre clairement que le vase que tient la Madeleine était d'abord de forme cylindrique, légèrement évasé et plus haut d'un tiers que le vase finalement peint (Pl. CLXXXII).

L'infrarouge et la réflectographie (J. R. J. van Asperen de Boer et Molly Faries, 26.VII.1983) font apparaître un changement dans la coiffure; la sainte semble avoir eu un large bandeau qui devait rejeter ses cheveux en arrière, avant de les avoir simplement pendants (Pl. CLXXXIV).

Préparation: Voir le volet gauche (*Saint Jean-Baptiste*).

Support: En chêne. Il ne compte qu'un seul élément vertical. On observe une fissure restaurée dans le bas, vers le milieu. Le support est un peu bombé dans le bas.

Le revers est entièrement nu, à l'exception d'un cachet de cire rouge.

Le panneau a été trop aminci pour permettre une analyse dendrochronologique.

Marques au revers: Cachet du roi Guillaume II des Pays-Bas.

Cadre: Voir le panneau central.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Le panneau central du triptyque représente le *Repos pendant la fuite en Égypte*. Sur les faces intérieures des volets figurent, à gauche, saint Jean-Baptiste, et à droite sainte Madeleine. Ces trois panneaux sont unifiés par un même paysage. Sur les faces extérieures des volets, dédoublés (Crowe et Cavalcaselle¹⁶ 264), se trouvaient à l'origine les figures de saint Etienne (ancien revers du saint Jean-Baptiste) et de saint Christophe (ancien revers de la sainte Madeleine), actuellement conservés au Cincinnati Art Museum (Reynaud⁶⁰ 84).

Panneau central

Debout au premier plan sur le chemin qui serpente à droite vers l'horizon, la Vierge, légèrement tournée vers saint Jean-Baptiste, est représentée à la même échelle que le Précurseur et la Madeleine. Nicole Reynaud⁶⁰ 86, note 26) fait remarquer que les trois figures «mesurent chacune de 32,5 à 33,5 cm suivant l'avancée des pieds, et sont placées sur un même alignement par rapport au bord inférieur de la peinture». Marie porte sur son bras gauche l'Enfant, à peine vêtu d'un linge sommaire, qui ne cache pas sa nudité. Celui-ci tient dans sa main droite une datte, qu'il s'apprête à manger.

Sur le même chemin, mais au second plan, Joseph, ayant posé au sol le bâton de voyage, son attribut le plus fréquent (Zsuzsa Urbach, 'Dominus possedit me...' (Prov. 8, 22). *Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels*, dans *Acta Historiae Artium* (Budapest), XX, 1974, p. 216), et sa gourde, cueille les fruits d'un dattier (et non des noisettes, comme l'affirment Crowe et Cavalcaselle¹⁶ 264)), dont le tronc est penché dans sa direction. A ses côtés se tiennent un âne et un bœuf. A gauche, se dresse un grand rocher peuplé d'animaux sauvages: une pie, et, un peu plus haut, deux singes. Au sommet, un rapace semble occupé à dévorer une proie. Derrière ce rocher, à gauche, à la lisière d'une dense forêt, on aperçoit deux lions: l'un d'eux regarde vers la gauche, le second, couché, est tourné vers le centre de la composition.

Deux autres scènes se déroulent à l'arrière-plan, au sein d'un paysage agreste. A senestre de la tête de la Vierge, une troupe de cavaliers en armes, faisant route sur le chemin où se trouve la sainte Famille, débouche dans le lointain, où l'on voit une tour. Le premier cavalier, vêtu d'une armure, s'est arrêté dans un champ de céréales déjà à moitié moissonné et s'entretient avec un paysan au travail.

Entre la tête de Marie et le rocher, un groupe d'habitations rustiques est abordé par deux soldats, l'un à cheval et l'autre à pied. Ce dernier a dégainé son épée et agresse une femme tenant dans ses bras un petit enfant.

L'épisode du premier plan est le *Repos pendant la fuite en Égypte*. La source de cette scène est le chapitre XX du *Proto-Évangile de Jacques*, un apocryphe connu en Occident sous le nom d'*Évangile du Pseudo-Matthieu* (Charles Michel et Paul Peeters, *Évangiles apocryphes*, I, Paris, 1911, p. 116-119), où est développé le passage de l'*Évangile selon saint Matthieu* (II, 13-14) relatant laconiquement la fuite de la sainte Famille en Égypte. D'après le récit apocryphe, la sainte Famille s'arrêta, le troisième jour de son voyage, auprès d'un palmier. Voyant que l'arbre était plein de fruits, Marie émit le souhait d'en goûter. L'Enfant Jésus fit alors s'incliner l'arbre. En voulant isoler la Vierge au premier plan, Memlinc a renoncé ici à suivre fidèlement l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et a placé au second plan l'élément narratif de cet épisode, en représentant Joseph cueillant les fruits du palmier – en l'occurrence des dattes.

Les premiers exemples de *Repos pendant la fuite en Égypte* dans la peinture de chevalet semblent exclusivement germaniques. Gertrud Schiller (*Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh, 1969 (2e éd.), p. 132 et fig. 328) signale une représentation du thème sur l'un des tableaux de la face intérieure du volet extérieur droit (scènes de l'Enfance du Christ) du retable du maître-autel de l'église Saint-Pierre de Hambourg, peint par Maître Bertram

et portant la date de 1379. Sur ce panneau, le miracle du palmier est absent. La sainte Famille fait néanmoins une halte pour se restaurer. La Vierge est assise et donne le sein à l'Enfant. A sa droite, Joseph se tient debout; il a dans sa main droite une gourde et mange un morceau de pain. Joseph et Marie sont sur le même plan, simplement juxtaposés. Sur un *Repos pendant la fuite en Égypte* peint vers 1440 par un peintre souabe (Francfort, Städtisches Kunstinstitut; repr. par H.-J. Ziemke, *Altdeutsche Tafelmalerei. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main*, Francfort, 1985, p. 49), la Vierge est également assise, mais cette fois au premier plan. Derrière elle, Joseph est debout en compagnie de l'âne et cueille les fruits (des figues?) d'un arbre dont les branches ne sont cependant pas inclinées vers lui. L'Enfant Jésus est nourri par trois anges: deux d'entre eux lui présentent un panier rempli des fruits du même arbre, tandis que le troisième est en train d'en cueillir.

On retrouve l'étape de la sainte Famille au pied du palmier s'inclinant pour que Marie puisse en recueillir les fruits, dans une miniature flamande, illustrant le début des complies des heures de la Vierge dans un livre d'heures illustré à Bruges vers 1440. L'épisode est cette fois couplé avec le miracle de la source d'eau fraîche qui jaillit des racines du palmier (ici un simple arbre), sur une parole de l'Enfant Jésus (*Évangile du Pseudo-Matthieu*, chapitre XX). (Baltimore, Walters Art Gallery, MS W. 211, fol. 155 verso; repr. par E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953, fig. 191; cfr. également le catalogue de l'exposition *Time sanctified. The Book of Hours in medieval Art and Life*, New York et Baltimore, 1988, p. 211, n° 88).

La même scène est dépeinte sur un *Repos pendant la fuite en Égypte* (Glasgow, Burrell Collection), attribué à Memlinc par Friedländer (⁴³ n° 32), mais qui serait plutôt de la main de l'un de ses contemporains, le Maître de l'*Adoration des mages* du Prado, également actif dans les Pays-Bas méridionaux (*John Hand et Martha Wolff, The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Early Netherlandish Painting*, Washington, 1986, p. 155-161). En retraçant l'histoire du *Repos pendant la fuite en Égypte* dans la peinture flamande des XVe et XVI^e siècles, Marie-Louise Dufey-Haack (⁴⁴ 49-52) mentionne le tableau de Glasgow comme la première représentation sur panneau conservée du thème dans cette région, précédant de peu le *Repos pendant la fuite en Égypte* inséré par Memlinc parmi les nombreuses scènes narratives de l'arrière-plan des *Sept Joies de la Vierge* (Munich, Alte Pinakothek) et celui du triptyque du Louvre.

L'épisode représenté au fond à gauche est le *Massacre des Innocents* ordonné par Hérode, courroucé de ne pas avoir été averti par les Mages du lieu où se trouvait le Christ. Dans l'*Évangile de Matthieu* (II, 16-18), ce récit suit immédiatement le départ de la sainte Famille pour l'Égypte.

La scène de droite est le *Miracle du champ de blé*. Poursuivis par les soldats d'Hérode, Marie, Joseph et l'Enfant passèrent à la hauteur d'un champ où des paysans semailent du blé. Très peu de temps après, les hommes du roi arrivèrent et questionnèrent les paysans. Le blé ayant miraculeusement poussé, ces derniers moissonnaient déjà et répondirent avoir vu passer un homme, une femme et un petit enfant au moment des semailles, ce qui découragea les soldats dans leur poursuite de la sainte Famille. Ce prodige n'est transmis par aucun texte scripturaire ou apocryphe. *Joseph Vendryes* attire cependant l'attention sur un poème gallois se trouvant dans un recueil composite, probablement rédigé vers 1260, relatant avec de légères variantes le miracle de la moisson (*Le Miracle de la moisson en Galles*, dans *Académie des Inscriptions & Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1948*, Paris, 1949, p. 64-76). Le miracle de la moisson est fréquemment représenté dans les livres d'heures avec la *Fuite en Égypte* et en parallèle avec le *Massacre des Innocents*. Un très bel exemple se trouve dans les *Grandes Heures de Rohan* enluminées vers 1420 – vraisemblablement pour Yolande d'Aragon, épouse de Louis II, duc d'Anjou – sous la direction du Maître de Rohan (Paris, Bibliothèque nationale, manuscrit latin 9471, folio 99; repr. dans M. Meiss et M. Thomas, *Les Heures de Rohan*, Paris, 1973, pl. 53). Les acteurs de cette scène y sont représentés quasiment à la même échelle que Marie et Joseph. Mais le plus souvent, le *Miracle de la moisson*, comme d'ailleurs le *Massacre des Innocents* figurent dans le lointain de la *Fuite en Égypte* ou dans des médaillons placés dans les bordures entourant cette scène.

Volet gauche

Au premier plan, saint Jean-Baptiste est vu en pied; il est vêtu d'une tunique de poils de chameau, conformément à la description qui est donnée de lui dans l'*Évangile selon saint Matthieu* (III, 4) et l'*Évangile selon saint Marc* (I, 6). Saint Jean est ceint d'un foulard. Le précurseur désigne de sa main l'Enfant Jésus se trouvant dans les bras de la Vierge, sur le panneau central. Derrière lui sont dépeints les principaux moments de sa vie. Dans la plus éloignée des deux scènes du bord du fleuve, à droite, Jésus arrive à sa rencontre près du Jourdain. Jean le désigne comme étant l'agneau de Dieu aux pharisiens venus le questionner (*Évangile selon saint Jean* (I, 29-30). Dans la scène la plus proche, on voit le Baptême du Christ (*Matthieu* III, 13-17, *Marc* I, 9-11).

Un château situé sur une hauteur surplombant le fleuve est représenté au-dessus de la tête de saint Jean-Baptiste. Une ouverture pratiquée dans le corps de bâtiment le plus rapproché permet de voir le roi Hérode, assis sous un dais et attablé en compagnie de deux personnages richement vêtus. La dame assise à sa gauche est Hérodiade, la femme de son frère. Devant la table danse Salomé. A droite, dans un petit bâtiment accolé au château – la prison de Jean –, a lieu la décollation du saint. Salomé se tient à proximité, tenant le plat où va être déposée la tête du Précurseur. Ces scènes sont relatées dans les *Évangiles* de *Matthieu* (XIV, 1-12) et de *Marc* (VI, 17-28).

Aux pieds du Précurseur, on voit un fraisier, de la laitue des murailles, des pâquerettes, un coquelicot (communication de M. A. Lawalrée, consignée dans le dossier du Centre international d'étude de la Peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse).

Volet droit

Sainte Madeleine somptueusement vêtue d'une robe de brocart recouverte d'un manteau, les cheveux tombant sur ses épaules, est debout au premier plan et tournée vers le Christ, qu'elle regarde. Dans sa main droite, elle tient un vase d'albâtre, attribut qui rappelle le parfum qu'une femme répandit sur la tête du Christ chez Simon, à Béthanie (*Matthieu* XXVI, 7 et *Marc* XIV, 3). Cette femme n'est pas nommée dans les *Évangiles*, mais fut assimilée dans les écrits patristiques occidentaux à Marie-Madeleine (M. Anstett-Janssen, dans E. Kirschbaum (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7, Fribourg-en-Brisgau, 1974, col. 516-518). Le *Repas chez Simon* se déroule dans une maison de pierre se trouvant à l'arrière-plan, à dextre de la tête de Madeleine. Devant ce bâtiment a lieu la *Résurrection de Lazare* (*Jean* XI, 1 à 45). À senestre, on voit le *Noli me tangere* (*Jean* XX, 17) et, tout au fond, le ravissement de la sainte devant la grotte de la Sainte-Baume. D'après la légende, Madeleine avait fait retraite dans ce lieu désertique de Provence, où des anges venaient la ravir plusieurs fois par jour et la faisaient monter au ciel pour lui faire entendre des chœurs célestes lui tenant lieu de nourriture spirituelle et lui dispenser des aliments corporels (*Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7, *op. cit.*, col. 517 et Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduction française par J.-B. M. Roze, I, Paris, 1967, p. 462).

La végétation visible au tout premier plan est composée d'un coquelicot, de pissenlit, de grand plantin, de pâquerettes, de graminées, de fraisiers (communication de M. A. Lawalrée, dans le dossier du Centre international d'étude de la Peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse).

2. Couleurs

A l'exception des deux figures de la Vierge et de l'Enfant au premier plan, le coloris du centre du triptyque ouvert est dominé par les ocres et les beiges du désert où Joseph et Marie ont fait halte. Le chemin est gris-beige, ainsi que les parties minérales du rocher se trouvant derrière la Vierge. L'herbe recouvrant la partie la moins élevée de ce rocher est ocre et vert olive. Sur les deux volets, le premier plan est vert (végétation). Le second plan est dans les mêmes tons que la plus grande partie du panneau central (ocres et beiges). Sur les

trois panneaux, le lointain est traité dans une gamme de bleus-verts, marquant l'éloignement. Le ciel est bleu clair. Contrairement au rocher du panneau central, celui de la Sainte-Baume est d'un gris froid.

Pour ce qui est des figures, seul le vêtement brun de saint Jean-Baptiste ne tranche pas avec le coloris d'ensemble. Les autres personnages font contraste avec cette tonalité générale beige-ocre, verte et bleutée: la Vierge, avec son manteau bleu-lapis recouvrant une robe carmin dont on ne voit qu'un petit morceau dans la partie inférieure, saint Joseph, dont la robe, le manteau et le couvre-chef sont rouge carmin, la Madeleine, avec ses vêtements somptueux aux couleurs brillantes (rouge carmin et trompe-l'œil d'or pour le brocart de sa robe, brun violacé de son manteau). A l'arrière-plan, les minuscules figures des scènes de la légende des deux saints sont peintes avec des couleurs vives, ce qui permet de bien les distinguer de prime abord, malgré leur petite taille.

3. *Inscriptions, marques et armoiries*

Néant.

E. HISTORIQUE

1. *Origine*

a. *Sources*

L'origine de l'œuvre est inconnue. Sa présence est attestée en 1812 dans la collection de Lucien Bonaparte, à Rome (Cfr. E 2. a, *Collections et expositions*).

b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*

Attribution

Remarqués dès le début du XIX^e siècle par les principaux connaisseurs de primitifs flamands, les panneaux du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte* sont précocement rattachés à l'œuvre de Memlinc (1824).

En 1812, les cinq éléments du triptyque, regroupés dans la collection de Lucien Bonaparte, sont encore considérés comme des œuvres de Van Eyck (¹ planche 1), appellation «réglementaire à l'époque» (*Reynaud* ⁶⁰ 86). C'est sous ce label qu'ils figurent à la vente de 1816 (³ 21). En 1824, *Buchanan* les cite encore sous le nom de «Van Eick» (*Buchanan* ⁴ 291, n^o 96-100).

En 1823, les quatre faces des volets sont vendues par Nieuwenhuys à Guillaume d'Orange comme étant de Van der Goes (La Haye, Archives royales, A 40, VIII-126, cité par *Hinterding* et *Horsch* ⁶⁰ 57, n^o 8-9 et 10-11). Cette attribution est peut-être due à l'inscription apocryphe «H. V. D. Goes», apposée sur le *Saint Jean-Baptiste* acquis en 1819 par le roi Max de Bavière, œuvre vraisemblablement connue de Nieuwenhuys, stylistiquement proche du saint Jean-Baptiste de l'ex-collection de Lucien Bonaparte, mais qui est de la main de Memlinc (actuellement conservée à l'Alte Pinakothek de Munich). Les quatre panneaux de Guillaume d'Orange sont officiellement considérés comme des Van der Goes jusqu'à la rédaction, en 1837 par *Nieuwenhuys*, du catalogue de la collection de ce prince (*Nieuwenhuys* ⁶ n^o 4-5).

Cependant, dès 1824, *Sulpiz Boisserée*, dans une lettre adressée de Bruxelles à son frère Melchior, mentionne les «charmants petits tableaux avec saint Étienne», autrefois dans la collection de Lucien Bonaparte, qu'il vient de revoir dans la collection du prince d'Orange. Il lui rappelle qu'ils les considéraient tous deux comme des primitifs espagnols («altspanisch») – peut-être parce qu'ils savaient que Lucien Bonaparte avait commencé à constituer sa collection en Espagne? Mais pour *Sulpiz Boisserée*, ces tableautins sont en fait de «Hemling»

(*Firmenich-Richartz*³⁰ 529). En signalant les quatre panneaux sous le nom de Hugo van der Goes, *Passavant*, autre visiteur de la collection de Guillaume d'Orange, estime en 1833, à propos de ces «très charmants petits tableaux d'un fini recherché», que leur style est fort proche de celui de Memlinc (*Passavant*⁵ 385).

Dans son catalogue de 1837, *Nieuwenhuys*⁶ 11-15, n° 4 à 7) revient sur son attribution à Van der Goes et donne le *Saint Jean-Baptiste* (ainsi que les trois autres panneaux) à «Jean Hemling», par comparaison avec la figure du précurseur se trouvant sur la face extérieure du volet gauche du *Triptyque de Jan Floreins* (Bruges, Musée de l'Hôpital Saint-Jean). *Passavant*⁸ 224) se range à l'opinion de *Nieuwenhuys* et attribue également à Memlinc le *Repos pendant la fuite en Égypte*, qu'il a vu chez le marchand à Bruxelles et qui, sans être une «œuvre insigne» (*Passavant*¹⁰ 258), n'en est pas moins un «superbe petit tableau» (*Passavant*⁸ 224). Le *Repos* avait d'ailleurs été donné à «John Hemlinck» dans le catalogue de la vente Aders, en 1839 (n° 8, n° 25). Dans la version de 1843 de sa description de la collection de tableaux de Guillaume d'Orange – devenu en 1841 le roi Guillaume II des Pays-Bas –, *Nieuwenhuys* catalogue les cinq panneaux sous le nom de Memlinc (*Nieuwenhuys*⁹ 28-34, n° 8 à 12), attribution maintenue dans le catalogue de la vente de 1850 (n° 6-8, n° 8 à 12). Pour *Nieuwenhuys*, la similitude des traits du *Saint Jean-Baptiste* avec ceux du même personnage sur le *Triptyque de Jan Floreins* de Bruges permet de dater le fragment de la collection de Guillaume d'Orange vers 1479 (*Nieuwenhuys*⁶ 12, n° 4, *Nieuwenhuys*⁹ 29, n° 8). Le *Repos pendant la fuite en Égypte* est considéré par lui comme du «meilleur temps du maître» (*Nieuwenhuys*⁹ 34, n° 12 et *Nieuwenhuys*¹³ 8, n° 12).

Dès 1837, Memlinc est quasi-unanimement reconnu comme l'auteur des éléments de ce triptyque démembré. Seuls *Rathgeber*¹¹ 11), et *Kugler*¹² 118), maintiennent encore l'ancienne attribution à Van der Goes pour les quatre panneaux formant les volets. Pour *Vitet*¹⁷ 955-956), l'attribution à Memlinc du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine* du Louvre – retenue par *Villot* dans son catalogue des peintures du Louvre (n° 288 et 289) – est fondée, mais un autre émule de Rogier van der Weyden pourrait tout aussi bien en être l'auteur.

À partir de 1851, la présence du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine* au Louvre, où ils sont désormais catalogués sous le nom de Memlinc, les rend accessibles à de nombreux historiens. Tous rattachent les deux panneaux à l'œuvre de Memlinc. *Crome* et *Cavalcaselle* émettent à leur égard une opinion très favorable (n° 264), reprise par *Förster*¹⁹ 133-134), qui les trouve «excellents», tout en jugeant le dessin dur, quelque peu sec et l'exécution appliquée. Cette appréciation est trop mesurée aux yeux de *Mündler*²³ 223). Pour *Michiels*²⁰ 87-88), les deux œuvres sont secondaires, mais néanmoins intéressantes. *Schmaase*²⁵ 247) les cite simplement, ainsi que *Wauters*²⁹ 116, n° 45 et 84, note 1), qui fait remarquer la fréquence de la représentation de saint Jean-Baptiste chez Memlinc. *Kaemmerer*³¹ 81, note) les mentionne également en énumérant plusieurs types analogues de saint Jean-Baptiste. *Bock*³² 167-168) fait remonter à Rogier van der Weyden la présence, à l'arrière-plan, de scènes narratives, ainsi que le type de saint Jean, dont l'expression maussade est proche de celle du saint Jean-Baptiste du volet droit du *Diptyque de Jan du Cellier* (Louvre). En revanche, la douceur et la pureté de la Madeleine sont, selon lui, tout à fait caractéristiques de Memlinc. *Weale*³³ 62-63), tient les deux faces de volets du Louvre, fragments d'un important triptyque, pour d'exquises peintures, d'un fini délicat. Dans le volume des *Klassiker der Kunst* qu'il consacre à Memlinc, *Voll*³⁵ 123) se contente de les reproduire. *Huisman*³⁹ 92) les considère comme les «seuls restes d'un triptyque disparu» et trouve le tableau avec la Madeleine «agréable et frais».

C'est à propos de Memlinc «miniaturiste» que *Winkler*⁴⁰ 132 et 401) évoque les deux figures de saints conservées à Paris. Ce critique est aussi le premier de notre siècle à reparler du *Repos pendant la fuite en Égypte*, alors dans la collection du baron Édouard de Rothschild à Paris. Ce tableau était en effet absent de la littérature depuis une brève mention par *Crome* et *Cavalcaselle*¹⁶ 264-265). *Friedländer* l'incorpore dans sa liste des œuvres de Memlinc (n° 122, n° 31), tout en précisant ne pas l'avoir vu. *Florissoone*⁴⁶ 25, n° 65) et *Fuggin*⁵⁴ 1973, 102, n° 41) donnent également le *Repos pendant la fuite en Égypte* au maître brugeois.

Pour Michel (⁴⁹ 197), l'attribution à Memlinc du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine* semble indiscutable, avis auquel se range la critique plus récente: Faggin (⁵⁴ 1973, 99, n° 31 et 32 et 102, n° 41), Ecmans (⁵⁵ 40 et 63-64), Shine (⁵⁸) et Reynaud (⁶⁰).

Reconstitution du triptyque

La question de l'appartenance du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine* à un ensemble démembré provoqua diverses interprétations. Dans le catalogue de 1816 (³ 21), les cinq éléments sont présentés comme une «série de cinq tableaux de saints». En 1837 (⁶ 11-15, n° 4 à 7), 1843 (⁹ 28-34, n° 8 à 11) et 1850 (¹³ 6-8, n° 8 à 11), Nieuwenhuys décrit la *Sainte Madeleine* comme le «pendant» du *Saint Jean-Baptiste*, le *Saint Christophe* comme le «pendant» du *Saint Etienne* et catalogue ces différents panneaux les uns à la suite des autres, sans toutefois préciser s'ils faisaient partie d'un seul et même retable. Savait-il que le *Repos pendant la fuite en Égypte*, qu'il acquiert en 1839 (⁷ 8, n° 25) et dont il place la notice immédiatement après celles des quatre autres tableaux dans ses catalogues de 1843 (*Nieuwenhuys* ⁹ 33-34, n° 12) et de 1850 (*Nieuwenhuys* ¹³ 8, n° 12), était solidaire de cet ensemble? Pour Nicole Reynaud (⁶⁰ 86), le marchand «semblerait plutôt les avoir pris pour une série factice». De fait, d'après Nieuwenhuys (⁹ 29), le *Saint Jean-Baptiste*, «ainsi que son pendant, représentant la sainte Madelaine, ont été anciennement élargis pour faire suite aux n° 11 et 12 [erronément, pour les n° 10 et 11]».

Si le sentiment d'une origine commune des cinq panneaux a peut-être existé chez un connaisseur comme Nieuwenhuys, leur dispersion en trois lots, lors de la vente de la collection de Guillaume II, en 1850, ou après celle-ci, en effaça toute trace. En 1852, Villot déduit de la minceur des deux panneaux avec *Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Madeleine*, récemment acquis par le Louvre, qu'ils «paraissent avoir été sciés dans leur épaisseur» et suppose que les revers étaient peints en grisaille (¹⁴ n° 289). Crowe et Cavalcaselle (¹⁶ 264), constatant l'adéquation des dimensions des deux panneaux du Louvre et des *Saint Étienne* et *Saint Christophe*, alors encore à La Haye, sont les premiers à avancer que les quatre tableaux ont pu faire partie des volets d'un même triptyque. Förster (¹⁹ 133-134), Bock (³² 167), puis Weale (³³ 62) reprennent cette hypothèse. Mais pour Conway (⁴² n° 51), les quatre figures de saints auraient appartenu à un polyptyque. La proposition est adoptée par Pauwels (⁵⁰ 122-124, n° 47) et Jacqueline Folie (⁵¹ 148-150, n° 32), pour qui les panneaux de Cincinnati ne peuvent être les revers de ceux du Louvre, étant donné qu'aucun des quatre éléments n'est peint en grisaille. Friedländer catalogue séparément les deux paires (⁴³ 119, n° 17 et 18 et ⁵⁶ 48, n° 17 et 18), tout en reconnaissant que les quatre tableaux ont fait partie du même ensemble (lettre adressée en décembre 1923 par lui au marchand berlinois Paul Cassirer, alors propriétaire des *Saint Étienne* et *Saint Christophe*, conservée dans le dossier de ces deux dernières œuvres, au Cincinnati Art Museum, citée par Shine ⁵⁸ 18, note 4).

En 1901, Weale (³³ 62) constate la disparition du panneau central. En utilisant la mention laconique du catalogue de la vente de la collection de Lucien Bonaparte concernant le lot 127 (³ 21: «the Virgin and Infant, with St. Joseph in the Back-ground»), Brockwell (⁴¹ 30, n° 51) introduit l'idée que le centre de ce qu'il supposait être un polyptyque aurait été une *Nativité*. Il est suivi par Conway (⁴² n° 51), Michel (⁴⁹ 196) – qui pensait dans un premier temps que ce centre était perdu «et le sujet même oublié» (Michel ⁴⁴ 14) –, Pauwels (⁵⁰ 122-124, n° 47), Jacqueline Folie (⁵¹ 148-150, n° 32), Faggin (⁵⁴ 1973, 99, n° 31 et 32) et Ecmans (⁵⁵ 40).

C'est Nicole Reynaud (⁶⁰) qui reconnut que le panneau central de ce qui fut en réalité un triptyque était le *Repos pendant la fuite en Égypte*. Les cinq éléments de ce petit retable se trouvaient tous au début du XIX^e siècle dans la collection de Lucien Bonaparte.

Datation

Pour Nieuwenhuys, la similitude des traits du *Saint Jean-Baptiste* avec ceux du même personnage sur le *Triptyque de Jan Floreins* de Bruges (volet gauche, face extérieure) permet de dater le fragment de la collection de Guillaume

d'Orange vers 1479 (⁶ 12, n° 4 et ⁹ 29, n° 8). Le *Repos pendant la fuite en Égypte* est considéré par lui comme du «meilleur temps du maître» (*Nieuwenhuys* ⁹ 34, n° 12 et cat. 1850 ¹³ 8, n° 12). La facture soignée que *Förster* (¹⁹ 133-134) observe sur les deux pendants acquis en 1851 par le Louvre, lui permet d'en situer l'exécution à l'époque du *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (daté 1479 sur le cadre; Bruges, Hôpital Saint-Jean).

Bock (³² 167-168) rattache le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* à la jeunesse de Memlinc. Pour lui, en effet, le rapport entre les deux trop grandes figures du premier plan, traitées comme des statues, et le paysage, dont l'horizon est très haut, renvoie encore à la planéité médiévale. La position maladroite de Jean serait due à la fois à des réminiscences gothiques et à une mauvaise maîtrise de la perspective. *Voll* (³⁵ 123) les situe, sans preuves, vers 1490. *Huisman* (³⁹ 146) les classe parmi les œuvres authentiques de Memlinc «ne pouvant être datées avec précision».

Dès 1929, *Michel* (⁴⁴ 14; ⁴⁵ 48 et ⁴⁹ 197) se prononce pour une datation haute (vers 1470), justifiée, selon lui, par un coloris, rappelant le *Saint Sébastien* de Bruxelles – considéré par la plupart des historiens comme une œuvre précoce –, par les types «assez voisins de ceux de Bouts» et par l'horizon haut placé. Dans son répertoire, *Marette* (⁵² 175-176, n° 80 et 81) adopte la datation proposée par *Michel*. *Pauwels* (⁵⁰ 122-124, n° 47) reprend la proposition de *Voll* (vers 1490). Selon *Faggin*, le *Repos pendant la fuite en Égypte* «semble être plutôt un ouvrage de jeunesse» (⁵⁴ 1973, 102, n° 41). En invoquant la parenté de facture et de mise en place des deux figures de saints du Louvre avec celles des volets du *Triptyque de Jan Floreins* et du *Triptyque d'Adrien Reins*, à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges – respectivement datés de 1479 et de 1480 sur leurs cadres –, *Nicole Reynaud* (⁶⁰ 88-90) situe vers 1479-1480 le triptyque qu'elle a reconstitué; cette datation est suivie par *Lane* (⁶⁵ 30, n° 44), *Scott* (⁶⁷ 88-91) et *De Vos* (⁷³ 186-189, n° 41).

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- 1812 Le *Saint Jean-Baptiste* est mentionné dans la collection de Lucien Bonaparte, à Rome. Il est accroché dans la galerie du palais Nunez, via Bocca di Leone (*Edelein-Badie* ⁷² I, 53-56 et IV, 954). Sa reproduction gravée figure dans un recueil présentant une sélection de tableaux de cette collection (¹ planche 1; Pl. CXC). Le *Repos pendant la fuite en Égypte*, *Sainte Madeleine*, *Saint Etienne* et *Saint Christophe* en faisaient également partie, même s'ils ne sont ni mentionnés, ni reproduits dans le recueil de 1812. Lucien Bonaparte a probablement acquis cet ensemble – encore entier, ou déjà démembré? – en Italie après 1804, comme le suggère *Nicole Reynaud* (⁶⁰ 88), suivie par *Béatrice Edelein-Badie* (⁷² II, 358).
- 1815 *Saint Jean-Baptiste*, *Sainte Madeleine*, *Saint Etienne* et *Saint Christophe* figurent dans le catalogue de la première vente des tableaux de Lucien Bonaparte à Londres, le 6 février et les jours suivants (² n° 99 à 102), mais ne sont pas vendus.
- 16 mai 1816 Les cinq panneaux qui formaient à l'origine le triptyque sont vendus en trois lots (127 (*Repos pendant la fuite en Égypte*), 128 (*Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Madeleine*) et 129 (*Saint Etienne* et *Saint Christophe*)), à la vente de la collection de Lucien Bonaparte à Londres (³).
- 20 avril 1823 Les *Saint Jean-Baptiste*, *Sainte Madeleine*, *Saint Etienne* et *Saint Christophe* sont vendus à Guillaume d'Orange par le marchand Nieuwenhuys, pour la somme de 3307 florins, soit 7000 francs (La Haye, Archives royales, A 40, VIII-126, cité par *Hinterding* et *Horsch* ⁶⁹ 57, n° 8-9 et 10-11).
- 1824 Visite de la collection de Guillaume d'Orange par *Sulpiz Boisserée*, qui révisé son jugement sur les quatre petits panneaux (*Firmenich-Richartz* ³⁰ 529; Cfr. E 1. b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*).

- 1837 Les *Saint Jean-Baptiste*, *Sainte Madeleine*, *Saint Étienne* et *Saint Christophe* sont présentés dans le salon de service du palais de la Nouvelle Cour, résidence bruxelloise de Guillaume d'Orange depuis 1829 (*Nieuwenhuys* ° n° 4 à 7).
- 26 avril 1839 Le *Repos pendant la fuite en Égypte* réapparaît à la vente Aders de Londres (° n° 25). Le tableau est acheté par Nieuwenhuys pour Guillaume d'Orange.
- 1840-1842 La collection de Guillaume d'Orange, devenu en décembre 1840 le roi Guillaume II des Pays-Bas, est transférée à La Haye par les soins de Nieuwenhuys. Les tableaux sont installés dans une galerie gothique attenante au palais de Kneuterdijk, spécialement conçue pour abriter la collection et dont la construction est achevée en 1842 (*Hinterding* et *Horsch* ° 21-22).
- 12 août 1850 Vente, à La Haye, de la collection de Guillaume II, décédé en 1849. Villot et Reiset, conservateurs au Louvre s'y rendent (Cfr. I, *Textes d'archives et sources littéraires*, n° 1). Il s'en faut de peu que l'expert Héris n'achète, pour le compte du baron de Rothschild, les *Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Madeleine* (° n° 8 et 9), qui sont retirés de la vente (Cfr. I, *Textes d'archives et sources littéraires*, n° 2). Héris emporte en revanche, pour le même client, le *Repos pendant la fuite en Égypte* (° n° 12 du catalogue), pour la somme de 2600 francs (Cfr. I, *Textes d'archives et sources littéraires*, n° 2).
- Les *Saint Étienne* et *Saint Christophe* (° n° 10 et 11), également retirés, font partie de la seconde vente de la collection de Guillaume II, le 9 septembre 1851. Ayant à nouveau été retirés, ils sont attribués en 1858 à Sophie, grande-duchesse de Saxe-Weimar-Eisenach, sœur de Guillaume II (*Hinterding* et *Horsch* ° 57).
- 12 février 1851 Acquisition de *Saint Jean-Baptiste* et de *Sainte Madeleine* par le Louvre, par l'intermédiaire du baron de Fagel, ministre plénipotentiaire du roi des Pays-Bas, pour la somme de 11 728 francs (Cfr. I, *Textes d'archives et sources littéraires*, n° 5; Villot ° n° 288). Ce sont les deux premiers panneaux de Memlinc à entrer au Louvre.
- 1853 Le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* sont exposés dans le Salon carré, sous la forme d'un «tableau en deux compartiments», avec «à gauche, un moine; à droite, une femme richement vêtue» (*Levi-Alvarès* et *Boulmier* ° 23 et 42).
- 1861 Les deux petits panneaux de Memlinc sont visibles sur la *Vue du Salon carré vers la grande galerie*, peinte par Giuseppe Castiglione (1829-après 1906) et portant la date de 1861 (Musée du Louvre, R.F. 3734; repr. dans *A. Brejon de Lavergnée* et *D. Thiébaud, Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, II: Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, 1981, p. 166). Le «tableau en deux compartiments» est accroché au premier rang, immédiatement à gauche de la porte donnant sur la grande galerie. Son encadrement, assez volumineux (Cfr. également *infra*, vers 1886-1888), est doré.
- 1867 Le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* sont toujours dans le Salon carré, «Au-delà de la porte» (*Marcy* ° 31).
- vers 1886-1888 Une vue du mur ouest du Salon carré au Louvre peinte par Alexandre Jean-Baptiste Brun (Musée du Louvre, R.F. 1987-29; repr. dans *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des peintures (1987-1990)*, Paris, 1991, p. 191) permet de voir les deux Memlinc, au même emplacement qu'en 1861.
- 1891 Le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* sont toujours dans le Salon carré, «au premier rang des chefs-d'œuvre» (*Gruyer* ° 334).
- 1893 Le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* sont encore dans le Salon carré (*Lafenestre* et *Richtenberger* ° 48-49, n° 2024 et 2025).
- 1895 Lors des remaniements effectués dans les salles de peinture pour une présentation des tableaux par écoles, le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* sont accrochés sur une cimaise de la grande galerie, avec le *Triptyque de la Résurrection* de Memlinc, la *Déploration du Christ* de Bouts, le *Prêteur et sa femme* de Metsys et les *Noces de Cana* de Gérard David (° 87).
- C'est vraisemblablement à cette époque que l'on enchâsse les deux panneaux dans le cadre qu'ils conserveront jusqu'en 1968 (Pl. CXXI).

- 1903 Le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* se trouvent dans le second petit cabinet côté Seine (n° XX) (³⁴ 172, n°s 2024 et 2025). Les petits cabinets sont aménagés en 1900 (Cfr. E. 2. b, *Histoire matérielle*).
- 1922 Le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* sont dans l'avant-dernier petit cabinet côté Nord (n° XXIX) (*Demonts* ³⁵ 48-49, n°s 2024 et 2025).

Seconde guerre

- mondiale Le *Repos pendant la fuite en Égypte*, resté depuis 1850 dans la famille de Rothschild (en 1924, le tableau appartient à Édouard de Rothschild (1868-1949), cfr. *Winkler* ⁴⁰ 401), est confisqué par Goering pour sa propre collection. Il est retrouvé, à la fin de la guerre, dans la valise du secrétaire de Goering (*Florissoone* ⁴⁶ 25, n° 65).
- 10 avril 1946 Le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* reviennent au Louvre, après avoir été déposés durant la guerre au château de Montal (près de Saint-Céré, dans le Lot) (fichier des mouvements, au département des peintures du Musée du Louvre).
- 1973-1974 Le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* sont présentés à l'exposition *Copies, répliques, pastiches*, au Musée du Louvre, aile de Flore (huitième dossier du département des peintures) (*Laclotte et Ressort* ⁵⁷ n° 71).
- 1974 Donation au Louvre, sous réserve d'usufruit, du *Repos pendant la fuite en Égypte*, par Madame Bethsabée de Rothschild (Comité consultatif du 12 décembre 1974; Conseil artistique du 18 décembre 1974; arrêté ministériel du 14 août 1975).
- 1980 Le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* figurent à l'exposition *Restauration des peintures*, au Musée du Louvre (aile de Flore), du 30 mai au 1er décembre 1980 (21e dossier du département des peintures) (*Bergeon* ⁶³ 41-44, n°13).
- 1981 Abandon de l'usufruit du *Repos pendant la fuite en Égypte*, par Madame Bethsabée de Rothschild, par lettre du 10 janvier 1981.
- juin 1993 Les trois tableaux sont transférés depuis les Petits Cabinets situés au bord de la Seine, vers l'aile Richelieu du Grand Louvre, dans le cadre du redéploiement des peintures des Écoles du Nord (inauguration le 18 novembre 1993).

b. Histoire matérielle

- 1812 Les cinq éléments du triptyque se trouvent tous dans la collection de Lucien Bonaparte et sont démembrés. Les volets ont déjà été transformés en tableaux individuels par agrandissement de la surface picturale, comme en témoigne la gravure du recueil de 1812 représentant *Saint Jean-Baptiste* (Pl. CXC).
- 1816 Le catalogue de la vente de la collection de Lucien Bonaparte signale le très bon état de conservation des cinq panneaux qui formaient à l'origine le triptyque.
- 1865 *Förster* (¹⁹ 133-134) souligne l'excellent état de conservation du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*, qu'il voit au Louvre.
- 1899 Lors de la séance du 18 novembre 1899 de la Commission de restauration des Peintures des Musées nationaux, Monsieur Gonse, membre du Conseil des Musées, fait observer qu'une ou deux écailles de peinture sont tombées du *Saint Jean-Baptiste*. Monsieur Denizard, restaurateur, «est chargé d'y faire avec la plus extrême prudence le travail de repiquage nécessaire.» (Archives des Musées nationaux, P2 R1 C, 33).
- 1900 Séance du 22 janvier 1900 de la Commission de restauration des Peintures des Musées nationaux. La commission, passant «dans les petites salles du bord de l'Eau, déjà garnies de tableaux», approuve la proposition qui a été faite de «faire un petit repiquage dans le St. Jean de Memling» (Archives des Musées nationaux, P2 R1 C, 35). Il n'est pas exclu que ce *Saint Jean* soit le volet droit du *Diplyque de Jan du Cellier* (R.F. 886).
- 12 juin 1956 Nettoyage, bichonnage, régénération du vernis et quelques points de restauration du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*, par Monsieur Paulet, restaurateur (dossier n° 1167 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).

- 25 juin 1956 Examen au Laboratoire des Musées de France du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*. Les deux panneaux sont radiographiés (dossiers n° 3901 et 3902 du Laboratoire de recherche des Musées de France).
- 16 janvier 1968 Examen du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*, par Monsieur Aubert, restaurateur, qui constate que les bords des tableaux sont repeints sur trois côtés. Il suggère un allègement du vernis jaune qui recouvre la peinture et conseille également l'étude des parties repeintes, afin d'en déterminer l'origine (dossier n° 1167 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).
- 23 janvier 1968 Nouvel examen du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*, par Germain Bazin, conservateur en chef du département des peintures et des dessins du Musée du Louvre, et Monsieur Aubert, restaurateur. Monsieur Bazin estime que l'agrandissement, qui serait du XVI^e siècle, doit être conservé. Les deux préconisent l'élimination de trois traverses clouées par la face et recommandent de coller une feuille de bois de placage (*ibidem*).
- 15 février 1968 La Commission de restauration donne son accord pour l'allègement du vernis du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*, après une intervention sur le support (*ibidem*).
- novembre 1968 Nouvel examen au Laboratoire, avant restauration, du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine* (nouvelle radiographie) (dossiers n° 3901 et 3902 du Laboratoire de recherche des Musées de France).
- décembre 1968
- juillet 1969 Dépose de l'encadrement du XIX^e siècle et restauration du support du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*, par René Perche: dépose des traverses collées à contre-fil, rajustement et collage d'une cassure, renforcement et doublage en V, pose des deux panneaux sur un support de latté muni d'un encadrement de leur pourtour; les panneaux seront maintenus dans une rainure (dossier n° 1167 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).
- 28 mars 1969 Analyse faite au laboratoire des prélèvements effectués dans les deux zones de peinture (partie centrale et bords) du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*, dont les différences sont visibles à l'œil nu. L'examen a confirmé que les deux parties n'avaient rien en commun du point de vue de la matière picturale (rapport n° 329 du 28 mars 1969 à la documentation du Laboratoire de recherche des Musées de France (dossiers n° 3901 et 3902)).
- octobre 1970-
- août 1971 Le vernis du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*, qu'il était impossible d'alléger, est enlevé au microscope par S. Brans, restauratrice. L'opération ne présente aucun danger, étant donné la nature de la couche picturale (dossier n° 1167 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).
- 18 mai 1971 Note sur les résultats de l'étude microchimique d'un échantillon prélevé sur le bord de la *Sainte Madeleine*, indiquant la présence de bleu de Prusse dans les parties latérales du tableau. Cette conclusion donne un *terminus post quem* à la peinture des bords: «après 1704, date de la découverte du pigment, sa mise en application n'étant d'ailleurs intervenue que plusieurs années plus tard.» (note conservée au Laboratoire de recherche des Musées de France, avec le rapport n° 329 du 28 mars 1969 (dossier n° 3902)).
- 14 septembre 1971 Approbation, par la Commission de restauration, de l'enlèvement du vernis du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine* (dossier n° 1167 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).
- décembre 1974 Examen au Laboratoire des Musées de France du *Repos pendant la fuite en Égypte*, avant restauration. Le tableau est radiographié (dossier n° 3896 du Laboratoire de recherche des Musées de France).
- janvier-février 1975 Restauration du *Repos pendant la fuite en Égypte* par S. Brans, restauratrice. Le tableau, qui présentait des soulèvements généralisés, est refixé à la cire vierge blanche (dossier n° 3063 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).
- 10 et 11 février 1980 Le *Repos pendant la fuite en Égypte* est examiné à Tel-Aviv, chez Madame Bethsabée de Rothschild, par Y. Lepavec, restaurateur, et G. Emile-Mâle. Le tableau présente à nouveau des soulèvements. En vue d'un transport vers Paris pour restauration, Y. Lepavec pose, sur place, un papier Japon sur les soulèvements, avec de la cire-résine (*ibidem*).

- avril-
mai 1980 Élaboration, en vue de l'exposition *Restauration des peintures* (Cfr. E 2. a, *Collections et expositions*), d'un encadrement en cornière, avec altuglass, du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*, afin que soient visibles les agrandissements (*ibidem*).
- août 1981 Refixage du *Repos pendant la fuite en Égypte*, par Y. Lepavec (*ibidem*).
- 6 mai 1982 Dépoussiérage à la chamoisine du *Repos pendant la fuite en Égypte*, recouvert de poussière grasse.
- 26 juil. 1983 Examen en réflectographie du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine* par J. R. J. Van Asperen de Boer et Molly Faries.
- 10 juil. 1984 Dépoussiérage à sec du *Repos pendant la fuite en Égypte* (*ibidem*).
- 18 déc. 1990 Dépoussiérage des faces du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine* (dossier n° 1167 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).
- nov. 1992 Analyse dendrochronologique du *Saint Jean-Baptiste*, par G. Lambert et C. Lavier, du Laboratoire de Chrono-écologie (C.N.R.S., Université de Franche-Comté) (Cfr. C, *Support*).
- juin 1993 Le *Saint Jean-Baptiste* est dépoussiéré par J. Ortmann (la face au chiffon et le revers à l'aspirateur), avant son transport vers l'aile Richelieu.
- oct. 1993 Les traverses bloquées du parquet du revers du *Repos pendant la fuite en Égypte* sont déposées par sciage. Cette intervention est due à D. Jaunard, qui pose de nouvelles traverses en résineux.
- nov. 1993 Le *Repos pendant la fuite en Égypte* est verni au tampon (vernis à retoucher et white spirit). Reprise, par J. Amoore, de quelques repeints altérés gênants près du bord inférieur. Même type d'intervention (reprise de repeints altérés) sur le *Saint Jean-Baptiste*, par A. Hochart. Sur la *Sainte Madeleine*, deux petites lacunes de matière picturale situées dans le ciel sont mastiquées par A. Hochart qui reprend également les nombreux petits repeints altérés.
- nov. 1993 Les trois tableaux sont réunis dans un même encadrement offrant une vision du triptyque ouvert.
- avril 1994 Constat d'état par le Service de restauration des musées nationaux, en vue de l'exposition-dossier «Memling» prévue au Louvre de mai à août 1995: le panneau central présente des frisures assez nombreuses, surtout dans la partie supérieure et sur le manteau de la Vierge, sous l'Enfant: un refixage très délicat est à prévoir. Le vernis, légèrement jauni, est homogène mais contraste avec celui, plus clair, des volets. Une harmonisation – opération très délicate et longue – serait à envisager.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) La Vierge debout, tenant l'Enfant dans ses bras, est une reprise inversée de la même figure représentée par Memlinc sur un panneau portant la date de 1472, aujourd'hui à Ottawa (National Gallery of Canada; repr. dans *Friedländer*⁵⁶ n° 64, pl. 107). Une Vierge debout du même type avait déjà été peinte en grand format par Memlinc, au revers du volet gauche du *Triptyque de Dantzig* (entre 1466 et 1473; repr. dans *Friedländer*⁵⁶ n° 8, pl. 29).

(2) Dans son maintien, la Vierge du *Repos pendant la fuite en Égypte* est fort proche de la *Vierge à l'Enfant* conservée à l'Aurora Trust de New York (repr. dans *Friedländer*⁵⁶ n° 54, pl. 100). Cette figure, coupée à la hauteur des hanches, était d'ailleurs probablement en pied à l'origine (*Faggini*⁵⁴ 1973, 106, n° 70).

(3) Memlinc a également représenté le *Massacre des Innocents* et le *Miracle du champ de blé* sur les *Sept joies de la Vierge* (Munich, Alte Pinakothek; détail repr. dans *Faggini*⁵⁴ 1973, pl. XIV).

(4) Le saint Jean-Baptiste est proche, par son maintien, du précurseur tel que Memlinc l'a peint sur le volet gauche du *Triptyque Donne* (Londres, National Gallery; repr. dans *Friedländer*⁵⁶ pl. 39), mais dont les gestes sont différents de ceux de son homologue parisien.

Ce type de saint Jean-Baptiste dérive de celui de Rogier van der Weyden (volet gauche du *Triptyque Braque*, au Louvre; repr. dans *Friedländer* Part II, pl. 48, n° 26 et *Vierge entourée de saints* de Francfort; repr. dans *Friedländer* Part II, pl. 42, n° 21). Sur le *Triptyque Braque*, le geste de la main droite du Précurseur est le même que celui que fait le saint Jean-Baptiste de Memlinc. Le type rogiérien de saint Jean-Baptiste semble remonter à Campin (Cfr. le fragment conservé à Cleveland, publié par *Paul Pieper* (*Eine Tafel von Robert Campin*, dans *Pantheon* (Munich), XXIV, septembre-octobre 1966, p. 279-282) et le volet de retable avec Heinrich Werl présenté par saint Jean-Baptiste (Prado, daté de 1438; repr. dans *Friedländer* Part II, pl. 96, n° 67)).

(5) La pose du saint Jean-Baptiste du *Triptyque de Vienne*, par Memlinc (Vienne, Kunsthistorisches Museum; situé vers 1485 par *Friedländer* ⁵⁶ 46, n° 9) et repr. en couleur dans *Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien*, Zürich, 1989, p. 23), fait également écho à celle de saint Jean-Baptiste sur le triptyque du Louvre. La position de la main droite désignant le Christ est proche.

Une copie ancienne – et médiocre – des deux volets du *Triptyque de Vienne* se trouvait en 1932 chez le marchand londonien T. Harris (depuis 1965 à la Kimbell Art Foundation, à Fort Worth; repr. dans *Friedländer* ⁵⁶ pl. 36, n° 9 c).

(6) Le minuscule *Baptême du Christ* situé dans le paysage du volet gauche (*Saint Jean-Baptiste*) découle vraisemblablement de la composition mise en œuvre par Rogier van der Weyden pour décrire la même scène sur le panneau central du *Retable de saint Jean-Baptiste* (Berlin; repr. dans *Friedländer* Part II, pl. 4, n° 2); une copie ancienne de ce retable est conservée au Städelsches Kunstinstitut de Francfort (repr. dans *Friedländer* Part II, pl. 4, n° 2a).

(7) Memlinc a également utilisé cette composition du *Baptême du Christ*, à l'arrière-plan de la *Décollation de saint Jean-Baptiste* (volet gauche du *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* de Bruges, daté de 1479; détail repr. dans *K. B. McFarlane, Hans Memling*, Oxford, 1971, fig. 27) et dans le paysage du saint Jean-Baptiste représenté sur le volet gauche du *Triptyque de Jan Floreins* (1479, Hôpital Saint-Jean de Bruges; repr. dans *Friedländer* ⁵⁶ pl. 7, n° 2).

(8) La représentation du festin se tenant dans le palais d'Hérode et au cours duquel Salomé danse devant le souverain est voisine de celle qui figure au second plan de la *Décollation de saint Jean-Baptiste* de Bruges (détail en couleur dans *Faggini* ⁵⁴ 1973, pl. X).

(9) De même que saint Jean-Baptiste, la Madeleine qui figure sur le *Triptyque Braque* (Cfr. *supra*, n° 4) a pu être une source formelle pour Memlinc. Sur le retable de Rogier van der Weyden, la sainte n'est vue qu'à mi-corps, mais sa pose est similaire: elle est tournée de trois-quarts et se détache devant un paysage lointain.

(10) Comme l'a montré *Nicole Reynaud* (⁶⁰ 89), la sainte Barbe du *Triptyque d'Adriaen Reyens* (1480, Hôpital Saint-Jean de Bruges; repr. dans *Friedländer* ⁵⁶ pl. 20, n° 5) se présente de la même manière que la sainte Madeleine du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte*. Dans son maintien, la sainte Barbe du *Triptyque Donne* (Londres, National Gallery; repr. dans *Friedländer* ⁵⁶ pl. 38, n° 10) rappelle également cette même figure.

(11) Le *Repas chez Simon*, au second plan derrière la Madeleine, a lieu dans un intérieur que le peintre a rendu visible au moyen d'une ouverture fictive pratiquée dans le mur du bâtiment où se déroule la scène. Cette présentation a été fréquemment utilisée par Memlinc. On la rencontre dans la *Passion* de Turin, avec la *Cène* (détail repr. dans *K. B. McFarlane, Hans Memling*, Oxford, 1971, fig. 73) et sur le volet droit du *Triptyque de Lübeck*, avec le *Repas à Emmaüs* (détail repr. dans *K. B. McFarlane*, 1971, *op. cit.*, fig. 128). La formule est aussi celle des *Festins d'Hérode* du volet gauche de notre triptyque et de la *Décollation de saint Jean-Baptiste* de Bruges (Cfr. *supra*, n° (8)).

(12) Le *Noli me tangere* suit le même schéma que la scène similaire représentée par Memlinc sur la *Passion* de Turin (repr. en couleur dans *Faggini* ⁵⁴ pl. LXI).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Attribution et datation

L'attribution à Memlinc de ces trois éléments d'un triptyque démembré est pour nous évidente. La datation vers 1479-1480 proposée par *Nicole Reynaud* ⁽⁶⁰⁾ doit être retenue, en raison surtout de la parenté du saint Jean-Baptiste du *Triptyque de Jan Florcins* (Bruges, Hôpital Saint-Jean) avec le précurseur figurant au volet gauche du triptyque du Louvre, et «en particulier dans le rapport d'espace aérien établi entre la grande figure au premier plan et le fond de paysage (...)» (*Reynaud* ⁶⁰ 90), rapport que l'on retrouve dans une œuvre de Memlinc sans doute proche dans le temps de notre triptyque, la *Déploration du Christ* de la Galleria Doria Pamphilj de Rome (*Friedländer* ⁵⁶ n° 36, pl. 88). Il nous semble toutefois que la fourchette chronologique au sein de laquelle le triptyque du Louvre a été exécuté, pourrait être élargie aux années 1475-1480. Le saint Jean-Baptiste du *Triptyque Donne* (Londres, National Gallery), actuellement situé vers 1475-1480, est en effet très proche de celui du Louvre. Les *Saint Jean-Baptiste* (Munich, Alte Pinakothek) et *Sainte Véronique* (Washington, National Gallery), qui sont probablement un peu antérieurs (vers 1470-1475 comme l'a proposé *Martha Wolff*, dans *The Collections of the National Gallery of Art systematic catalogue. Early netherlandish painting*, Washington, 1986, p. 193-201, plutôt que vers 1480-1483 comme l'avance *De Vos* ⁽⁷³⁾ 205, n° 50)), sont également proches, par le style et le rapport entre les figures et le paysage, du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte*. Il est regrettable que la figure de la Vierge debout tenant l'Enfant de l'Aurora Trust de New York, qui présente beaucoup d'affinités avec la Vierge du Louvre, ne nous fournit pas de repère chronologique précis. La datation vers 1490 de ce panneau, proposée par *De Vos* ⁽⁷³⁾ 307, n° 85), nous paraît trop tardive.

Iconographie

En rejoignant le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine*, premières œuvres de Memlinc acquises par le Louvre (1851), la *Vierge du Repos pendant la fuite en Égypte*, entrée au Musée en 1974, a permis de réunir en un même lieu les trois éléments de ce triptyque ouvert, reconstitué par *Nicole Reynaud* ⁽⁶⁰⁾. L'unité formelle de l'œuvre, dont les dimensions modestes indiquent un usage domestique, est évidente et souligne sa cohésion iconographique. Isolés au premier plan, la Vierge et l'Enfant, le précurseur et la Madeleine sont les figures principales de la face intérieure du retable. Ils sont comme plaqués devant un paysage continu où se déroulent, à échelle très réduite, les premiers épisodes de la vie terrestre du Christ et les principaux moments de la légende des deux saints des volets.

Le triptyque est axé sur la rédemption par la venue du Christ sur la terre. En effet, l'Enfant Jésus regardant le spectateur est présenté par Marie debout au milieu du panneau central (Memlinc a peut-être emprunté à la sculpture monumentale la représentation en pied de la Vierge à l'Enfant. C'est en tout cas sous la forme d'une statue feinte qu'elle apparaît dans l'une de ses premières œuvres connues, le *Retable de Dantzig* (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° (1)). Jésus est désigné par saint Jean-Baptiste comme «l'Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde». Le moment où ces paroles furent prononcées par Jean en désignant le Christ au bord du Jourdain (*Jean* I, 29) est d'ailleurs représenté dans le lointain (Cfr. D. 1, *Sujet*). Le geste que fait le précurseur au premier plan en est l'écho amplifié. Avant de rencontrer et de baptiser le Christ, Jean annonçait sa venue dans le désert de Judée. En cela, il est considéré comme le dernier des prophètes.

De même que le précurseur avait annoncé la venue du Christ, Marie-Madeleine fut, au matin de Pâques, le premier témoin oculaire de sa Résurrection (*Jean* XX, 1-18), étape définitive du rachat opéré par l'incarnation. Le Ressuscité lui enjoignit d'annoncer la nouvelle aux apôtres. Aussi, Madeleine fut-elle souvent qualifiée d'«apôtre» dans les écrits médiévaux (*Victor Saxer, Le culte de Marie-Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen âge*, II, Auxerre et Paris, 1959, p. 344-345). Madeleine s'était rendue au tombeau du Christ pour embaumer son cadavre (*Marc* XVI, 1-2), accomplissant ainsi les paroles prononcées par Jésus à l'adresse de

Judas, indigné de ce qu'elle avait versé de l'huile précieuse sur ses pieds, lors d'un repas à Béthanie (*Jean XII, 7*: «Laisse-la: c'est pour le jour de ma sépulture qu'elle devait garder ce parfum.»).

Par la présence de la Madeleine, en pendant à saint Jean-Baptiste, cette onction du Christ – l'oïnt par excellence (Messie, *khristos*) – est mise en parallèle avec son baptême. Elle rappelle d'ailleurs l'onction du saint-chrême (un mélange d'huile et de baume), administrée après le baptême, selon le rite romain. Pour l'auteur anonyme d'un sermon du XI^e siècle (*Sermo in sollemnitate sancte Marie Magdalene*), Madeleine vient apporter des aromates pour oindre le front des nouveaux baptisés (*Saxer, op. cit.*, II, 1959, p. 345).

On rencontre le précurseur et la Madeleine disposés de la même manière (mais vus en buste et non en pied) sur les volets d'un autre retable domestique peint en Flandre au milieu du XV^e siècle: le *Triptyque Braque*, de Rogier van der Weyden. Les citations évangéliques qui y accompagnent les deux saints – entourant cette fois le Christ adulte représenté en *Salvator mundi*, auprès de qui intercèdent Marie et saint Jean l'Évangéliste – confirment la lecture que nous venons de proposer pour le *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte*. En effet, de la bouche de saint Jean-Baptiste s'échappent les paroles qu'il prononça lors de sa rencontre avec le Christ («Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi.» (*Jean I, 29*)). Au-dessus de Marie-Madeleine se trouve le verset relatant l'onction de Béthanie («Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici pretiose et unxit pedes Ihesu.» (*Jean XII, 3*)). Derrière le précurseur est figuré le baptême du Christ dans le Jourdain. Comme l'a souligné *Shirley N. Blum*, il s'agit-là de la seule référence, dans le *Triptyque Braque*, à un événement historique de la vie de Jésus, les autres figures sacrées symbolisant la nature divine du Christ et le salut par sa rédemption (*Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, Berkeley et Los Angeles, 1969, p. 35-36).

Mis en parallèle avec le sens de la narration qui caractérise les trois éléments du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte* conservés au Louvre, le haut degré d'abstraction atteint par Rogier permet de mesurer la considérable différence de tempérament des deux artistes (Rogier étant probablement le maître de Memlinc). Pour Memlinc, la source iconographique et formelle de ses deux volets, où des figures se détachent sur un paysage, a de toute évidence été une œuvre du type du *Triptyque Braque*. Alors que Rogier concentre dans la présence de chacune des figures du premier plan et dans leurs paroles le rôle qu'elles ont pu jouer comme témoins de l'incarnation et de la rédemption, Memlinc les éloigne davantage du spectateur en les représentant en pied et multiplie au sein du paysage les rappels du déroulement historique de l'existence du Sauveur. Ces scènes sont loin d'être superflues: le Massacre des Innocents, le miracle apocryphe du champ de blé et le contexte même de la Fuite en Égypte rappellent que le sacrifice initial du Christ a été sa venue au monde, immédiatement suivie de circonstances douloureuses. Le rôle de premier martyr tenu par le précurseur explique les principaux épisodes de sa mort accompagnant le moment où il montre Jésus aux pharisiens et le Baptême du Christ, dans le paysage du volet gauche. Derrière la Madeleine, outre la Résurrection de Lazare, sont représentés le Repas chez Simon et le *Noli me tangere*, rappels évidents de l'onction de Béthanie et de la propre Résurrection du Christ. À propos de la présence de sainte Madeleine sur le *Triptyque Braque*, *Shirley N. Blum* (*op. cit.*, p. 35) a rappelé que les paroles que Jésus adressa à Marthe, la sœur de Marie (Madeleine), lors de ce miracle témoignent de sa mission rédemptrice: «Je suis la résurrection. Qui croit en moi, même s'il meurt, vivra.» (*Jean XI, 25*). Le ravissement de la Madeleine devant la grotte où elle s'était retirée à la fin de son existence renvoie au repentir de la sainte après une vie de débauche et offre un parallèle à saint Jean-Baptiste prêchant le repentir dans le désert (au premier plan du volet gauche).

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1812 ¹: *Choix de gravures à l'eau forte, d'après les peintures originales et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte – cent quarante-deux gravures –*, Londres, 1812.

- 1815 ²: *Catalogue of the splendid Collection of Pictures belonging to Prince Lucien Buonaparte; which will be exhibited for sale by private contract, on Monday the sixth day of February, 1815, and following Days, at the New Gallery (Mr. Buchanan's) n° 60, Pall-Mall, Londres, 1815.*
- 1816 ³: *A Catalogue of the magnificent Gallery of Paintings, the Property of Lucien Buonaparte Prince of Canino: which will be sold by auction, by Mr. Stanley, at his Great Room, N° 29, St. James's street, on Tuesday, the 14th of May, 1816, and Two following Days, at one o'clock precisely, Londres, 1816.*
- 1824 ⁴: WILLIAM BUCHANAN, *Memoirs of Painting, with a chronological History of the importation of Pictures by the great Masters into England since the French Revolution, Londres, II, 1824.*
- 1833 ⁵: JOHANN DAVID PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domburms zu Frankfurt am Main, Francfort, 1833.*
- 1837 ⁶: CHRÉTIEN JEAN NIEUWENHUIJS, *Description de la collection des tableaux qui ornent le palais de S. A. R. Mgr le Prince d'Orange à Bruxelles, Bruxelles, 1837.*
- 1839 ⁷: *A Catalogue of a very valuable and highly important Collection of Pictures chiefly of the Early Flemish and German Schools, together with some by Italian and Dutch Masters [collection W. Charles Aders]; (...) which will be sold by auction, by Messrs. Christie and Manson, at their great room, King Street, St. James's square, on friday, the 26th of april, 1839, at one o'clock precisely, Londres, 1839.*
- 1842 ⁸: JOHANN DAVID PASSAVANT, *Lettre de M. Passavant, de Francfort, à M. O. Delepierre, à Bruges, sur les productions des peintres de l'ancienne école flamande, aux XV^e et XVI^e siècles, dans Messenger des sciences historiques de Belgique (Gand), année 1842, 204-231.*
- 1843 ⁹: CHRÉTIEN JEAN NIEUWENHUIJS, *Description de la galerie des tableaux de S. M. le Roi des Pays-Bas, avec quelques remarques sur l'histoire des peintres et sur les progrès de l'art, Bruxelles, 1843.*
- 1843 ¹⁰: JOHANN DAVID PASSAVANT, *Beiträge zur Kenntniß der alt-niederländischen Malerschulen bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts (Fortsetzung), dans Kunstblatt (Stuttgart/Tübingen), XXIV, 1843, n° 62, 257-259.*
- 1844 ¹¹: GEORG RATHGEBER, *Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha, 1844.*
- 1847 ¹²: FRANZ KUGLER et JACOB BURCKHARDT, *D. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, 2e éd., Berlin, 1847.*
- 1850 ¹³: *Catalogue des tableaux anciens et modernes, de diverses écoles, dessins et statues, formant la galerie de feu sa Majesté Guillaume II (...) dont la vente aura lieu lundi le 12 août 1850 et jours suivants (...), au Palais de feu sa Majesté, à La Haye. Par le ministère de Jérôme de Vries, Corneille François Roos et Jean Albert Brondgeest, Amsterdam, 1850.*
- 1852 ¹⁴: FRÉDÉRIC VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre, 2e partie, Écoles flamande et hollandaise, Paris, 1852.*
- 1853 ¹⁵: DAVID LEVI-ALVARÈS et JOSEPH BOULMIER, *Notice sur le Salon carré au Louvre, réunion des principaux chefs-d'œuvre de la peinture (...), Paris, 1853.*
- 1857 ¹⁶: JOSEPH A. CROWE et GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *The Early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works, Londres, 1857.*
- 1860 ¹⁷: LOUIS VITET, *Les Peintres flamands et hollandais en Flandre et en Hollande, dans Revue des Deux Mondes (Paris), 2e période, XXIX, 1860, 934-959.*
- 1863 ¹⁸: *Rapport de M. le Comte de NIEWERKERKE (...), sur les travaux de remaniement et d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les musées impériaux, suivi d'un relevé sommaire des objets d'art entrés dans les collections de 1849 à 1863, Paris, 1863.*
- 1865 ¹⁹: ERNST FÖRSTER, *Reise durch Belgien nach Paris und Burgund, Leipzig, 1865.*
- 1866 ²⁰: ALFRED MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864, IV, Paris, 1866.*

- 1867 ²¹: PIERRE MARCY, *Guide populaire dans les musées du Louvre*, Paris, 1867.
- 1867 ²²: OTTO MÜNDLER, *Einige Worte über Dr. Ernst Förster's «Raphael» (Schluß)*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig), II, 1867, 223-226.
- 1868 ²³: CHARLES BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles, Ecole flamande*, Paris, 1868.
- 1876 ²⁴: FRIEDRICH OETKER, *Belgische Studien. Schilderungen und Erörterungen*, Stuttgart, 1876.
- 1879 ²⁵: CARL J. SCHNAASE (avec la collaboration de O. EISENMANN, édité par WILHELM LÖBKE), *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, Stuttgart, 1879 (*Geschichte der bildenden Künste*, VIII).
- 1889 ²⁶: [Comte PAUL DURRIEU], *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 1^{ère} éd., Paris, [1889].
- 1891 ²⁷: FRANÇOIS-ANATOLE GRUYER, *Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre*, Paris, 1891.
- 1893 ²⁸: GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER, *Le Musée national du Louvre*, Paris, [1893] (*La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux*).
- 1893 ²⁹: ALPHONSE-JULES WAUTERS, *Sept Etudes pour servir à l'histoire de Hans Memling*, Bruxelles, 1893.
- 1895 ³⁰: *Les Remaniements dans les Galeries de peinture du Louvre*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1895, n° 10, 87-89.
- 1899 ³¹: LUDWIG KAEMMERER, *Memling*, Bielefeld et Leipzig, 1899 (*Künstler-Monographien*, XXXIX).
- 1900 ³²: FRANZ BOCK, *Memling-Studien*, Düsseldorf, 1900.
- 1901 ³³: W. H. JAMES WEALE, *Hans Memling*, Londres, 1901.
- 1903 ³⁴: *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 6^e éd., Paris, 1903.
- 1909 ³⁵: KARL VOLL, *Memling, des Meisters Gemälde*, Stuttgart, Berlin et Leipzig, 1909 (*Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, 14).
- 1916 ³⁶: EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ, *Die Brüder Boisserée, Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Iéna, 1916.
- 1916 ³⁷: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlin, 1916.
- 1922 ³⁸: LOUIS DEMONTS, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries*, III. *Ecoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1923 ³⁹: GEORGES HUISMAN, *Memling*, Paris, 1923 (*Art et esthétique*).
- 1924 ⁴⁰: FRIEDRICH WINKLER, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1927 ⁴¹: [MAURICE W. BROCKWELL], *Exhibition of Flemish and Belgian Art, 1300-1900, organized by the Anglo-Belgian Union, Royal Academy of Arts*, Londres, 1927.
- 1927 ⁴²: Sir MARTIN CONWAY, *Catalogue of the loan Exhibition of Flemish and Belgian Art, Burlington House, London, 1927. A memorial volume*, 5^e éd., Londres, 1927.
- 1928 ⁴³: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, VI. *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1929 ⁴⁴: ÉDOUARD MICHEL, *Ecole flamande*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, II: *Ecoles étrangères*, Paris, 1929.
- 1944 ⁴⁵: ÉDOUARD MICHEL, *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1946 ⁴⁶: MICHEL FLORISOONE, Notice dans le catalogue de l'exposition *Les Chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne par la Commission de récupération artistique et les services alliés*, Paris, Orangerie des Tuileries, 1946.
- 1948 ⁴⁷: HENDRIK ENNO VAN GELDER, *De Kunstverzameling van Koning Willem II*, dans *Maandblad voor beeldende kunsten* (Amsterdam), XXIV, 1948, 137-148.

- 1949 ⁴⁸: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Memling*, Amsterdam, [1949].
- 1953 ⁴⁹: ÉDOUARD MICHEL, *Catalogue raisonné des peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1960 ⁵⁰: HENRI PAUWELS, Notice dans le catalogue de l'exposition *Le Siècle des Primitifs flamands». Exposition organisée par l'Administration communale de Bruges et The Detroit Institute of Art, Detroit (...) au Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge). 26 juin-11 septembre 1960, 2e éd. française, Bruges, 1960.*
- 1960 ⁵¹: JACQUELINE FOLIE, Notice dans le catalogue de l'exposition *Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilization. Catalogue of the Exhibition Masterpieces of Flemish Art: van Eyck to Bosch. Organized by the Detroit Institute of Art and the City of Bruges. The Detroit Institute of Art. October-December 1960, Detroit et Bruxelles, 1960.*
- 1961 ⁵²: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois, du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961.
- 1963 ⁵³: ROGER VAN SCHOUTE, *La Chapelle royale de Grenade (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)*, Bruxelles, 1963.
- 1969 ⁵⁴: GIORGIO T. FAGGIN, *L'Opera completa di Memling. Presentazione di MARIA CORTI. Apparati critici e filologici di -*, (*Classici dell'Arte*, 27), Milan, 1969; réimprimé en français dans *Tout l'œuvre peint de Memling. Introduction par JACQUES FOUcart. Documentation par -*, (*Les Classiques de l'Art*, (27)), (Paris, 1973).
- 1970 ⁵⁵: MARC EEMANS, *Hans Memling*, Bruxelles, 1970.
- 1971 ⁵⁶: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, VI. *Hans Memlinc and Gerard David. Comments and notes by NICOLE VERONEE-VERHAEGEN. Translation by HEINZ NORDEN*, Part I, Leyde/Bruxelles, 1971.
- 1973 ⁵⁷: MICHEL LACLOTTE et CLAUDIE RESSORT, *Copies, répliques, pastiches, catalogue du huitième dossier du département des peintures (Le Petit journal des grandes expositions)*, Paris, 1973.
- 1973 ⁵⁸: CAROLYN R. SHINE, *Hans Memlinc, St. Stephen, and St. Christopher*, dans *Cincinnati Art Museum Bulletin (Cincinnati)*, X, 1, 1973, 17-21.
- 1974 ⁵⁹: E. KLUCKERT, *Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen*, dans *Das Münster (Munich)*, XXVII, 1974, 284-295.
- 1974 ⁶⁰: NICOLE REYNAUD, *Reconstitution d'un triptyque de Memling*, dans *La Revue du Louvre et des musées de France (Paris)*, XXIV, 2, 1974, 79-90.
- 1975 ⁶¹: *Les récentes Acquisitions des musées nationaux*, dans *La Revue du Louvre et des musées de France (Paris)*, XXV, 5/6, 1975, 397.
- 1979 ⁶²: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUcart et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I: Écoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1980 ⁶³: SÉGOLÈNE BERGEON, Notice dans le catalogue de l'exposition *Restauration des peintures*, Paris, Musée du Louvre, 1980 (*Les dossiers du département des peintures*, 21).
- 1980 ⁶⁴: MARIE-LOUISE DUFÉY-HAËCK, *Le Thème du Repos pendant la fuite en Égypte dans la peinture flamande de la seconde moitié du XVe au milieu du XVIe siècle*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art (Bruxelles)*, XLVIII, 1979 (1980), 45-76.
- 1980 ⁶⁵: BARBARA LANE, *Hans Memling. Werkverzeichnis*, Francfort/Berlin/Vienne, 1980 (*Die großen Meister der Malerei*).
- 1981 ⁶⁶: JACQUES FOUcart et GENEVIÈVE LACAMBRE, *Supplément au catalogue des tableaux flamands et hollandais (tome I des Ecoles étrangères, 1979)*, dans *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, II: Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, 1981.

- 1987 ⁶⁷: MARY ANN SCOTT, *Dutch, Flemish, and German paintings in the Cincinnati Art Museum. Fifteenth through eighteenth centuries*, Cincinnati, 1987.
- 1988 ⁶⁸: REINDERT L. FALKENBURG, *Joachim Patinir. Landscape as an image of the Pilgrimage of life*, Amsterdam/Philadelphie, 1988.
- 1989 ⁶⁹: ERIK HINTERDING et FEMY HORSCH, *Reconstruction of the collection of old master paintings of King Willem II*, dans *Simiolus* (Utrecht), XIX, 1/2, 1989, 55-122.
- 1990 ⁷⁰: SÉGOLÈNE BERGEON, «*Science et patience*» ou la restauration des peintures, Paris, 1990.
- 1990 ⁷¹: AKIRA KOFUKU, *Landscape with Virgin and Child or Rest on the Flight into Egypt – Patinir and Early Flemish Painting*, dans le catalogue de l'exposition *Bruegel and Netherlandish Landscape Painting from the National Gallery Prague*, The National Museum of Western Art, Tokyo, The National Museum of Modern Art, Kyoto, 1990, 37-47.
- 1992 ⁷²: BÉATRICE EDELEIN-BADIE, *La Collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, I-IV, Montpellier, 1992 (thèse dactylographiée de doctorat en Histoire de l'art, de l'Université Paul Valéry Montpellier III).
- 1994 ⁷³: DIRK DE VOS, *Hans Memling. L'Œuvre complet*, Anvers, 1994.

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

19 octobre 1850. Extrait d'une lettre du comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées nationaux, au ministre de l'Intérieur, au sujet des achats de peintures et de dessins effectués par Villot, conservateur du département des peintures, et Reiset, conservateur au Cabinet des dessins, à la vente de la collection de feu Guillaume II, roi des Pays-Bas, à La Haye.

Paris, le 19 octobre 1850.

Monsieur le Ministre,

Grâce à votre énergique sollicitude pour la dignité et les intérêts du Louvre, les obstacles nombreux qui s'opposaient au départ de M.M. Villot et Reiset Conservateurs du Musée, pour La Haye, avaient été levés, et, le 7 août, vous me donniez communication d'un arrêté ministériel qui les autorisait à assister à la vente du feu Roi Guillaume II, afin d'y faire, jusqu'à la concurrence d'une somme de cent mille francs, les acquisitions qu'ils jugeaient convenables à l'accroissement ou au complément de nos collections de tableaux et de dessins. Partis le soir même de Paris, ces Messieurs sont arrivés le 9 à La Haye, et après trois jours d'un examen attentif des objets qui devaient être vendus, ils ont pu fixer leur choix.

Avant de vous désigner, Monsieur le Ministre, ceux qui par leur mérite, semblèrent dignes de prendre place dans les Galeries du Louvre, permettez-moi de vous exposer les motifs qui les ont guidés dans leurs acquisitions.

Le Musée doit évidemment chercher à acquérir de superbes spécimens des grands maîtres dont il ne possède pas d'œuvres authentiques. Ainsi pour ne citer que quelques noms, il nous manque encore un Albert Durer, un Hemling, et parmi les Maîtres hollandais, un Guillaume Van den Velde, &c, &c. Dans le cas où une peinture incontestable et belle de ces artistes célèbres nous serait offerte, nous devrions nécessairement la préférer à d'autres d'un mérite égal mais d'un maître déjà suffisamment représenté. A défaut de tableaux d'une pareille

importance pour nous, nous ne devons acheter des tableaux de maîtres qui figurent dans nos collections que lorsqu'ils sont supérieurs à ceux que nous avons, ou exécutés dans une manière qui montre ces artistes sous une phase différente de leur talent. A ces considérations il faut joindre aussi l'intérêt historique qui, dans certaines circonstances peut avoir un grand poids.

Le catalogue du feu Roi des Pays-Bas signalait bien les noms d'Albert Durer, de Guillaume Van den Velde, d'Hemling; mais l'extrême faiblesse des peintures attribuées aux deux premiers maîtres, ne permirent pas à M.M. Villot et Reiset d'hésiter un instant. L'attribution était évidemment fautive. Quant aux onze tableaux donnés à Hemling (N° 6 à 16) et aux trois attribués seulement à cet artiste, ils firent de leur part l'objet d'une étude sérieuse. En comparant entre eux les N° 6 à 16, il était facile de voir qu'ils appartenaient au moins à trois mains différentes et que cinq surtout étaient bien supérieurs aux autres comme style et comme exécution. Sans entrer dans des détails techniques à ce sujet, il me suffira de dire que tout en reconnaissant que les deux panneaux de la Châsse de St. Bertin (N° 6 et 7) étaient curieux, intéressants et beaux, cependant il ne s'y trouvait pas à un degré assez prononcé cette force saisissante qui est le cachet des grands maîtres de toutes les écoles, cette délicatesse d'expression, cette finesse et ce moelleux de touche qu'Hemling seul, parmi les peintres de l'Ecole flamande primitive, a possédés à un si haut point, pour être convaincu de l'authenticité de leur attribution. Ajoutons aussi que le doute éprouvé par M.M. Villot et Reiset, était partagé par d'autres personnes, et qu'enfin la vue de ces œuvres irrécusables d'Hemling conservées à l'Hopital St. Jean et au Musée de Bruges, leur prouva qu'il était légitime. Ces panneaux furent retirés de la vente, par la famille Royale, aux prix de 23000 florins (52326 francs avec les frais).

Les tableaux portant les N° 8, 9, 10, 11, et surtout le N° 12, leur semblèrent au contraire être bien d'Hemling. Malheureusement quelques uns avaient été agrandis et tous étaient trop petits et trop peu importants pour qu'ils crussent devoir y consacrer une somme dont ils auraient sans doute regretté l'emploi au moment de la vente d'œuvres capitales.

Le N°17 nommé par le catalogue Autel portatif de Charles V et attribué à Hemling, n'est certainement pas de ce maître, quoique ce tryptique fut d'une belle conservation et remarquable sous plus d'un rapport, il fut sacrifié sans balancer à des peintures d'un art beaucoup plus élevé.

La mort de la vierge (N°52) était un fort beau tableau donné à Martin Schoen; les œuvres certaines de ce maître sont très rares, très peu connues, aussi la justesse de l'attribution de ce panneau était contestable et contestée par M.M. Villot et Reiset eux-mêmes, les portant à penser qu'il est d'un artiste de l'Ecole flamande primitive; ils l'inscrivirent néanmoins au nombre des ouvrages dont ils désiraient vivement l'acquisition (...).

(*Paris, Archives des Musées nationaux*, P °, 1850, 30 août et *Bibliothèque des Musées nationaux*, Ms. 451).

2

21 novembre 1850. Extrait d'une lettre de Hérès, expert du Musée royal belge, au comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées nationaux.

Bruxelles, le 21 novembre 1850.

Monsieur le Comte,

Par sa lettre du 15 de ce mois, Monsieur le Baron de Rothschild m'a communiqué le désir que vous lui avez témoigné de connaître les prix auxquels ont été vendus ou rachetés les tableaux peints par Hemling, qui faisaient

[sic] partie de la vente de feu sa majesté le Roi Guillaume II, vente qui a eu lieu à La Haye, le 12 août dernier.

Je me suis empressé de recueillir ces renseignements et j'ai l'honneur de vous transmettre la réponse que je reçois aujourd'hui du Directeur de la galerie du Roi. D'après sa lettre, les seuls tableaux d'une originalité incontestable que l'on pourrait encore obtenir sont les numéros suivants du catalogue de la vente:

N° 8 et 9 retirés à PB f. 5217, 50 frais compris; on en demande aujourd'hui 5500 florins.

N° 10 et 11 retirés au prix de PB 5102, 50, dont on demande également 5500 fl.

J'ai renchéri les numéros 8 et 9; pour compte de Mr. de Rothschild jusqu'à un florin en-dessous du prix de leur adjudication. Ces quatre petits tableaux sont du plus beau faire de leur auteur et comparable [sic] à «La fuite en Égypte» que j'ai achetée pour M. de Rothschild et qui ne lui coûte pas la moitié de sa valeur. Ils ont fait partie de la collection de Joseph Bonaparte et, je pense, qu'ils ont dû servir originellement de volets, recouvrant des tableaux centraux, à cause de leur forme haute et étroite et des ajoutes faites aux deux côtés de chacun d'eux il y a de 50 à 60 ans. A cela près, ils sont dans un état de parfaite conservation (...).

(Paris, *Archives des Musées nationaux*, P °, 1850, 21 novembre).

3

28 novembre 1850. Lettre du comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées nationaux, au comte Louis Eugène van Bijlandt, intendant du défunt roi Guillaume II des Pays-Bas.

Paris, le 28 9bre 1850

Mr,

Ayant appris qu'il serait possible de décider les possesseurs actuels des tableaux d'Hemmeling, qui ont été retirés de la vente de S. M. le feu Roi des Pays-Bas, à les céder au Musée du Louvre, je viens vous demander si vous pouviez me faire connaître quel prix ils mettraient à cette cession.

Le Musée du Louvre aimerait se rendre acquéreur des deux tableaux seulement qui étaient inscrits au catalogue sous les N° 8 & 9.

Je vous serai infiniment obligé, Mr, de vouloir bien vous entremettre dans cette affaire et de m'adresser une réponse aussitôt qu'il vous sera loisible de le faire.

Agréez...

Le Directeur général des Musées.

M. Louis Bylandt, au Palais de S. M. Guillaume.

(Paris, *Archives des Musées nationaux*, P °, 1850, 28 novembre).

4

5 février 1851. Lettre du comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées nationaux, au Ministre de l'Intérieur, au sujet du projet d'acquisition du Saint Jean-Baptiste et de la Sainte Madeleine par Memlinc.

Paris, le 5 février 1851

Mr le Ministre de l'Intérieur,

Le crédit de 103 000 francs que votre prédécesseur a bien voulu mettre à ma disposition pour acheter des tableaux et dessins à la vente du feu roi des Pays-Bas ayant été insuffisant pour acquérir plusieurs ouvrages qui manquent à la belle collection du Louvre, j'ai dû attendre que l'exercice de 1851 me permît de vous demander l'autorisation de combler une de ces lacunes.

Mr. le Baron Fagel, ministre plénipotentiaire du roi des Pays-Bas, propose de céder au Musée, moyennant la somme de 11 728 francs deux tableaux d'Hemeling, représentant l'un St. Jean-Baptiste debout au milieu d'un paysage et l'autre Ste. Marie-Madeleine tenant un vase de parfums, que la famille du feu roi avait fait retirer de la vente. Ces ouvrages qui sont dignes sous tous les rapports de figurer dans les collections du Musée qui ne possède aucune œuvre de ce maître serait on ne peut mieux accueillie des artistes et des amateurs.

Je viens donc vous prier Mr. le Ministre, de vouloir bien approuver cette acquisition, et de décider que la somme qui sera payée à Mr. le Baron Fagel, sera imputé [sic] sur le fonds de 50 000 francs, porté au budget de l'exercice 1851, pour acquisition d'ouvrages d'art destinés à compléter les collections du Musée du Louvre.

(note marginale:) Approuvé – 10 février E 2309

(Paris, Archives des Musées nationaux, P °, 1851, 5 février).

5

12 février 1851. Extrait d'une lettre adressée par le Directeur des Beaux-Arts au Directeur général des Musées nationaux, lui annonçant l'acquisition d'un certain nombre d'œuvres.

Paris, le 12 février 1851

Monsieur le Directeur général et cher collègue,

J'ai l'honneur de vous annoncer que M. le Ministre de l'Intérieur vient d'acquérir par décision du 10 du courant,

1° (...)

2° de M. le Baron Fagel ministre plénipotentiaire du roi des Pays-Bas, deux tableaux d'Hemeling, représentant: l'un St. Jean Baptiste debout au milieu d'un paysage, l'autre Ste. Marie Madeleine tenant un vase de parfums, au pris ensemble de

11 728 [francs]

(...)

La somme de 18 228 francs, moyennant laquelle ces diverses acquisitions sont faites est imputable sur le crédit de 50 000 francs ouvert au ch. 15 du Budget du Ministère de l'Intérieur. Je vous serai en conséquence très obligé, Monsieur le Directeur Général et cher Collègue, de vouloir bien faire inscrire sur les inventaires du Louvre les cinq objets d'art acquis, et de m'en adresser les certificats le plus tôt qu'il vous sera possible.

Agrérez, Monsieur le Directeur Général et cher Collègue, l'assurance de ma haute considération et de mon entier dévouement.

Le Directeur des Beaux-Arts.

(Paris, Archives des Musées nationaux, P °, 1851, 12 février).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 179: GROUPE MEMLINC (20)

12. <i>Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte (couleur)</i>	Photo RMN
CLXXII. Reconstitution du triptyque ouvert	Photos RMN
CLXXIII. Le Repos pendant la fuite en Égypte	Photo RMN 91 EN 1537
CLXXIV. Le Repos pendant la fuite en Égypte, en radiographie	LRMF 62.542
CLXXV. Le Repos pendant la fuite en Égypte, en infra-rouge	LRMF
CLXXVI. Le Repos pendant la fuite en Égypte, aux ultra-violets	LRMF
CLXXVII. Le Repos pendant la fuite en Égypte, en lumière rasante (venant de droite)	LRMF
CLXXVIII. Le Repos pendant la fuite en Égypte, détail (1:1)	LRMF
CLXXIX. Bustes de la Vierge et de l'Enfant (M 3 x)	LRMF
CLXXX. a) Saint Jean-Baptiste	LRMF 16.575 1968
b) Sainte Marie-Madeleine	LRMF 16.580 1968
CLXXXI. a) H. Memlinc, <i>Saint Etienne</i> , Cincinnati, Cincinnati Art Museum	ACL 181.910 B 1960
b) H. Memlinc, <i>Saint Christophe</i> , Cincinnati, Cincinnati Art Museum	ACL 181.914 B 1960
CLXXXII. a) Saint Jean-Baptiste, en radiographie	LRMF 1430
b) Sainte Marie-Madeleine, en radiographie	LRMF 1429
CLXXXIII. a) Saint Jean-Baptiste, en infra-rouge	LRMF 16.576 1968
b) Sainte Marie-Madeleine, en infra-rouge	LRMF 16.581 1968
CLXXXIV. a) Saint Jean-Baptiste, détail en réflectographie de la partie inférieure droite de sa tunique	J.R.J. Van Asperen de Boer, 1983
b) Sainte Marie-Madeleine, détail en réflectographie de sa tête	J.R.J. Van Asperen de Boer, 1983
CLXXXV. a) Saint Jean-Baptiste, en lumière rasante	LRMF 16.577 1968
b) Sainte Marie-Madeleine, en lumière rasante	LRMF 16.582 1968
CLXXXVI. Saint Jean-Baptiste, détail: la Prédication de saint Jean- Baptiste et le Baptême du Christ (M 2 x)	ACL 125.201 B 1951
CLXXXVII. Saint Jean-Baptiste, détail: le Festin d'Hérode et la Décapitation de saint Jean-Baptiste (M 2 x)	ACL 164.353 B 1956
CLXXXVIII. Sainte Marie-Madeleine, détail: le Repas chez Simon et la Résurrection de Lazare (M 2 x)	ACL 125.612 B 1951
CLXXXIX. Sainte Marie-Madeleine, détail: Noli me tangere et le Ravissement de la Madeleine à la Sainte-Baume (M 2 x)	ACL 164.352 B 1956
CXC. Gravure représentant Saint Jean-Baptiste (<i>Choix de gravures à l'eau forte, d'après les peintures originales et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte (...)</i> , Londres, 1812, planche 1	

- | | |
|---|---------------------|
| CXCI. Saint Jean-Baptiste et Sainte Marie-Madeleine tels qu'ils
étaient encadrés au Louvre jusqu'en 1968 | Photo RMN |
| CXCII. Revers du Repos pendant la fuite en Égypte | LRMF 23.870 |
| CXCIII. a) Revers du Saint Jean-Baptiste | Photo RMN 93DN 1778 |
| b) Revers de la Sainte Marie-Madeleine | Photo RMN 93DN 1779 |

Ph. L.

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 180: GROUPE MEMLINC (21), *TRIPTYQUE DE LA RÉSURRECTION*; volet gauche: *LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN*; volet droit: *L'ASCENSION*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Memlinc (Hans)

Triptyque de la Résurrection

P. 87 du *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I: Ecoles flamande et hollandaise (Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud* ⁶³).

N° d'inventaire: M.I. 247 (panneau central: *La Résurrection*), M.I. 248 (volet gauche: *Martyre de saint Sébastien*), M.I. 249 (volet droit: *L'Ascension*).

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(24. I. 1951; 19. VI. 1956; 9. X. 1990; 15. IX. 1992; 6. X. 1993)

Formes: Trois panneaux rectangulaires.

<i>Dimensions</i> : Support,	panneau central	61,3 × 44,6 (± 0,1) × 1
	volet gauche	61,8 × 18,5 × 1
	volet droit	61,8 × 18,5 × 1

(le support des volets est doublé; les deux planches ont respectivement 0,2 ou 0,3 cm et 0,7 ou 0,8 cm d'épaisseur)

Surface peinte,	panneau central	60,5 × 44
	volet gauche	60,5 × 17,4
	volet droit	60,5 × 17,2

Couche protectrice: Le vernis est assez uniforme et mince. Il ne dénature pas les couleurs.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *État de conservation*: Sur le panneau central, il est satisfaisant. Des bords non-peints et des restes de barbe sont visibles; le bord droit a été peint ultérieurement. Le joint a été restauré. Sur les guirlandes, un glacis de résinate a bruni. Il y a du relief dans les verts et du vernis s'accumule dans les creux. On observe des taches sombres le long du bord gauche, dans la colonne. De petits soulèvements sont visibles dans le ciel et la bannière a subi une restauration. Le soleil a été retouché, ainsi que le coin inférieur droit de la composition (Cfr. E. 2 b, *Histoire matérielle*).

L'état des volets est également satisfaisant. Sur celui de gauche, il y a un dégât au milieu du ciel (Cfr. E. 2 b, *Histoire matérielle*). Sur le volet droit, du vernis apparaît dans les creux du manteau de la Vierge.

b. *Matière et exécution picturales*: Il y a peu de densité en général dans les chairs. Sur le panneau central, le visage du soldat de gauche est composé d'un peu de glacis sur une couche blanche. Le visage de l'ange montre aussi l'utilisation d'une technique simplifiée; on n'y trouve pas de modelé indiquant la lumière. En observant les visages des apôtres assistant à l'*Ascension* (volet droit), on constate que la même technique a été employée, avec quelques touches de blanc dans les yeux. Le corps de saint Sébastien (volet gauche) présente un peu plus d'indications de lumière.

Autour de la tête du Christ, on voit des rayons dorés qui furent d'abord incisés.

La réflectographie (6. X. 1993; M. Faries, J. Chapuis, T. Borchert, Ph. Lorentz) a révélé un dessin sous-jacent en général peu visible, essentiellement linéaire et indiquant les contours, probablement exécuté à la pierre noire. Quelques repentirs ont pu être observés (Cfr. c. *Changements de composition*). Sur le panneau central, des lignes indiquant la mise en place de la construction de l'arcade sont présentes au stade du dessin préparatoire.

Sur la radiographie du panneau central, les trois croix ont davantage de densité que le ciel, alors qu'elles sont plus foncées. Il y a peu de densité dans les carnations, mais les zones de lumière sont bien mises en place sur les fronts, autour des yeux, au bout des nez et sur les mains.

c. *Changements de composition*: Sur le volet gauche, on observe à l'œil nu un repentir au pied droit de saint Sébastien.

Sur la radiographie du volet droit, on voit que les montagnes étaient à l'origine beaucoup plus plates que ce que l'on peut voir en observation directe. L'agrandissement de ces montagnes est cependant dû à un repeint ancien (entre deux vernis), car leurs crêtes sont également beaucoup plus fortes sur la photographie aux ultraviolets que sur la radiographie (nos remerciements à Madame Lola Faillant-Dumas pour avoir bien voulu examiner ces documents avec nous et nous avoir fait part de ses observations sur ce point).

Les repentirs repérables grâce à la réflectographie sont les suivants: sur le panneau central, la tombe se trouvait d'abord davantage à droite. Le changement de position de la tombe, intervenu au stade final, a entraîné un déplacement de la hampe de la croix-étendard. Dans le haut, un repentir est visible au niveau du bras droit du putto le plus à gauche (celui qui est en partie coupé par la limite du tableau). De petits changements sont repérables dans la mise en place de la partie inférieure du manteau du soldat endormi en bas à droite, ainsi que dans ses mains. Sa botte gauche, où l'on observe un dessin à la pierre noire, présente un élargissement de la forme intervenu lors de l'exécution picturale qui est un trait propre aux œuvres du groupe Memlinc.

Volet gauche: au stade du dessin sous-jacent, les doigts de la main droite de saint Sébastien étaient placés plus haut.

De légers changements sont également visibles sur la figure de l'archer placé au centre de la composition: sur sa ceinture (initialement prévue plus haut), ses mains et ses jambes. Des repentirs sont également visibles à l'œil nu au niveau de sa jambe droite. La mise en place de son pied gauche était prévue différemment. La position de son arc a également été légèrement modifiée.

Une flèche supplémentaire était plantée dans le flanc de saint Sébastien. On voit d'ailleurs à l'œil nu le prolongement du trait de cette flèche au-dessus de la botte droite de l'archer du centre. Sur le dessin sous-jacent, le trait de la flèche plantée en avant de la cuisse droite du saint se prolonge davantage vers la chair.

Enfin, le dessin indiquant la mise en place des plis – observable sous le drapé blanc et le vêtement rouge se trouvant aux pieds de saint Sébastien – n'a pas été suivi lors de l'exécution picturale. Ce dessin sous-jacent répond aux caractéristiques du groupe Memlinc.

Volet droit: le visage du quatrième apôtre à droite se trouve davantage à gauche au stade préparatoire. Des repentirs sont également visibles sur la main gauche du second apôtre placé derrière la Vierge. Le pouce droit de saint Jean était à l'origine moins long et a été modifié au stade final (nous remercions Till Borchert de nous avoir communiqué son rapport de l'examen en réflectographie du *Triptyque de la Résurrection* effectué au Louvre le 6. X. 1993, qui nous a permis de compléter nos propres notes).

Préparation: De couleur ivoire, elle semble assez mince. Elle a quelque peu perdu son adhérence, notamment sur le panneau central, dans le ciel.

Supports: Le panneau central est composé de deux planches de chêne à fil vertical. La radiographie révèle que ces deux planches sont assemblées au moyen de deux chevilles, respectivement situées à 16,3 cm du sommet du panneau et à 14,8 cm du bord inférieur du panneau. La cheville du haut a une longueur de 9,6 cm, celle du bas mesure 8,5 cm. Leur épaisseur est de 0,7 à 0,8 cm.

Les volets, en chêne, ont été doublés de sapin. Ils sont très bombés. Un trou a été mastiqué au milieu de chacun de leurs bords inférieurs et supérieurs.

Une latte a été ajoutée dans le bas, le long du revers des trois panneaux.

Une analyse dendrochronologique du panneau central a été effectuée en novembre 1992 par le Laboratoire de Chrono-écologie de Besançon (Cfr. E. 2 b, *Histoire matérielle*). Le rapport, daté du 28 novembre 1993 (conservé dans le dossier de l'œuvre), propose, comme estimation des dates d'abattage des arbres, une fourchette entre 1466 et 1506 (avec 1484 comme estimation moyenne).

Marques aux revers: Sur le panneau central, il y a une étiquette manuscrite: *Memling/ Triptyque de la Résurrection/ Martyre de St. Sébastien/ MI. 247-248-249*. Une seconde est imprimée: *Maison de l'Empereur/ Musées Impériaux/ 247 MI* (numéro manuscrit).

Sur le volet gauche, le numéro d'inventaire est écrit au pochoir: *MI 248*, ainsi que sur le volet droit: *MI 249*. Ces numéros d'inventaire au pochoir remplacent les étiquettes *Maison de l'Empereur/ Musées Impériaux/ 248 MI* et *Maison de l'Empereur/ Musées Impériaux/ 249 MI*, encore visibles sur la photographie A.C.L. 125596B, prise en 1951. Sur le volet gauche se trouve également un cachet de cire rouge avec deux lettres en majuscules gothiques, que nous lisons *V A* (Vallardi?).

Cadres: Ils sont modernes. Noirs avec une moulure dorée bordant la surface picturale, ils imitent des cadres anciens.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. Sujet

Le thème du panneau central est la *Résurrection*. La scène représentée – le Christ sortant de son tombeau – n'est pas relatée par les Écritures, mais précède immédiatement l'épisode rapporté par les quatre évangélistes: la découverte du tombeau vide par les saintes femmes (*Matthieu* XXVIII, 1-6; *Marc* XVI, 1-8; *Luc* XXIV, 1-7 et *Jean* XX, 1-4). On aperçoit d'ailleurs ces dernières au loin, sur le chemin serpentant à droite depuis la ville. Conformément au récit de *Marc* (XVI, 1-2), elles sont au nombre de trois, portent des vases à aromates et se rendent à la tombe de grand matin (Pl. CCXII). Le soleil vient en effet de se lever à l'horizon, derrière la ville – Jérusalem. Le bâtiment à plan centré se trouvant à droite (Pl. CCXII) est vraisemblablement un reflet du Dôme du Rocher, considéré au moyen âge comme le temple de Salomon et dont la silhouette était connue en Occident à l'époque de Memlinc grâce à des représentations de Jérusalem comme celle d'Erhard Reuwich publiée dans la *Peregrinatio in Terram Sanctam* de *Bernhard von Breydenbach* (Mayence, 1486). Pour Müntz⁽²¹⁾ 477), cet édifice, «à la tournure classique», rappelle l'église romaine de Saint-Etienne-le-Rond.

La scène se déroule dans le jardin où Jésus a été enseveli, «au lieu où il avait été crucifié» (*Jean* XIX, 41). De fait, le Golgotha est visible au second plan, avec les trois croix encore dressées. Vu de face, le Christ occupe le centre de la composition. De sa main gauche, il tient une croix-étendard. Il fait un geste de bénédiction de sa droite. Un ange vient de faire pivoter le couvercle du tombeau, dont le Sauveur est déjà à moitié sorti. D'après

le récit de *Matthieu* (XXVIII, 2-3), c'est en effet un ange qui fait rouler la pierre du sépulcre. Suivant l'indication donnée par *Matthieu* (XXVIII, 3) et par *Marc* (XVI, 5) – où il ne s'agit pas d'un ange, mais d'un jeune homme –, celui-ci est vêtu de blanc. Autour du tombeau se trouvent quatre hommes en armes. Deux d'entre eux sont encore endormis (au premier plan et à gauche); les deux autres (à droite), réveillés par le mouvement du couvercle du sarcophage, semblent tressaillir d'effroi (*Matthieu* XXVIII, 4): celui qui est casqué – le Christ debout se reflète dans son casque (Pl. CCXI) – se cache les yeux du revers de la main. L'autre, vu de dos, semble avoir été heurté par l'énorme pierre. Depuis l'époque romane, les gardiens figurent traditionnellement dans les représentations sculptées ou peintes du saint sépulcre et de la Résurrection (*P. Wilhelm*, dans *E. Kirschbaum* (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, Fribourg-en-Brisgau, 1974, col. 217).

La *Résurrection* est encadrée par une arcade en plein cintre à mouluration continue. Deux colonnes de porphyre (plutôt que de jaspé, comme le dit *Michiels*⁷ 67 et n° 359) sont adossées aux montants de cette arcade et sont elles-mêmes surmontées de colonnettes torsées de cuivre ou de laiton. L'archivolte est décorée dans sa moitié gauche d'une frise de feuilles de vigne et dans sa moitié droite d'une frise de feuilles de chêne. L'extrados est souligné par une crête festonnée d'arceaux inversés et redentés de trilobes. Les extrémités de ces arceaux sont fleurdelisées. Au sommet de l'arc, deux putti peints en grisaille tiennent chacun une guirlande de fleurs et de fruits qui se croisent et dont les extrémités sont maintenues par quatre autres putti – également peints en grisaille – groupés par deux sur les chapiteaux des colonnes, à gauche et à droite. Dans les écoinçons, sur les colonnettes, ont été placés deux groupes sculptés: à gauche, le *Meurtre d'Abel par Cain*, et à droite, *Samson combattant le lion*. Le premier de ces deux épisodes symbolise le péché originel ou préfigure le sacrifice du Christ (*E. Panofsky*, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 147, note 2). Le combat de Samson contre le lion est l'«ante-type» de la victoire du Christ sur le mal (*Birkmeyer*⁵⁴ 101).

Les sujets de ces deux groupes sculptés ont fait l'objet d'interprétations diverses. *Nève*⁽²³⁾ 8) y voyait «des scènes de l'histoire de Samson», tandis que pour *Lambotte* et *d'Arschot-Schoonhoven*⁽⁴⁶⁾ 61, n° 10) l'épisode de droite doit être compris comme *David et le lion*. Curieusement, *Ward*⁽⁶²⁾ 201, note 22) considère le groupe de gauche comme une représentation de Samson tuant un Philistin.

Volet gauche

Au premier plan, saint Sébastien, officier de l'empereur Dioclétien martyrisé pour sa foi (*Jacques de Voragine*, *La Légende dorée*, traduction française par *J.-B. M. Roze*, I, Paris, 1967, p. 138-139), est attaché par les poignets à un arbre. Pratiquement nu, le supplicié est simplement vêtu de braies (*M. Beaulieu* et *J. Baylé*, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, Paris, 1956, p. 42 et pl. XX a) et non pas d'une «ceinture d'atelier», comme l'affirme *Wauters*⁽¹⁸⁾ 81). Sa chemise et son pourpoint gisent à ses pieds, à même le sol. Son corps est transpercé de neuf flèches. Au second plan se tiennent deux archers. Celui qui est le plus à droite s'apprête à tirer: «la jambe gauche en avant, la tête penchée sur l'épaule droite, la main serrant l'arc qui se courbe, il vise de l'œil droit, l'œil gauche étant fermé; la flèche, délicatement retenue entre deux doigts, sur la corde tendue, va partir...» (*Wauters*⁽¹⁸⁾ 82). Le second archer vient sans doute de tirer et va probablement recommencer en prenant la dernière flèche de son carquois que l'on voit dépasser dans son dos.

Martens⁽⁶⁷⁾ 59-61) fait observer que la première représentation, dans la peinture flamande, de saint Sébastien nu et isolé se trouve au revers du *Polyptyque du Jugement dernier* de Van der Weyden (Beaune). Selon lui, Rogier pourrait avoir introduit cette formule dans l'art septentrional après son voyage de 1450 en Italie, où ce type était déjà pratiqué, comme l'atteste le saint Sébastien peint par Piero della Francesca sur le *Polyptyque de la miséricorde*, commandé en 1445. Mais le polyptyque de Beaune était vraisemblablement achevé lorsque Rogier se rendit outre-monts (*Th. H. Feder*, *A Reexamination through Documents of the First Fifty Years of Roger van der Weyden's Life*, dans *The Art Bulletin*, décembre 1966, p. 430). *P. Assion* suppose que le type de saint Sébastien dénudé et percé de flèches aurait été forgé en deçà des Alpes, sous l'influence des représentations de

l'Homme de douleur ou de l'Ecce homo (dans E. Kirschbaum (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Fribourg-en-Brisgau, 1974, col. 318).

Volet droit

Sur le volet droit est représentée l'Ascension du Christ en présence de Marie et des apôtres. La représentation de la scène suit le passage des *Actes des Apôtres* (I, 9 et 10): « (...) sous leurs regards, il [le Christ] s'éleva, et une nuée le déroba à leurs yeux. Et (...) ils étaient là, les yeux fixés au ciel pendant qu'il s'en allait... » Le Christ, dont on ne voit plus que le bas de la robe et les pieds nus, disparaît en effet dans une gloire. La Vierge et les apôtres – on reconnaît Jean au tout premier plan et Pierre immédiatement à la droite de Jean – sont réunis autour d'un monticule d'où Jésus vient de s'élever et où l'on peut voir l'empreinte de ses pieds, preuve de la matérialité de son existence terrestre. Sur le volet droit d'un triptyque domestique peint à Cologne vers 1330, dont la composition annonce dans ses grandes lignes celle de Memlinc, on observe également ce détail de la trace laissée par les pieds du Christ (repr. dans F. G. Zehnder, *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Katalog der Altkölner Malerei*, Cologne, 1990, fig. 68). *Baltrusaitis* (⁵³ 239) interprète «l'éminence ronde» comme une représentation de la planète au-dessus de laquelle Jésus s'élève.

Selon *Michiels* (⁷ 69 et ⁸ 361), la pièce d'eau visible dans le lointain serait le lac de Génézareth.

2. Couleurs

Le triptyque est traité dans une gamme claire et froide, essentiellement déterminée par les bleus du ciel et les verts du paysage. Au premier plan, trois taches rouges (le manteau du Christ sur le panneau central, le pourpoint de saint Sébastien sur le volet gauche et le manteau de saint Jean sur le volet droit) apportent un accent sonore au sein de cette harmonie plutôt sourde.

Sur le panneau de la *Résurrection*, autour de la figure du Christ, ce sont les gris qui l'emportent (encadrement architectural de la scène, tombeau, rochers sur la droite). L'aube et les ailes de l'ange soulevant le couvercle du sarcophage sont d'un gris très clair légèrement bleuté (et non pas nuancé d'un bleu lilas, comme l'indique *Michiels* (⁷ 67 et ⁸ 360)). A l'opposé, les cuirasses des soldats endormis autour du tombeau sont traitées en gris anthracite, presque noir. Au rouge du manteau du Christ, «amarante pâle», selon *Michiels* (⁷ 68 et ⁸ 360), répond le vert acide – sa couleur complémentaire – du gardien assis au premier plan à droite. L'arrière-plan est dominé par les verts du paysage (vert olive du Golgotha, verts plus sombres des arbres), de plus en plus bleutés à mesure que l'on s'éloigne vers l'horizon.

Le beige-rose du corps de saint Sébastien occupe une place prépondérante dans le volet gauche. On retrouve le même ton, quelque peu assombri, sur le chemin où se tiennent les deux archers. Ceux-ci sont vêtus de couleurs vives: le pourpoint de l'homme de droite est jaune citron. Ses chausses sont bleues et son chapeau carmin. Son acolyte porte une robe bleu azurite sur une chemise vermillon et des chausses carmin. Aux pieds du saint, la tache rouge de son pourpoint posé à même le sol est accentuée par la blancheur de sa chemise se trouvant immédiatement à côté. L'arrière-plan est marqué par les verts du sol et de la végétation, identiques à ceux du panneau central. Le ciel, bleu clair à l'horizon, est foncé au zénith.

Les couleurs de l'*Ascension* sont proches de celles de la *Résurrection*. Les verts (le sol au premier plan, la doublure du manteau de saint Pierre, les arbres au lointain) et les bleus (manteaux de la Vierge et de saint Pierre, robe de l'apôtre vu de face, au centre, et les montagnes à l'horizon) sont prédominants. Il y a quelques taches blanches, comme la coiffé de Marie, les manches de la robe de saint Pierre et la robe de l'apôtre barbu debout au fond à droite. Des reflets jaunes viennent nuancer ces deux dernières zones blanches. Le ciel est bleu clair dans le fond et couvert de nuages gris-bleu foncé immédiatement au-dessus des assistants. Le Christ porte une robe brun violacé.

3. *Inscriptions, marques et armoiries*

Néant.

E. HISTORIQUE

1. *Origine*a. *Sources*

L'origine de l'œuvre est inconnue. Le triptyque apparaît dans la vente Vallardi de 1857 (1^o 9, n° 34).

b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*

Dans la vente Vallardi de 1857 (1^o 9, n° 34), le triptyque est donné à «Jean Hemmeling». Ce label est maintenu dans le catalogue de la vente de 1860 (2^o 15, n°s 50-52). Mais, à la même époque, certains critiques rejettent l'attribution du panneau central à Memlinc (F. 3^o 299 et 4^o 51). Le Louvre acquiert l'œuvre comme un anonyme de l'«Ecole flamande (fin du XV^e siècle)» (*Nieuwerkerke* 5 85). Elle ne sera d'ailleurs accrochée qu'en 1895 aux côtés du *Saint Jean-Baptiste* et de la *Sainte Madeleine*, jugés comme d'authentiques Memlinc (20 87). Ayant vu le triptyque au Louvre, Förster (6^o 134-135) le considère comme de Memlinc et le situe à la même époque que les *Sept joies de la Vierge* (Munich) et que la *Passion* de Turin (qu'il appelle les *Sept douleurs*), en raison de l'analogie de certains motifs, de la perfection de la facture et du coloris saturé et néanmoins clair. L'opinion de Förster est combattue par Mündler, pour qui le triptyque ne peut être de Memlinc et qui affirme que l'œuvre est implicitement donnée à Bouts (9 223), ce qui est confirmé par l'attribution au peintre de Louvain proposée quelques années plus tard par Reiset, alors directeur des musées nationaux (13 10), qui rapproche les canons des figures de celles de la *Justice d'Othon* de Bouts (Bruxelles). Pour Michiels (7 66-70 et 8 359-361), la présence sur le panneau central d'un arc comparable à ceux du *Triptyque de Miraflores* et du *Triptyque de saint Jean-Baptiste* de Rogier van der Weyden (conservés tous deux à Berlin) et qui, sans être de forme gothique, est emprunté cette fois à l'art italien, permet de rattacher le retable du Louvre à la production du maître bruxellois, après le retour de ce dernier d'Italie. Il n'est pas inintéressant de noter que certains détails, comme la couleur vert olive des gazons, évoquent Memlinc pour Michiels. Blanc (10 *Jean Memlinc*, 8) adopte une attribution à Memlinc, que le Louvre continue de refuser; *Both de Tauzia* catalogue le triptyque sous l'appellation «École de Memling» (12 13, n° 699), avec laquelle Jacobsen (16 394) n'est pas non plus d'accord. Pour ce dernier le retable conservé au Louvre est à coup sûr une œuvre tardive de Memlinc. Wauters (18 81 et 115, n° 43) le «restitue» également au peintre de Bruges, opinion avec laquelle l'auteur du compte-rendu de sa monographie semble d'accord (B.P. 19 192). Müntz (21 477) au contraire, préfère laisser l'auteur du triptyque dans l'anonymat. Au Louvre, l'appellation «École de Memling» reste toujours de rigueur (*Lafestrestre* et *Richtenberger* 17 137). Kaemmerer (22 131-132) l'incorpore dans la production de Memlinc, mais avoue son embarras pour lui donner une date précise. Bock (24 200) estime que le triptyque est une œuvre tardive, à cause de l'encadrement renaissance du panneau central. N'ayant vu l'œuvre, il ne peut toutefois se prononcer de manière définitive sur l'attribution à Memlinc. Weale considère le retable du Louvre comme de la main d'un élève (25 76). Mais pour Hulin de Loo (26 17, n° 69), le volet gauche est «une reprise toute différente», et qu'il situe à la fin de la carrière de Memlinc, du *Martyre de saint Sébastien* de Bruxelles.

Dans l'édition de 1903 du *Catalogue sommaire des peintures* (27 173) le *Triptyque de la Résurrection* est classé sous le nom de Memlinc. Voll l'accepte également et propose de le situer vers 1490 (29 XXXVIII et 113-115). Pour Durand-Gréville (31 426), ce retable est, de par son exécution, «un Memling indiscutable» et remonte aux

dernières années de la carrière du peintre. Dès 1916, *Friedländer* (³² 179) accepte le triptyque du Louvre comme une œuvre de Memlinc. Il en est de même pour *Conway* (³³ 243), qui le range parmi la production de Memlinc où l'atelier a pris part. Tandis que *Demonts* (³⁴ 50-51) maintient l'attribution au maître officiellement adoptée par le Louvre en 1903 et propose une datation vers 1490, *Huisman* (³⁵ 123 et 148) la refuse et voit dans le triptyque, «œuvre correcte, probe, mais étouffée», la main d'un élève.

Après lui, la plupart des critiques n'émettent plus de doutes quant à son attribution à Memlinc (*Winkler* (³⁶ 123), *Goffin* (³⁷ 92-95), *Brockwell* (³⁸ 27, n° 45), *Fierens-Gevaert* et *P. Fierens* (⁴⁰ 60 et 71), *Michel* (⁴¹ 18-19 et ⁴⁸ 51-52, n° XIX), *Vollmer* (⁴² 375), *Marlier* (⁴³ 46), *Dupont* et *Bouchot-Saupique* (⁴⁴ 54-55, n° 73), *Lambotte* (⁴⁶ 61-62, n° 10), *Baldass* (⁴⁷ 48, n° 118), *Panofsky* (⁵² I, 349), *Marette* (⁵⁵ 176, n° 84-86), *Faggini* (⁵⁸ édition française 1973, 96, n° 23), *Folie* (⁶⁰ 783-785), *Lane* (⁶⁴ 52, n° 66) et *De Vos* (⁶⁸ 268, n° 74)). Seul *Michel*, dans son catalogue raisonné de 1953, émet des réserves: la médiocrité de l'œuvre est pour lui la preuve qu'il s'agit «de l'une de ces œuvres commerciales, exécutées dans l'atelier du maître et sous sa direction» (⁵¹ 205). *Friedländer* (³⁹ 30-31 et 115, n° 7; ⁵⁹ 21 et 46, n° 7), pense que l'œuvre est tardive (vers 1490), non seulement en raison de la présence des putti et des guirlandes, mais aussi à cause de la mobilité et de la souplesse des figures, pareilles à des danseurs. Cette datation tardive est adoptée après lui par l'ensemble de la critique.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- 1857 Le triptyque passe en vente avec la collection Vallardi, à Paris (à l'Hôtel des Commissaires-priseurs) et non à Turin, comme le signale erronément *Baldass* (⁴⁷ 48, n° 118), le 20 mars 1857 (¹ 9, n° 34). Cette collection milanaise, formée en grande partie grâce aux bouleversements survenus en 1796 et en 1814 en Italie (introduction du catalogue de la vente de 1857), comprenait le triptyque de Memlinc, censé provenir de l'illustre maison des comtes Tiepolo de Venise (introduction du catalogue de la vente de 1860).
Le cachet de cire rouge figurant sur le volet gauche, avec les deux lettres *V A* en majuscules gothiques, peut être interprété comme une marque de possession de la collection Vallardi (?).
- 1860 Acquis par le Louvre pour la somme de 14 175 francs (*Nieuwerkerke* ⁵ 85), à la vente du Chevalier A. D., à Paris le 10 décembre 1860 (² 15, n° 50 à 52), le triptyque semble être entré au musée immédiatement après son acquisition en 1860. Avant sa restauration en novembre 1951, il comportait au revers de chacun de ses trois panneaux une étiquette imprimée: Maison de l'Empereur/ Musées Impériaux (Cfr. C, *Description matérielle*). La présence de ces étiquettes n'implique pas un passage dans la collection de Napoléon III, comme l'indique *Faggini* (⁵⁸ édition française 1973, 96, n° 23), qui propose erronément 1862 comme date d'entrée au Louvre. Le triptyque semble en fait avoir été intégré aux collections du musée immédiatement après son acquisition en 1860. En effet, pour la critique commentant l'événement (F. ³ 285 et ⁴ 51), l'acquéreur est bien le Louvre et non l'empereur. La soudaineté de l'acquisition (Cfr. I, *Textes d'archives et sources littéraires*), exigeant l'octroi d'un crédit spécial par l'empereur, peut expliquer l'apposition de ces étiquettes. Nos recherches dans la série O ⁵ des Archives nationales (Maison de l'Empereur Napoléon III) ne nous ont malheureusement pas permis de retrouver la trace de cet achat. Le seul document concernant l'acquisition du triptyque et conservé aux Archives des musées nationaux est édité ici (Cfr. I, *Textes d'archives et sources littéraires*).
- 1893 Le triptyque se trouve dans la grande galerie (*Lafenestre* et *Richtenberger* ¹⁷ 137, n° 2028).
- 1895 Le *Triptyque de la Résurrection* est accroché sur une cimaise de la grande galerie, avec d'autres primitifs flamands, dont le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Madeleine* de Memlinc (²⁰ 87).
- 1903 Le *Triptyque de la Résurrection* se trouve dans le second petit cabinet côté Seine (n° XX) (²⁷ 173, n° 2028).
- 1922 Le *Triptyque de la Résurrection* est dans l'avant-dernier petit cabinet côté Nord (n° XXIX) (*Demonts* ³⁴ 50, n° 2028).

- 1932 Le triptyque est prêté à une exposition à Tournai, du 9 juin au 9 octobre 1932 (Police d'assurance aux Archives des Musées nationaux, Z 11 X, 1932, 9 juin; voir également *Michel* ⁵¹ 204).
- 1935 Le triptyque est présenté à l'exposition *De Van Eyck à Bruegel*, au Musée de l'Orangerie à Paris, du 9 novembre 1935 au 27 janvier 1936 (⁴⁴ n° 73).
- 1939 Prêté à l'*Exposition Memling* de Bruges (22 juin-1er octobre 1939; n° 10), le triptyque quitte le Louvre le 15 juin 1939 (note manuscrite dans le dossier de l'œuvre, au Service d'étude et de documentation du département des peintures du Louvre).
- 20 mars 1946 Le triptyque, mis à l'abri au château de Montal (près de Saint-Céré, dans le Lot) pendant les années de guerre, revient au Louvre (fichier des mouvements, au département des peintures du Musée du Louvre).
- 1947 Le *Triptyque de la Résurrection* figure à l'exposition *Les Primitifs flamands*, au Musée de l'Orangerie à Paris, du 5 juin au 7 juillet 1947 (⁵⁰ n° 69).
- juin 1993 Le triptyque est transporté depuis les Petits Cabinets, situés au bord de la Seine, jusque dans l'aile Richelieu du Grand Louvre, dans le cadre du redéploiement des peintures des Écoles du Nord (inauguration le 18 novembre 1993).

b. Histoire matérielle

- 1926 Deux photographies datées de 1926 (dans le dossier de l'œuvre, au Louvre) montrent qu'à cette époque l'encadrement du triptyque n'était pas celui que nous lui connaissons actuellement. Il est possible que le changement ait eu lieu lors de la campagne d'encadrement par M. Germain Bazin, dans les années cinquante.
- 24 mars 1949 Restauration au Louvre de quelques écorchures sur le *Triptyque de la Résurrection* (Documentation du Service de Restauration des Musées de France, dossier n° 588).
- janvier 1951 Des radiographies du triptyque sont faites au Laboratoire des Musées de France (dossier n° 3903 du Laboratoire de recherche des Musées de France).
- février 1951 Le triptyque est examiné et photographié sous différents éclairages au Laboratoire des Musées de France (*ibidem*).
- 26 juin 1951 Le *Triptyque de la Résurrection* passe en commission de restauration: il est jugé très crasseux. Le panneau de droite est plus clair que celui de gauche. L'ensemble est inégal et le panneau de droite est considéré comme bien meilleur que les deux autres du point de vue de la qualité (Documentation du Service de Restauration des Musées de France, dossier n° 588).
- nov. 1951 Restauration du *Triptyque de la Résurrection* par Monsieur P. Michel (rapport du restaurateur à la Documentation du Service de Restauration des Musées de France, dossier n° 588). Allègement très poussé, mais pas total, du vernis, qui était très jaune. Sur le panneau central, suppression d'un large repeint situé le long du joint – essentiellement au-dessus du soleil – et dont l'huile avait foncé (Cfr. C, *Description matérielle*). Suppression également, sur les deux colonnes encadrant la *Résurrection*, de repeints, particulièrement importants dans le bas.
- Sur le volet droit, suppression des repeints sur le vêtement rouge de saint Jean, qui ne couvraient aucun accident. Les mastics de trois anciennes restaurations dont l'huile avait foncé ont été remis au ton, ou changés et repeints à la tempera: à senestre, dans le dernier pan du manteau rouge de saint Jean, en bordure du tableau; dans la partie supérieure, au milieu et en bordure (probablement l'ancien emplacement d'un clou); dans la partie inférieure, au milieu et en bordure (où se trouvait probablement aussi un clou). Repiquage à la tempera brillante d'innombrables petits points blancs disséminés sur tout le volet, mais surtout dans les figures.
- Sur le volet gauche, suppression du repeint qui se trouvait dans le ciel à senestre (Cfr. C, *Description matérielle*). Repiquage à la tempera brillante de très nombreux petits points blancs disséminés sur tout le panneau.
- 10 nov. 1951 Examen par Monsieur Germain Bazin, conservateur en chef du département des peintures et des dessins du Musée du Louvre.
- sept. 1952 Le *Triptyque de la Résurrection* est emporté au Laboratoire «pour essais des salles» (fichier des mouvements, au département des peintures du Musée du Louvre).

- 1953 Selon *Michel*, le triptyque aurait «fortement souffert de nettoyages exagérés, antérieurs à son entrée au Louvre» (51 204).
- 22 mars 1955 Petite restauration (sur le panneau central: écaille tombée en haut à droite et mastic tombé en bas à droite).
- 22 mai 1956 Mastiquage et restauration d'une écaille en bas à droite.
- 15 oct. 1963 Examen par Monsieur Lucien Aubert, restaurateur, qui préconise l'interdiction de photographier le *Triptyque de la Résurrection* aux projecteurs, en raison de sa fragilité.
- 4 janvier 1973 Examen par Monsieur Paulet, restaurateur, qui recommande de poser un mastic dans l'angle inférieur senestre du panneau central.
- 7 juin 1977 Dépoussiérage. Retouches de petits accidents dans l'angle inférieur senestre du panneau central.
- 16 mai 1978 Examen par Mademoiselle Gilberte Emile-Mâle, chef du service de restauration des peintures des musées nationaux, qui constate une zone soulevée autour de la tête du Christ et une autre sur le volet gauche, au-dessus de saint Sébastien, et demande de faire venir le triptyque à l'atelier de restauration.
- 6 juin 1978 Décrassage (eau et térébenthine), retouches sur de toutes petites écailles, puis vernissage (au vernis à retoucher).
- 25 juin 1979 Constat d'état par les soins du service de restauration des peintures des musées nationaux. État jugé satisfaisant.
- 6 mai 1982 Dépoussiérage à sec, avec une chamoisine, du triptyque recouvert d'une poussière grasse. Reprise de quelques repeints altérés dans le ciel sur le volet gauche (Cfr. C, *Description matérielle*) et atténuation de quelques petits éclats de peinture le long des bords. Vernissage au vernis à retoucher.
- 10 juillet 1984 Constat d'état par les soins du service de restauration des peintures des musées nationaux. Le vernis est régulier et l'adhérence bonne. Le triptyque subit un dépoussiérage à sec.
- 9 août 1988 Dépoussiérage de la face au chiffon et du revers à l'aspirateur.
- septembre 1992 Le triptyque est examiné et photographié sous différents éclairages au Laboratoire des Musées de France. De nouvelles radiographies sont faites (dossier n° 3903 du Laboratoire de recherche des Musées de France).
- novembre 1992 Analyse dendrochronologique du panneau central, par G. Lambert et C. Lavier, du Laboratoire de Chrono-écologie (C.N.R.S., Université de Franche-Comté) (Cfr. C, *Support*).
- juin 1993 Constat d'état par Jan Ortmann, restaurateur: revers convexe; soulèvements indurés sur le panneau central (dans le ciel au-dessus de la tête du Christ); repeints peu nombreux (sur le joint du panneau central, dans le ciel et la bannière). J. Ortmann effectue un dépoussiérage du revers à l'aspirateur et de la face avec du coton imbibé de white spirit et d'eau.
- 6 octobre 1993 Réflectographie du triptyque par Molly Faries, assistée de Till Borchert, Julien Chapuis et Philippe Lorentz (la séance a été partiellement documentée).
- avril 1994 Constat d'état par le Service de restauration des musées nationaux, en vue de l'exposition-dossier «Memling» prévue au Louvre de mai à août 1995: l'adhérence de la couche picturale des trois panneaux est bonne et leur présentation satisfaisante, mais le support du volet droit (*Ascension*) est cintré.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) L'antécédent le plus évident pour la composition du panneau central est la *Résurrection* que Rogier van der Weyden a placée dans le paysage situé à l'arrière-plan de l'*Apparition du Christ à sa mère* (volet droit du *Triptyque de Miraflores*, Berlin, repr. par R. Grosshans, Rogier van der Weyden. *Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge*, 23, 1981, p. 75, fig. 4). Les grands traits de cette composition sont déjà ceux de la *Résurrection* de Memling. Le Christ se présente de face. Sa pose est identique, même si à Berlin il est complètement hors du tombeau. Le sépulcre est également vu de biais, mais l'ange se tient sur le couvercle, à droite, au lieu de le prendre à bras le corps à gauche, comme sur le panneau pari-

sien. Les gardiens sont aussi présents: celui de gauche, presque complètement couché et la tête reposant sur son coude droit, est fort proche de son homologue du Louvre. Les principaux éléments du décor ne font pas non plus défaut chez Van der Weyden (les trois femmes, la ville dans le lointain), mais ils sont agencés différemment.

(2) Dieric Bouts a repris la composition de Rogier dans quatre de ses œuvres: la *Résurrection* de Munich (Alte Pinakothek; repr. dans *Friedländer* Part III, pl. 35), celle de Pasadena (Norton Simon Museum; repr. dans *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, Londres, 1991, fig. 32a) et les *Résurrections* se trouvant sur les volets droits des deux *Retables de la Descente de croix* conservés à la Capilla Real de Grenade (repr. dans *Friedländer* Part III, pl. 3 et 6) et au Colegio del Patriarca de Valence (repr. dans *Friedländer* Part III, pl. 3). Les analogies entre ces deux dernières œuvres et le volet de Munich ont été discutées par R. Van Schoute, *La Chapelle royale de Grenade (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)*, Bruxelles, 1963, p. 46-47.

(3) Bien que se présentant devant un sépulcre aménagé dans un tumulus et dont la pierre bouchant l'entrée se dresse verticalement, le Christ de la *Résurrection* représentée par Memlinc sur la *Passion* de Turin (Galleria Sabauda, repr. dans *Friedländer*⁵⁹ pl. 87) est du même type que le Christ de la *Résurrection* du Louvre.

(4) La même remarque vaut pour le Christ de la *Résurrection* figurant sur les *Sept joies de la Vierge*, de Memlinc (Munich, Alte Pinakothek; repr. dans *Faggin*⁵⁸ éd. française 1973, pl. XII-XIII). La figure de Munich est toutefois moins dynamique que celle de Paris, et tient sa croix-étendard toute droite.

(5) Le gardien à moitié couché sur son bouclier, le long du tombeau à gauche, a son équivalent aux pieds du Christ de la *Résurrection*, sur la *Passion* de Turin (repr. dans *Friedländer*⁵⁹ pl. 87). La pose est pratiquement la même, à l'exception du bras droit et des jambes.

(6) La même figure est inversée, devant le sépulcre de la *Résurrection* (à droite) peinte sur le volet droit du *Triptyque de Lübeck*, de Memlinc (Sankt Annen Museum; repr. dans *Friedländer*⁵⁹ pl. 11).

(7) La même figure de gardien, toujours inversée, se trouve également sur la *Résurrection* du volet droit du Musée de Budapest (repr. dans *Friedländer*⁵⁹ pl. 14).

(8) Le soldat couché devant le Christ (à droite), sur la *Résurrection des Sept joies de la Vierge* (repr. dans *Faggin*⁵⁸ éd. française 1973, pl. XII-XIII) est aussi une reprise de la même figure (gardien couché sur la gauche, au Louvre), mais vue sous un angle différent.

(9) Le soldat assoupi en position assise, au tout premier plan à droite, a déjà été utilisé par Memlinc dans les *Sept joies de la Vierge* (repr. dans *Faggin*⁵⁸ éd. française 1973, pl. XII-XIII), pour le gardien du sépulcre placé le plus à gauche dans la *Résurrection*. A Munich, la figure est cependant vue de dos.

(10) On retrouve le motif des putti tenant des guirlandes, intégré dans le décor d'une arcade, dans deux autres œuvres de Memlinc: le centre du *Triptyque de Vienne* (Kunsthistorisches Museum; repr. en couleur dans *Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien*, Zürich, 1989, p. 23) et la *Vierge à l'Enfant sur un trône* de Florence (Musée des Offices; repr. en couleur dans *Faggin*⁵⁸ éd. française 1973, pl. XLII). Sur ces trois panneaux, on observe des différences dans l'agencement du groupe de gauche des putti (au Louvre, le putto de gauche le plus en arrière est vu de dos, position que l'on ne retrouve ni à Vienne, ni à Florence). La composition du groupe de droite est répétée dans ses grandes lignes dans les trois tableaux. A Paris et à Florence, les deux enfants ont cependant une attitude plus statique qu'à Vienne.

Le motif de l'arcade accompagnée de putti en grisaille – cette fois sans les guirlandes – se trouve également sur la *Vierge à l'Enfant* de Washington, considérée comme une œuvre de routine de Memlinc (National Gallery of Art; repr. dans *John Hand et Martha Wolff, The Collections of the National Gallery of Art systematic Catalogue. Early Netherlandish Painting*, Washington, 1986, p. 185).

(11) Le saint Sébastien du volet gauche est une reprise de la figure de saint Sébastien, sur le *Martyre de saint Sébastien* de Bruxelles (Musées royaux des Beaux-Arts; repr. dans *Friedländer*⁵⁹ pl. 96). La position des bras

du saint est inversée (bras droit levé et bras gauche abaissé au Louvre, le contraire à Bruxelles) et celle des jambes est également différente d'une composition à l'autre. Le feuillage de l'arbre auquel le martyr est attaché, sur le panneau bruxellois, est semblable au feuillage de l'arbre se détachant au fond sur le ciel, sur le volet parisien.

(12) La composition de l'*Ascension*, dans le *Retable des Sept joies de la Vierge* de Munich (repr. dans *Friedländer*⁵⁹ pl. 85) – dont le cadre d'origine portait la date de 1480 –, annonce celle de l'*Ascension* du volet droit du *Triptyque de la Résurrection*. Placés en cercle, la Vierge et les apôtres, les mains jointes ou levées, regardent le Christ monter vers le ciel. Sur le volet du Louvre, le peintre a resserré les figures, en raison de l'étroitesse du panneau. Notons également que saint Jean, qui clôt le groupe au premier plan est absent à Munich. On y voit le Christ en entier, mais un nuage coupe la figure à la même hauteur où elle est interrompue sur l'*Ascension* du Louvre.

(13) La figure agenouillée de saint Jean, au premier plan de l'*Ascension*, existe déjà, mais inversée, sur la *Pentecôte* du *Retable des Sept joies de la Vierge* de Munich (repr. dans *Faggini*⁵⁸ éd. française 1973, pl. XIII), à droite de Marie. Seule diffère la position des bras.

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Attribution et date

Il n'y a aucune raison pour rejeter le *Triptyque de la Résurrection* de l'œuvre de Memlinc, comme on l'a fait à de trop nombreuses reprises depuis l'entrée de l'œuvre dans les collections du Louvre (Cfr. E. 1 b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*). L'œuvre est d'une grande qualité picturale et le rendu attentif des matières tout à fait analogue à ce que l'on observe dans des œuvres unanimement attribuées au peintre brugeois: les reflets dans les cuirasses des gardiens du sépulcre rappellent notamment le reflet dans l'armure de saint Michel sur le panneau central du *Jugement dernier* de Dantzig (repr. dans K. B. McFarlane, *Hans Memling*, Oxford, 1971, fig. 46) et dans celles que portent les soldats du *Martyre de sainte Ursule* (*Faggini*⁵⁸ éd. française 1973, pl. XXX). On retrouve en outre, sur les volets du triptyque du Louvre, un certain nombre de motifs qui faisaient partie du répertoire de Memlinc, de l'exemple déjà bien connu de la figure de saint Sébastien (Cfr. F, *Éléments de comparaison*, n° 11), aux gardiens du sépulcre (Cfr. F, *Éléments de comparaison*, n°s 5 à 9) et au saint Jean du premier plan de l'*Ascension* (Cfr. F, *Éléments de comparaison*, n° 13). Ces motifs n'ont pas été repris servilement, mais furent adaptés aux besoins spécifiques de la composition d'ensemble de chacun des trois panneaux du retable. Leur observation attentive permet de cerner quelque peu la méthode de travail du peintre qui devait avoir sous la main un certain nombre de dessins exécutés d'après des modèles et qui lui permettaient de varier les poses et les attitudes de ses figures. En témoignent notamment les reprises, sous des angles différents, des deux soldats endormis du premier plan de la *Résurrection* (Cfr. F, *Éléments de comparaison*, n°s 5, 8 et 9).

La quasi-totalité de la critique a situé le retable du Louvre à la fin de la carrière de Memlinc (vers 1490), en raison des emprunts au vocabulaire décoratif du Quattrocento, sur l'arcade encadrant la scène principale. Nous ne pouvons que nous rallier à cette datation.

Origine du motif de la guirlande et des putti

Avec deux autres œuvres de Memlinc, le centre du *Triptyque de Vienne* (Kunsthistorisches Museum) et la *Vierge à l'Enfant sur un trône* de Florence (Musée des Offices), le panneau central du *Triptyque de la Résurrection* est l'un des premiers exemples de l'utilisation d'un motif ornemental de la Renaissance italienne dans la peinture septentrionale: les guirlandes tenues par des putti. Ces derniers sont en outre présents (sans les guirlandes) dans les écoinçons de la *Vierge à l'Enfant* de Washington (National Gallery of Art). Diverses propositions ont été

avancées pour tenter d'expliquer l'introduction de ce motif quelque peu exotique chez un peintre qui, tout au long de sa carrière, resta étonnamment fidèle au langage formel défini au cours de la première moitié du XV^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux.

Pour Müntz (²¹ 478), l'origine des guirlandes et des putti chez Memlinc est à chercher chez Mantegna. Kaemmerer (²² 132) prononce le nom de Donatello. Bodenhausen (²⁸ 112) fait remarquer que dans l'un ou l'autre cas (Donatello ou Mantegna), Memlinc a dû se rendre en Italie, étant donné qu'on ne trouve pas de tels putti sur les gravures de Mantegna, que le Brugeois aurait éventuellement pu avoir sous la main. Toujours selon Bodenhausen, Memlinc aurait pu connaître une gravure ornementale du Maître PW de Cologne (actif vers 1490-1510), présentant des putti jouant dans des rinceaux (repr. dans Michèle Hébert, *Bibliothèque nationale. Département des estampes. Inventaire des gravures des Ecoles du Nord, 1440-1550*, 1, Paris, 1982, n° 443). Cet exemple paraît cependant tardif pour pouvoir être mis en relation directe avec Memlinc et ces putti ailés n'ont rien à voir avec ceux du peintre flamand. Charlotte Aschenheim (³⁰ 3-5) évoque la possibilité d'une transmission du motif par l'intermédiaire de l'enluminure – cette éventualité est d'ailleurs également envisagée par Voll (²⁹ XXXVIII) –, mais privilégie un autre vecteur potentiel d'influence italienne: les décorations occasionnées dans les villes des Pays-Bas par les fêtes. Pour Goffin (³⁷ 92), ces putti ont pu être imités par Memlinc d'une terre cuite ou d'une peinture «importée d'Italie par l'intermédiaire de Portinari ou de tel autre Florentin installé à Bruges.» Panofsky suggère également que la présence de la colonie italienne à Bruges a permis à Memlinc de se familiariser avec des tableaux italiens. Pour lui, les sources de ces éléments modernes sont davantage milanaïses que florentines (⁵² 349).

C'est à Donatello, s'inspirant des figures de génies et d'amours léguées par l'Antiquité, que l'on doit l'«invention» du putto, comme l'a montré Bode (*Versuche der Ausbildung des Genre und der Putto in der Florentiner Plastik des Quattrocento*, dans *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), IX, 1890, p. 95). La combinaison, à des fins ornementales, de guirlandes de fleurs et de fruits avec de petites figures est cependant antérieure, en Italie, au sculpteur florentin et dérive également de l'étude de modèles antiques. Michel (⁴¹ 18-19) en signale l'utilisation, dès 1342, par le Siennois Ambrogio Lorenzetti, sur sa *Présentation au Temple* (Florence, Musée des Offices). La guirlande y est tenue par un ange, deux figures non ailées et des animaux. Bien avant Memlinc, le Français Fouquet, qui séjourna en Italie au milieu du XV^e siècle – sa présence à Rome est attestée entre 1444 et 1446, mais il se rendit probablement aussi à Florence –, emprunta à l'art florentin le motif des frises de putti portant des festons sur leurs épaules: cette frise décorative surmonte le décor d'architecture des deux enluminures montrant Étienne Chevalier présenté à la Vierge par son saint patron, et le trône du *Couronnement de la Vierge* (repr. dans Ch. Sterling et C. Schaefer, *Les Heures d'Étienne Chevalier de Jean Fouquet*, Paris, 1971, pl. IV, V et XIII). Une trentaine d'années après Fouquet, ce motif reparaît dans la peinture française, dans deux œuvres du Maître de Moulins – alias Jean Hey –, la *Rencontre à la porte dorée* (vers 1491-1492, Londres, National Gallery; repr. en couleur dans *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, Londres, 1991, p. 359) et le *Frontispice des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel* (1493, Paris, Bibliothèque nationale, ms. français 14 363; repr. en couleur dans Ch. Sterling, *Du nouveau sur le Maître de Moulins*, dans *L'Œil* (Paris), 107, novembre 1963, fig. 2). Cet artiste, originaire des Pays-Bas et qui s'était probablement formé auprès de Hugo van der Goes, arriva-t-il en France avec cet ornement dans le répertoire de formes qu'il avait acquis en Flandre ou en doit-il la connaissance aux œuvres de Fouquet auxquelles il put accéder? Il est difficile de répondre à cette question. Les solides bambins joufflus du Maître de Moulins font davantage penser à leurs homologues chez Fouquet qu'aux gracieuses figures d'enfants employées par Memlinc dans ses arcades. En outre, aucun des tableaux de Van der Goes qui nous sont parvenus ne porte la trace d'un tel motif italianisant. Mais quantité d'œuvres ont disparu, et, parmi elles, les décors éphémères des fêtes (joyeuses entrées, mariages princiers), dont la réalisation incombait aux peintres et qui ont probablement beaucoup compté dans l'assimilation du vocabulaire ornemental du Quattrocento dans le Nord, comme le faisait très finement

remarquer *Charlotte Aschenheim* (³⁰ 3-5). La solennité des représentations qu'accompagnent, chez Memlinc, ces festons tenus par des putti s'accorde d'ailleurs parfaitement bien avec un décor festif. Dans le cas du panneau central du triptyque du Louvre, c'est comme si le Christ venant de triompher de la mort s'apprêtait à franchir l'arc dressé devant lui pour la circonstance.

En comparant le traitement des putti et des guirlandes chez Fouquet et chez Memlinc, *Aschenheim* (³⁰ 3-5) faisait ressortir le naturalisme mis en œuvre par le Flamand, qu'elle opposait à la stylisation du même motif par le Français. Pour elle, les guirlandes de Memlinc rappellent en outre celles de Mantegna, en raison de l'utilisation d'un coloris plus naturel et d'une certaine vivacité, absente chez Fouquet. Bien plus, il nous semble que le naturalisme des guirlandes de Memlinc, couplées à une architecture et visant à un effet de trompe-l'œil, a un précédent chez le peintre padouan. Pour la décoration si novatrice de la chapelle funéraire d'Antonio degli Ovetari, dans l'église des Eremitani de Padoue, qu'il assura en partie avec son compatriote Niccolo Pizzolo, Mantegna adopta un découpage des scènes au moyen d'architectures feintes auxquelles des guirlandes étaient accrochées, comme suspendues dans le vide. Si l'illusionnisme semble avoir été total dans la chapelle des Ovetari – on ne peut malheureusement juger que d'après des photographies, l'ensemble ayant été détruit en 1944 –, il fonctionne un peu moins bien chez Memlinc. Il est vrai que l'exercice se prête mieux aux murs d'une chapelle, où l'on peut jouer avec l'architecture, qu'à un panneau plat destiné à être vu frontalement. Mais le peintre flamand a lui aussi recherché le trompe-l'œil: la position des deux gardiens endormis au premier plan et en partie placés sur le seuil de l'arcade ne laisse subsister aucun doute à ce sujet.

Iconographie

Pour *Birkmeyer*, la présence, dans les compositions de Memlinc encadrées par une arcade, de motifs purement décoratifs, comme les putti, altère la portée symbolique des scènes de l'Ancien Testament placées dans les écoinçons et qu'il appelle des «addenda décoratifs interchangeables» (⁵⁴ 111). Il fait remarquer que les deux épisodes du *Meurtre d'Abel par Caïn* et de *Samson combattant le lion* ont été utilisés par Memlinc dans l'encadrement de deux représentations aussi différentes que la *Résurrection* (Louvre) et la *Vierge à l'Enfant* de Florence.

Il est difficile d'accepter un jugement aussi négatif. Même si des préoccupations esthétiques ont présidé, chez Memlinc – comme d'ailleurs chez Van der Weyden, Bouts et Petrus Christus –, à la mise en place de ces arcades, son intention symbolique ne peut être minimisée. Avec la *Vierge à l'Enfant* de Florence, Memlinc suit l'exemple de Jan van Eyck, qui a également associé le *Meurtre d'Abel par Caïn* et *Samson combattant le lion* avec la Vierge en majesté, en plaçant les deux épisodes sur les montants du trône de la *Vierge du chanoine van der Paele*, sous la forme de petits groupes sculptés. Leur signification (Cfr. D. 1, *Sujet*) justifie parfaitement leur présence autour de la *Résurrection*.

Provenance du triptyque

La présence, sur le volet gauche du *Triptyque de la Résurrection*, du martyr de saint Sébastien a conduit *Wauters* à proposer que ce retable, ainsi que le *Martyre de saint Sébastien* de Memlinc, au Musée de Bruxelles (Cfr. F, *Éléments de comparaison*), ont été peints pour la gilde des archers de saint Sébastien de Bruges. Jouant au XV^e siècle un rôle actif dans la vie de la cité et jouissant d'importants privilèges, cette corporation disposait dans l'église des Récollets d'une chapelle dédiée à Saint-Sébastien. Les deux œuvres auraient pu orner cette chapelle (*Wauters* ¹⁸ 79-81). Cette hypothèse a souvent été reprise dans la littérature sur le triptyque, de *Kaemmerer* (²² 132) à *Faggini* (⁵⁸ éd. française (1973), 96, n° 23). Mais, comme on l'a fait remarquer à bon escient peu de temps après la parution du livre de *Wauters*, «les compagnies d'archers étaient fort nombreuses alors en Flandre, dans les Pays-Bas et dans le nord de la France» (*B.P.* ¹⁹ 192).

On ne peut pas non plus exclure que saint Sébastien figure sur ce retable – dont le format pourrait être celui d'un retable domestique – parce qu'il était traditionnellement invoqué en cas de peste. Rappelons qu'une épidémie de peste sévit à Bruges en 1489 (*Weale* ²⁵ 32), époque qui coïncide avec la datation tardive du triptyque (Cfr. E. 1 b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*).

Disposition originelle des volets du retable

Le rôle d'intercesseur de Sébastien en cas de peste pourrait donc expliquer la représentation inhabituelle du saint sur le volet gauche du retable, face à deux épisodes de la vie du Christ, la *Résurrection* et l'*Ascension*. *Martens* (⁶⁷ 61, note 36) considère cette «localisation plutôt atypique pour une figure de saint isolée» et formule l'hypothèse que le *Martyre de saint Sébastien* se trouvait initialement au revers de l'*Ascension*. L'examen matériel de l'œuvre exclut formellement cette possibilité. En effet, la superposition des radiographies des deux panneaux (l'une étant bien entendu inversée), sur lesquelles le fil du bois est tout à fait lisible, permet de voir que les deux volets proviennent bien du même arbre, mais n'ont pu être le recto et le verso de la même planche (nous adressons ici tous nos remerciements à Madame Lola Faillant-Dumas, qui a bien voulu examiner avec nous ces documents). Si l'on admettait l'hypothèse de *Martens*, le saint regarderait vers l'extérieur du retable, ce qui paraît pour le moins étrange pour un artiste aussi soucieux d'équilibre et de symétrie que Memlinc.

Il n'en demeure pas moins que les deux panneaux de l'*Ascension* et du *Martyre de saint Sébastien* ont été dédoublés (Cfr. C, *Description matérielle*). *Martens* (⁶⁷ 61, note 36) suppose encore que le *Martyre de saint Sébastien* aurait pu figurer au revers du volet gauche, dont la face – perdue – aurait comporté «un autre épisode de la vie du Christ». Dans ce cas, le *Saint Sébastien* aurait fait face à une autre figure de saint – disparue elle aussi – se trouvant au revers de l'*Ascension*.

Il nous semble plus probable que le triptyque ouvert se présentait à l'origine tel que nous le voyons aujourd'hui. Du point de vue formel, le paysage se poursuit d'un panneau à l'autre, peut-être même davantage entre le *Martyre de saint Sébastien* et la *Résurrection*, qu'entre la *Résurrection* et l'*Ascension*, où il n'y a pas vraiment de plan intermédiaire, contrairement aux deux autres compositions. La ligne d'horizon est également continue. Les réserves émises par *Martens* et, plus récemment, par *De Vos* (⁶⁸ 268, n° 74) quant à l'incongruité d'une représentation d'un saint isolé dans un contexte de scènes de la vie du Christ sont caduques si l'on considère que l'arcade bordant la *Résurrection*, faisant office de cadre dans le cadre, isole la figure sacrée centrale de son environnement, préservant ainsi le respect dû à la divinité.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1857 ¹: *Catalogue de tableaux anciens, fresque et dessins des Ecoles italienne & flamande provenant de la célèbre collection Vallardi, de Milan, dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hôtel des Commissaires-priseurs, rue Drouot, 5, grande salle N° 5, le 20 mars 1857, à 1 heure*, [Paris], 1857.
- 1860 ²: *Catalogue des tableaux, cartons, estampes, dessins de maîtres des Ecoles italienne et flamande, objets d'art & curiosités composant le Cabinet de M. le Chevalier A. D., de Turin, provenant en partie de la célèbre collection Vallardi de Milan, dont la vente aux enchères publiques aura lieu par suite de décès, Hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot, N° 5, salle N° 5, le lundi 10 décembre 1860, et jours suivants, à 2 heures*, [Paris], 1860.
- 1860 ³: F., *Chronique, documents, faits divers*, dans *Revue universelle des arts* (Paris et Bruxelles), XII, 1860, 284-304.
- 1861 ⁴: *Vente Vallardi (A. D. de Turin)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), IX, 1861, 50-51.
- 1863 ⁵: *Rapport de M. le Comte de NIEUWERKERKE (...), sur les travaux de remaniement et d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les musées impériaux, suivi d'un relevé sommaire des objets d'art entrés dans les collections de 1849 à 1863*, Paris, 1863.
- 1865 ⁶: ERNST FÖRSTER, *Reise durch Belgien nach Paris und Burgund*, Leipzig, 1865.
- 1866 ⁷: ALFRED MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864*, III, Paris, 1866.

- 1866 ⁸: ALFRED MICHIELS, *Rogier van der Weyden. Ses œuvres*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), XXI, 1866, 349-371.
- 1867 ⁹: OTTO MÜNDLER, *Einige Worte über Dr. Ernst Förster's «Raphael» (Schluß)*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig), II, 1867, 223-226.
- 1868 ¹⁰: CHARLES BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles, Ecole flamande*, Paris, 1868.
- 1876 ¹¹: FRIEDRICH OETKER, *Belgische Studien. Schilderungen und Erörterungen*, Stuttgart, 1876.
- 1878 ¹²: [LÉON BOTH DE TAUZIA], *Musées nationaux. Notice supplémentaire des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre et non décrits dans les trois catalogues des diverses écoles de peinture*, Paris, 1878.
- 1878 ¹³: FRÉDÉRIC REISET, *Une Visite aux musées de Londres en 1876 (sixième article). La National Gallery. Ecoles flamande et hollandaise. XXIV: Van Eyck, Martin Schoen, Thierry Bouts*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 2e période, XVII, 1878, 5-17.
- 1887 ¹⁴: L. SCHEIBLER, *Ueber altdeutsche Gemälde in der kaiserlichen Galerie zu Wien*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin et Stuttgart), X, 1887, 271-305.
- 1889 ¹⁵: [Comte PAUL DURRIEU, avec la collaboration de CAMILLE BENOÎT], *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 1e éd., Paris, [1889].
- 1890 ¹⁶: EMIL JACOBSEN, *Paris. Versteigerungen im Hôtel Drouot, II: Die Sammlung des Senor Benito Gariga (Versteigerung am 24. März)*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin et Stuttgart), XIII, 1890, 392-396.
- 1893 ¹⁷: GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER, *Le Musée national du Louvre*, Paris, [1893] (*La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux*).
- 1893 ¹⁸: ALPHONSE-JULES WAUTERS, *Sept Etudes pour servir à l'histoire de Hans Memling*, Bruxelles, 1893.
- 1894 ¹⁹: B. P., *Bibliographie. A.-J. Wauters, Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling, contenant septante illustrations, dont quarante-cinq reproductions photographiques d'après les œuvres du maître. — Bruxelles, Dietrich et Cie, librairie d'art, rue Montagne-de-la-Cour, 52, in-4°, 139 pages*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1894, n° 24, 190-192.
- 1895 ²⁰: *Les Remaniements dans les Galeries de peinture du Louvre*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), n° 10, 1895, 87-89.
- 1898 ²¹: EUGÈNE MÜNTZ, *Les Influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XV^e siècle (deuxième et dernier article)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3e période, XIX, 1898, 472-482.
- 1899 ²²: LUDWIG KAEMMERER, *Memling*, Bielefeld et Leipzig, 1899 (*Künstler-Monographien*, XXXIX).
- 1899 ²³: JOSEPH NÈVE, *Le Martyre de saint Sébastien, tableau de Memling au Musée de Bruxelles*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (Bruxelles), XXXVII, 1899, 173-180.
- 1900 ²⁴: FRANZ BOCK, *Memling-Studien*, Düsseldorf, 1900.
- 1901 ²⁵: W. H. JAMES WEALE, *Hans Memling*, Londres, 1901 (*The Great Masters in Painting and Sculpture*).
- 1902 ²⁶: GEORGES H.[ULIN] DE LOO, *Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gand, 1902.
- 1903 ²⁷: *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 7e éd., Paris, 1903.
- 1905 ²⁸: EBERHARD VON BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule*, Munich, 1905.
- 1909 ²⁹: KARL VOLL, *Memling, des Meisters Gemälde*, Stuttgart, Berlin et Leipzig, 1909 (*Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, 14).
- 1910 ³⁰: CHARLOTTE ASCHENHEIM, *Der italienische Einfluss in der vlämischen Malerei der Frührenaissance*, Strasbourg, 1910 (*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, 77).

- 1913 ³¹: E. DURAND-GRÉVILLE, *Note sur les primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 4e période, X, 1913, 415-430.
- 1916 ³²: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlin, 1916.
- 1921 ³³: Sir MARTIN CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1922 ³⁴: LOUIS DEMONTS, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, III. Ecoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1923 ³⁵: GEORGES HUISMAN, *Memlinc*, Paris, 1923 (*Art et esthétique*).
- 1924 ³⁶: FRIEDRICH WINKLER, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1925 ³⁷: ARNOLD GOFFIN, *Memlinc*, Bruxelles et Paris, 1925 (*Les grands Maîtres*).
- 1927 ³⁸: [MAURICE W. BROCKWELL.], *Exhibition of Flemish and Belgian Art, 1300-1900, organized by the Anglo-Belgian Union, Royal Academy of Arts*, 5e édition, Londres, 1927.
- 1928 ³⁹: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, VI. *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1929 ⁴⁰: HIPPOLYTE FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle*, III: *La Maturité de l'art flamand*, Paris et Bruxelles, 1929.
- 1929 ⁴¹: EDOUARD MICHEL, *Ecole flamande*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, II: *Ecoles étrangères*, Paris, 1929.
- 1930 ⁴²: H. V[OLLMEYER], *Memling, Hans*, dans ULRICH THIEME et FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIV, Leipzig, 1930, 374-377.
- 1934 ⁴³: GEORGES MARLIER, *Memlinc*, Bruges et Bruxelles, [1934].
- 1935 ⁴⁴: [JACQUES DUPONT et JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE], *Catalogue de l'exposition «De Van Eyck à Bruegel»*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1935.
- 1939 ⁴⁵: GERMAIN BAZIN, *Memling*, Paris, 1939.
- 1939 ⁴⁶: [PAUL LAMBOTTE et COMTE D'ARSCHOT-SCHOONHOVEN], *Catalogue de l'Exposition Memling organisée par la Ville de Bruges au Musée communal (22 juin-1 octobre 1939)*, Bruges, 1939.
- 1942 ⁴⁷: LUDWIG VON BALDASS, *Hans Memling*, Vienne, 1942.
- 1944 ⁴⁸: EDOUARD MICHEL, *L'Ecole flamande du XV^e siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1945 ⁴⁹: ROBERT REY, *Hugo van der Goes*, Bruxelles, 1945.
- 1947 ⁵⁰: LEO VAN PUYVELDE, *Catalogue de l'exposition «Les Primitifs flamands»*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1947.
- 1953 ⁵¹: EDOUARD MICHEL, *Catalogue raisonné des peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.
- 1953 ⁵²: ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953.
- 1960 ⁵³: JURGIS BALTRUSAITIS, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, 1960.
- 1961 ⁵⁴: KARL M. BIRKMEYER, *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century. A Study in changing religious Imagery*, I, II, dans *The Art Bulletin* (Princeton), XLIII, 1961, 1-20, 93-112.
- 1961 ⁵⁵: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961.
- 1962 ⁵⁶: HÉLÈNE ADHÉMAR, *Le Musée national du Louvre. Paris (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 5)*, I, Bruxelles, 1962.
- 1966 ⁵⁷: GIORGIO T. FAGGIN, *Hans Memlinc*, Milan, 1966 (*I Maestri del colore*, 121).
- 1969 ⁵⁸: GIORGIO T. FAGGIN, *L'Opera completa di Memling. Presentazione di MARIA CORTI. Apparati critici et filologici di -*, (*Classici dell'Arte*, 27), Milan, 1969; réimprimé en français dans *Tout l'œuvre peint de Memling. Introduction par JACQUES FOUCART. Documentation par -*, (*Les Classiques de l'Art*, (27)), (Paris, 1973).

- 1971 ⁵⁹: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, VI. *Hans Memlinc and Gerard David. Comments and notes* by NICOLE VERONEE-VERHAEGEN. *Translation* by HEINZ NORDEN, Part I, Leyde/Bruxelles, 1971.
- 1971 ⁶⁰: JACQUELINE FOLIE, *Memling (Hans)*, dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, X, 1971, 783-785.
- 1973 ⁶¹: NORBERT SCHNEIDER, *Zur Ikonographie von Memlings «Die Sieben Freuden Mariens»*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), XXIV, 1973, 21-32.
- 1975 ⁶²: JOHN L. WARD, *Hidden Symbolism in Jan van Eyck's «Annunciations»*, dans *The Art Bulletin* (New York), LVII, 2, juin 1975, 196-220.
- 1979 ⁶³: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUCART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I: Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1980 ⁶⁴: BARBARA LANE, *Hans Memling. Werkverzeichnis*, Francfort, Berlin, Vienne, 1980 (*Die großen Meister der Malerei*).
- 1988 ⁶⁵: MARION GRAMS-THIEME, *Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, Cologne et Vienne, 1988.
- 1991 ⁶⁶: DAGMAR R. TAUBE, *Monochrome Gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*, Essen, 1991 (*Kunst Geschichte und Theorie*, 19).
- 1993 ⁶⁷: DIDIER MARTENS, *Autour d'une œuvre inédite du Maître de la Légende de sainte Lucie. Quelques observations sur un type rare de l'iconographie de saint Sébastien à la fin du Moyen Age*, dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (Anvers), 1993, 47-77.
- 1994 ⁶⁸: DIRK DE VOS, *Hans Memling. L'Œuvre complet*, Anvers, 1994.

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1860. *Lettre d'un habitué du Louvre anonyme au comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées nationaux, pour le prévenir de la vente du Triptyque de la Résurrection à l'hôtel des commissaires-priseurs.*

Lundi, 10^e bre 1860

Monsieur le Comte,

Peut-être ignorez-vous, et dans ce cas je serais heureux de vous apprendre qu'aujourd'hui ou demain mardi doivent se vendre, à l'hôtel des commissaires-priseurs, trois panneaux incontestables de Memling, qui sont infiniment supérieurs aux deux petits volets placés dans la tribune du Louvre.

Comme ils sont mêlés à une foule d'autres peintures sans grande valeur, il serait possible que la vente ne fût pas suivie et présentât pour le musée une occasion favorable.

Seulement hâtez-vous, car mercredi il ne serait plus tems [sic] – peut-être même serait-il trop tard mardi.

L'un des trois panneaux à vendre, représentant une ascension est une merveille de dessin, d'expression et de couleur.

Un habitué du Musée du Louvre qui saisit cette occasion de vous offrir des hommages.

Pareille lettre est adressée à M. Villot de peur que celle-ci ne vous parvienne pas à tems [sic].

(Paris, *Archives des Musées Nationaux*, P⁵, 1860, 10 décembre).

J. LISTE DES PLANCHES

N°180: GROUPE MEMLINC (21)

13. <i>Triptyque de la Résurrection (couleur)</i>	Photo RMN
CXCIV. Triptyque de la Résurrection. Ensemble	LRMF 62.143 1992
CXCV. Panneau central, la Résurrection	LRMF 62.145 1992
CXCVI. Panneau central, en infra-rouge	LRMF 62.146 1992
CXCVII. Panneau central, en radiographie	LRMF 62.245
CXCVIII. Panneau central, aux ultra-violets	LRMF 62.148 1992
CXCIX. Panneau central, détail: la partie supérieure de la composition (avec l'arcade)	ACL 164.358 B 1956
CC. a) Volet gauche, Le Martyre de saint Sébastien	LRMF 62.150 1992
b) Volet droit, L'Ascension	LRMF 62.156 1992
CCI. a) Volet gauche, en infra-rouge	LRMF 62.151 1992
b) Volet droit, en infra-rouge	LRMF 62.157 1992
CCII. a) Volet gauche, en radiographie	LRMF 62.547
b) Volet droit, en radiographie	LRMF 62.546
CCIII. a) Volet gauche, aux ultra-violets	LRMF 62.153 1992
b) Volet droit, aux ultra-violets	LRMF 62.159 1992
CCIV. Panneau central, détail: le sommet de l'arcade (1:1)	ACL 125.584 B 1951
CCV. Panneau central, détail: la tête du Christ (M 2 x)	ACL 125.591 B 1951
CCVI. Panneau central, détail: la partie gauche de l'arcade (1:1)	ACL 125.582 B 1951
CCVII. Panneau central, détail: la partie droite de l'arcade (1:1)	ACL 125.583 B 1951
CCVIII. Panneau central, détail: l'ange (1:1)	ACL 125.585 B 1951
CCIX. Panneau central, détail: le gardien du sépulcre à gauche (1:1)	ACL 125.586 B 1951
CCX. Panneau central, détail: le gardien du sépulcre devant le tombeau (1:1)	ACL 125.587 B 1951
CCXI. Panneau central, détail: les deux gardiens du sépulcre à droite (1:1)	ACL 125.588 B 1951
CCXII. Panneau central, détail: l'église et la ville dans le fond (M 2 x)	ACL 125.594 B 1951
CCXIII. Volet gauche, détail: les deux archers (M 2 x)	ACL 125.601 B 1951
CCXIV. Volet gauche, détail: les trois figures (1:1)	ACL 125.599 B 1951
CCXV. Volet gauche, détail: les pieds et les vêtements de saint Sébastien (1:1)	ACL 125.598 B 1951
CCXVI. Volet droit, détail: la Vierge et les douze apôtres (1:1)	ACL 125.604 B 1951
CCXVII. Volet droit, détail: le Christ dans le ciel (1:1)	ACL 125.602 B 1951
CCXVIII. a) Revers du panneau central	LRMF 62.144 1992
b) Détail du revers du volet gauche	LRMF 62.155 1992
CCXIX. a) Revers du volet gauche	LRMF 62.154 1992
b) Revers du volet droit	LRMF 62.160 1992

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 181: GROUPE MEMLINC (22), *LA VIERGE DITE DE JACQUES FLOREINS*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Memlinc (Hans)

La Vierge et l'Enfant entre saint Jacques et saint Dominique présentant les donateurs et leur famille, dit La Vierge de Jacques Floreins

P. 88 du *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I: Ecoles flamande et hollandaise* (Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud⁷⁰).

N° d'inventaire: R.F. 215.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(25.I.1951; 19.VI.1956; 10.X.1990; 17.IX.1991; 26.XI.1992; 6.X.1993)

Forme: Rectangle horizontal.

<i>Dimensions:</i>	Support,	160 × 130,3 (± 0,7) × 1,5 (± 0,1)
	Surface peinte,	159 × 129,5

Couche protectrice: Le vernis est en bon état, mais a perdu son éclat.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *État de conservation:* On observe un peu partout des soulèvements, notamment à gauche, dans les coins supérieur et inférieur, dans les vêtements des donateurs, dans le drap d'honneur et dans l'architecture à droite. Plusieurs joints ont été retouchés, principalement le second et le troisième à partir du bas. Les mouchetures dans le ciel à droite sont dues à des vernis accumulés dans les cratères de l'émulsion. Le glacis du manteau rouge de la Vierge est un peu décoloré dans les lumières. Le visage du jeune garçon à l'extrême gauche a été très retouché (Pl. CCXXXII). Le drap d'honneur est bordé de deux bandes vertes qui ont bruni. La manche blanche de la religieuse laisse voir du dessin sous-jacent; des retouches y ont été apposées pour le cacher. La tête à droite de la petite fille vue de face a un repeint sur sa joue droite. Entre ces deux têtes, on remarque une zone bleue étrange.

b. *Matière et exécution picturales:* Le tableau présente des bords non-peints. Les visages sont peints dans un rose uniforme sur lequel on a ajouté des glacis, afin de les modeler. A l'exception de la petite fille se présentant de face, toutes les petites têtes féminines semblent être d'origine: celles de l'arrière-plan ont été peintes avant les coiffes de celles du deuxième rang. On remarque tout un jeu de hachures au pinceau dans le manteau de la Vierge. Le tapis a été entièrement peint en ocre dans un premier temps, puis les autres couleurs ont été

apposées sur cette couche uniforme. Les cils de la Vierge sont d'une très grande finesse. Les auréoles ont été gravées dans la couche picturale, ce qui a entraîné des pertes de matière; ces incisions se présentent comme des craquelures. On y observe des restes de dorure. Il y a davantage de rayons dorés que gravés.

Les photographies à l'infra-rouge révèlent un dessin hachuré, abondant et assez libre, essentiellement visible dans le manteau de la Vierge (surtout dans la partie ombrée, à senestre), les manches de saint Jacques, le froc de saint Dominique et les carnations des deux jeunes filles du premier rang (Pl. CCXXIX et CCXXI). Ce dessin est semble-t-il l'œuvre d'un droitier.

La réflectographie (17.IX.1991, Molly Faries; 26.XI.1992 au Laboratoire des musées de France (séance non documentée); 6.X.1993, Molly Faries) confirme ce que montrent les photographies à l'infra-rouge. Tracé à la pierre noire – et non au pinceau comme l'indique erronément *Périer-D'Ieteren* (⁸³ 70) –, un dessin vigoureux apparaît dans l'architecture (trône de la Vierge, jubé; Pl. CCXXVI et CCXXXIX), l'ensemble des visages (Pl. CCXXXIII et CCXLIII) et le paysage à droite.

c. *Changements de composition*: La tête de la petite fille vue de face avait bien été prévue lors de la mise en place de la composition, au stade du dessin: la réflectographie (Molly Faries, 6.X.1993) a révélé la présence, à cet emplacement, du même type de dessin sous-jacent que pour les autres têtes. Pourtant, à la radiographie (Pl. CCXLV), ce visage apparaît comme un ovale uniforme, contrastant avec les figures avoisinantes, dont les traits (yeux, nez, bouches) sont en revanche bien visibles. Il y a quelques reprises de forme dans le bas du manteau de la Vierge, à droite, ainsi que dans les têtes des deux jeunes filles du premier rang.

Les photographies à l'infra-rouge et la réflectographie montrent de nombreux changements, comme sur le manteau de la Vierge (Pl. CCXXIX) ou le coussin sur lequel Marie est assise. Le trône se trouvait légèrement plus à gauche au stade du dessin sous-jacent (Pl. CCXXVI). Des repentirs sont également visibles en réflectographie au niveau de la mise en place du jubé. La corniche surplombant les arcades de cette galerie était prévue plus haute (Pl. CCXXXIX). La main droite de saint Dominique est davantage levée sur le dessin préparatoire. Dans un premier temps, le manteau noir de la donatrice couvrait sa tête. En réflectographie apparaît en effet une zone noire sous sa coiffe blanche. On voit également des repentirs dans les visages: les garçons du dernier rang étaient d'abord placés un peu plus haut (Pl. CCXXXIII). Le visage de celle des plus jeunes des filles se trouvant à l'extrême droite était en revanche un peu plus bas (Pl. CCXLIII). Une petite fille supplémentaire était prévue à la hauteur de la colonne de porphyre (Pl. CCXLIII). Sous l'arcade la plus à droite du jubé, on voit à l'infra-rouge une figure très sommairement esquissée – invisible en lumière directe – se tenant debout, tournée vers la gauche (Pl. CCXXXVIII).

Taubert (⁶⁷ ^{bn} 66-67) signale d'autres changements de composition, et notamment l'ajout, lors de l'exécution picturale, de la plus avancée à gauche des colonnes du chœur surmontées de chapiteaux (cette colonne ne devrait d'ailleurs pas être visible). La radiographie montre que la fenêtre visible sur ce même mur de gauche s'étendait d'abord jusqu'à la grosse colonne derrière saint Jacques.

Préparation: Elle est blanche et assez épaisse.

Support: En chêne, il est composé de cinq éléments horizontaux. Il a été parqueté. Le parquetage compte 12 lattes dans le sens vertical et 15 dans le sens horizontal. Le panneau a été aminci à cette occasion. On remarque des traces de chevilles au revers (Pl. CCXLIX). Certains joints ont bougé, notamment le second, à droite. Celui du milieu a peut-être été recollé.

Une analyse dendrochronologique du panneau a été effectuée en novembre 1992 par le Laboratoire de Chrono-écologie de Besançon (Cfr. E. 2. b, *Histoire matérielle*). Le rapport, daté du 28 novembre 1993 (conservé dans le dossier de l'œuvre), propose, comme estimation des dates d'abattage des arbres, une fourchette entre 1468 et 1508 (avec 1486 comme estimation moyenne).

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 181: GROUPE MEMLINC (22), *LA VIERGE DITE DE JACQUES FLOREINS*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Memlinc (Hans)

La Vierge et l'Enfant entre saint Jacques et saint Dominique présentant les donateurs et leur famille, dit La Vierge de Jacques Floreins

P. 88 du *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I: Ecoles flamande et hollandaise (Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud⁷⁰)*.

N° d'inventaire: R.F. 215.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(25.I.1951; 19.VI.1956; 10.X.1990; 17.IX.1991; 26.XI.1992; 6.X.1993)

Forme: Rectangle horizontal.

<i>Dimensions:</i>	Support,	160 × 130,3 (± 0,7) × 1,5 (± 0,1)
	Surface peinte,	159 × 129,5

Couche protectrice: Le vernis est en bon état, mais a perdu son éclat.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *État de conservation:* On observe un peu partout des soulèvements, notamment à gauche, dans les coins supérieur et inférieur, dans les vêtements des donateurs, dans le drap d'honneur et dans l'architecture à droite. Plusieurs joints ont été retouchés, principalement le second et le troisième à partir du bas. Les mouchetures dans le ciel à droite sont dues à des vernis accumulés dans les cratères de l'émulsion. Le glacis du manteau rouge de la Vierge est un peu décoloré dans les lumières. Le visage du jeune garçon à l'extrême gauche a été très retouché (Pl. CCXXXII). Le drap d'honneur est bordé de deux bandes vertes qui ont bruni. La manche blanche de la religieuse laisse voir du dessin sous-jacent; des retouches y ont été apposées pour le cacher. La tête à droite de la petite fille vue de face a un repeint sur sa joue droite. Entre ces deux têtes, on remarque une zone bleue étrange.

b. *Matière et exécution picturales:* Le tableau présente des bords non-peints. Les visages sont peints dans un rose uniforme sur lequel on a ajouté des glacis, afin de les modeler. A l'exception de la petite fille se présentant de face, toutes les petites têtes féminines semblent être d'origine: celles de l'arrière-plan ont été peintes avant les coiffes de celles du deuxième rang. On remarque tout un jeu de hachures au pinceau dans le manteau de la Vierge. Le tapis a été entièrement peint en ocre dans un premier temps, puis les autres couleurs ont été

apposées sur cette couche uniforme. Les cils de la Vierge sont d'une très grande finesse. Les auréoles ont été gravées dans la couche picturale, ce qui a entraîné des pertes de matière; ces incisions se présentent comme des craquelures. On y observe des restes de dorure. Il y a davantage de rayons dorés que gravés.

Les photographies à l'infra-rouge révèlent un dessin hachuré, abondant et assez libre, essentiellement visible dans le manteau de la Vierge (surtout dans la partie ombrée, à senestre), les manches de saint Jacques, le froc de saint Dominique et les carnations des deux jeunes filles du premier rang (Pl. CCXXIX et CCXXI). Ce dessin est semble-t-il l'œuvre d'un droitier.

La réflectographie (17.IX.1991, Molly Faries; 26.XI.1992 au Laboratoire des musées de France (séance non documentée); 6.X.1993, Molly Faries) confirme ce que montrent les photographies à l'infra-rouge. Tracé à la pierre noire – et non au pinceau comme l'indique erronément *Périer-D'Ieteren* (n° 70) –, un dessin vigoureux apparaît dans l'architecture (trône de la Vierge, jubé; Pl. CCXXVI et CCXXXIX), l'ensemble des visages (Pl. CCXXXIII et CCXLIII) et le paysage à droite.

c. Changements de composition: La tête de la petite fille vue de face avait bien été prévue lors de la mise en place de la composition, au stade du dessin: la réflectographie (Molly Faries, 6.X.1993) a révélé la présence, à cet emplacement, du même type de dessin sous-jacent que pour les autres têtes. Pourtant, à la radiographie (Pl. CCXLV), ce visage apparaît comme un ovale uniforme, contrastant avec les figures avoisinantes, dont les traits (yeux, nez, bouches) sont en revanche bien visibles. Il y a quelques reprises de forme dans le bas du manteau de la Vierge, à droite, ainsi que dans les têtes des deux jeunes filles du premier rang.

Les photographies à l'infra-rouge et la réflectographie montrent de nombreux changements, comme sur le manteau de la Vierge (Pl. CCXXIX) ou le coussin sur lequel Marie est assise. Le trône se trouvait légèrement plus à gauche au stade du dessin sous-jacent (Pl. CCXXVI). Des repentirs sont également visibles en réflectographie au niveau de la mise en place du jubé. La corniche surplombant les arcades de cette galerie était prévue plus haute (Pl. CCXXXIX). La main droite de saint Dominique est davantage levée sur le dessin préparatoire.

Dans un premier temps, le manteau noir de la donatrice couvrait sa tête. En réflectographie apparaît en effet une zone noire sous sa coiffe blanche. On voit également des repentirs dans les visages: les garçons du dernier rang étaient d'abord placés un peu plus haut (Pl. CCXXXIII). Le visage de celle des plus jeunes des filles se trouvant à l'extrême droite était en revanche un peu plus bas (Pl. CCXLIII). Une petite fille supplémentaire était prévue à la hauteur de la colonne de porphyre (Pl. CCXLIII). Sous l'arcade la plus à droite du jubé, on voit à l'infra-rouge une figure très sommairement esquissée – invisible en lumière directe – se tenant debout, tournée vers la gauche (Pl. CCXXXVIII).

Taubert (n° 66-67) signale d'autres changements de composition, et notamment l'ajout, lors de l'exécution picturale, de la plus avancée à gauche des colonnes du chœur surmontées de chapiteaux (cette colonne ne devrait d'ailleurs pas être visible). La radiographie montre que la fenêtre visible sur ce même mur de gauche s'étendait d'abord jusqu'à la grosse colonne derrière saint Jacques.

Préparation: Elle est blanche et assez épaisse.

Support: En chêne, il est composé de cinq éléments horizontaux. Il a été parqueté. Le parquetage compte 12 lattes dans le sens vertical et 15 dans le sens horizontal. Le panneau a été aminci à cette occasion. On remarque des traces de chevilles au revers (Pl. CCXLIX). Certains joints ont bougé, notamment le second, à droite. Celui du milieu a peut-être été recollé.

Une analyse dendrochronologique du panneau a été effectuée en novembre 1992 par le Laboratoire de Chrono-écologie de Besançon (Cfr. E. 2. b, *Histoire matérielle*). Le rapport, daté du 28 novembre 1993 (conservé dans le dossier de l'œuvre), propose, comme estimation des dates d'abattage des arbres, une fourchette entre 1468 et 1508 (avec 1486 comme estimation moyenne).

Marques au revers. Sur une étiquette, on lit: LOUVRE 1946 / Memling / Vierge de Jacques Floreins / R.F. 215. Le même numéro d'inventaire est écrit au pochoir sur une latte du parquetage.

Cadre: Il n'est pas original.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La figure principale du tableau est la Vierge en majesté. Celle-ci est assise sur un trône de marbre, dont les montants présentent des éléments décoratifs empruntés à la renaissance italienne (*Castelfranchi Vegas* ⁷⁵ 186). Derrière elle est suspendu un drap d'honneur en brocart d'or, surmonté d'un dais. Ses pieds reposent sur un tapis d'Anatolie (*Batári* ⁸² 63-65, fig. 1 et 4), étendu devant le trône, sur le sol carrelé. Assis sur les genoux de sa mère, l'enfant Jésus joue avec un livre, dont les pages sont couvertes d'une écriture feinte, que Marie tient ouvert de sa main gauche.

De sa droite, le Christ bénit un homme agenouillé à sa droite, que lui présente saint Jacques le Majeur, reconnaissable au chapeau de pèlerin orné d'une coquille, qu'il vient d'ôter. Derrière le donateur sont agenouillés ses sept fils. D'après *Vitet*, le second de ces fils, venant après celui qui porte une soutane et un surplis – en qui *Vitet* voit un «jeune abbé déjà tonsuré» –, pourrait être âgé d'une vingtaine d'années (*Vitet* ² 958). Le plus jeune de ces garçons, se tenant juste derrière saint Jacques, pourrait avoir environ huit ans.

A droite du trône et vis-à-vis de son époux est agenouillée la donatrice. Vêtue de noir, celle-ci porte une guimpe, en signe de deuil (Cfr. *Michèle Beaulieu et Jeanne Baylé, Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, Paris, 1956, p. 123-124). Elle est présentée par saint Dominique, portant le vêtement de son ordre et tenant de sa main gauche une croix de procession orfèvrée et gemmée, dont les branches sont fleurronnées. Un groupe compact de douze filles, dont la plus jeune doit avoir cinq ou six ans est massé derrière la donatrice, symétriquement par rapport aux garçons. Parmi elles se trouve une religieuse portant le costume des dominicaines. *Förster* (^o 135-136) voyait à tort plusieurs dominicaines au sein du groupe.

Il n'y a pas d'anges parmi les figures de ce tableau, contrairement à la curieuse assertion de *Lambotte* (⁵⁴ 28). Cet hommage à la Vierge se déroule au milieu de la nef d'une église. Le décor des chapiteaux permet de situer son architecture au début du XIII^e siècle. Les deux files de colonnes encadrant le trône isolent le vaisseau central des bas-côtés. Deux portails latéraux donnent sur l'extérieur. Leurs battants de bois, dont on distingue les peintures, sont ouverts vers l'intérieur de l'édifice. Aux ébrasements des portails figurent des statues – deux de chaque côté – juchées sur de hautes colonnes de porphyre poli et abritées sous des dais de pierre. Memline a peint ces figures, vraisemblablement des prophètes, comme des personnages vivants devisant entre eux et simplement traités en grisaille (Pl. CCXXXV et CCXLVI).

L'échappée de gauche laisse voir un château entouré de douves et devant lequel un couple élégamment vêtu se promène en compagnie d'une petite fille et d'un lévrier (Pl. CCXXXVII). Un homme, tenant une dague dans sa main gauche et peut-être une arbalète dans sa main droite, s'apprête à franchir le pont-levis et à entrer dans le château. Une famille de cigognes a élu domicile au sommet de la cheminée couronnant le pignon le plus éloigné du corps de logis, à droite.

Sur le chemin qui serpente depuis le sanctuaire jusqu'à la demeure seigneuriale chevauche un homme, «la lance au poing, la plume au béret» (*Wauters* ²⁶ 33) (Pl. CCXXXVI). Pour *Wauters*, ce cavalier au cheval blanc, dont il a décelé la présence dans dix-neuf tableaux attribués par lui à Memline (et dont certains ne sont pas de Memline), serait une signature du peintre (*Wauters* ²⁶ 27-40). Il fait en outre remarquer que dans la *Vierge*

Floreins cette figure est plus grande que dans les autres œuvres qu'il a recensées (*Wauters* ²⁶ 32-33). Cette idée est plus que sujette à caution et l'auteur du compte rendu de la monographie de *Wauters* paru dans *La Chronique des arts et de la curiosité* a émis des réserves à son sujet en citant très justement une phrase de *Wauters*: «Quelques autres peintures contemporaines renferment également, parmi les figurines de leur paysage de fond, des cavaliers montés sur des chevaux blancs; ...» (*B.P.* ²⁷ 191). A propos d'un *Portrait d'homme âgé* de Memline acquis en 1896 par le Kaiser-Friedrich-Museums Verein de Berlin, *Bode* fait remarquer – avec une ironie mêlée d'un soupçon de méchanceté – que la petite figure qualifiée de «monogramme» du peintre par «un compilateur belge» est également présente dans le paysage du fond (*W. Bode, Ein männliches Bildnis von Hans Memling in der Berliner Galerie, dans Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XVII, I, 1896, p. 4). A droite, un chemin similaire mène de l'église à une ferme construite en bois et dont les toits sont couverts de chaume (Pl. CCI XVII). Pour *Förster* (⁶ 135-136), il s'agit d'une habitation paysanne des Pays-Bas. Une femme, portant un panier sur sa tête, se tient debout devant l'entrée du bâtiment principal de cette ferme, devant laquelle se trouve un pré où l'on voit deux vaches. L'une d'elles est couchée, l'autre broute. On aperçoit également un chien trottant sur le chemin et une pie, perchée sur le faite du toit du bâtiment le plus en retrait – la grange vraisemblablement.

La paysanne devant sa maison (à droite) et le gentilhomme se promenant devant le château (à gauche) regardent en direction de l'église dans laquelle est rassemblée la famille. *De Vos* (⁷⁹ 310) attribue une portée symbolique à la représentation d'une ferme du côté de la donatrice et d'un château du côté du donateur. Selon lui, la forteresse indiquerait la constance et la ferme la fertilité. Peut-on prêter au peintre des intentions symboliques lorsqu'il place de telles fabriques dans ses paysages? Faisons remarquer qu'une habitation rurale – accompagnée il est vrai d'un château – figure sur le volet gauche du *Triptyque Morcel* (Bruges, Musée Groeninge), où sont représentés Willem Moreel et ses fils. En revanche, on ne voit qu'un château sur le volet de la donatrice.

Les bas-côtés du sanctuaire se prolongent vers le chœur, qui occupe le fond du champ pictural. Cette partie du sanctuaire est généreusement éclairée par des fenêtres habillées de vitres blanches. A l'extrémité orientale, l'abside, que l'on entrevoit au-dessus du dais abritant Marie et l'Enfant, est polygonale. On y distingue l'amorce d'un triforium, surmontant les grandes arcades.

Un jubé sépare le chœur de la nef. C'est à tort que *Michiels* voit dans cette galerie «la tribune qui est généralement adossée contre le portail [occidental], et où, dans les temps modernes, on place les orgues» (⁸ 84). *Mantz* est encore moins bon observateur: pour lui, le jubé est «le porche d'église qui sert de fond au tableau» (¹⁴ 212). Seules sont visibles les deux arcades latérales du jubé, qui en comprend vraisemblablement trois autres, cachées par le drap d'honneur devant lequel siège la Vierge. L'arc de gauche est brisé, celui de droite en plein cintre. La gorge de ces arcs est rythmée par des fleurs à cinq pétales régulièrement espacées. Leurs écoinçons sont ornés de feuillages. La coursière surmontant la galerie est bordée d'un garde-corps décoré d'une arcature aveugle. L'ornementation du jubé semble remonter à la première moitié du XIII^e siècle (nous devons à Dany Sandron, maître de conférences à l'Université de Paris-Sorbonne, les précieuses indications sur l'architecture dans ce tableau).

Le sol est revêtu d'un pavage où dominant des carreaux de taille moyenne. Ce réseau est régulièrement rythmé par de plus grandes dalles de forme octogonale. *Hulin* (⁴⁷ 171) a retrouvé ce type de carrelage dans trois autres compositions de Memline et d'un peintre de sa génération (Cf. F, *Éléments de comparaison*).

Identification des deux saints

Si saint Jacques le Majeur a en général été reconnu, sauf par *Waaagen* (⁵ I, 102), qui le prend pour saint Jean-Baptiste, l'identification de saint Dominique a posé des difficultés à un certain nombre d'auteurs. *Waaagen* (⁵ 102) ne l'identifie pas. Pour *Michiels* (⁸ 85), le patron de la donatrice serait saint Bernard. *Gruyer* (²⁴ 334, note

1) pense qu'il s'agit de saint Benoît. Cette opinion est reprise par *Kaemmerer* (29 116), mais est battue en brèche par *Weale* (32 131), qui propose à juste titre de voir saint Dominique dans ce personnage sacré, après avoir prudemment avancé que la donatrice est «protégée par un saint de l'ordre des Frères Prêcheurs» (*Weale* 12 136-137). *Förster* (n° 135-136), *Mantz* (14 212), *Both de Tauzia* (19 7, n° 680) et *Woltmann* (21 53) avaient d'ailleurs correctement identifié les deux saints.

Identification des donateurs

Vitet (2 958) identifia d'abord la famille avec les Nieuwenhove (Cfr. E. 1 b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*). Mais cette proposition ne rencontra aucun écho, pas plus que celle de *Michiels* (8 85, note 1), pour qui cette famille nombreuse pourrait être celle de Willem Moreel, «avec deux fils de plus que sur les volets du saint Christophe de Bruges», le nombre des filles étant selon lui le même, ce qui est faux, étant donné que l'on ne compte que onze filles (et non douze) sur le volet droit (face intérieure) du *Triptyque Moreel*.

C'est à *Weale* que nous devons l'identification de la marque figurant sur le tapis devant le trône de la Vierge (Cfr. D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*). Cette donnée, associée à la présence, derrière le donateur, de saint Jacques, a permis au savant anglais d'avancer que cet homme était le marchand d'épices Jacques Floreins, mort à la fin du mois de juin 1488, d'après l'ouvrage que *Weale* consacre à Memlinc en 1871 (11 61; voir aussi *Weale* 12 137) ou en 1489-90 d'après sa monographie de 1901 (30 50), où il livre de surcroît l'identité de l'épouse de Jacques Floreins: «une dame espagnole de la famille Quintanaduena» (30 50). D'après *Weale* (30 50), Jacques Floreins était le plus jeune frère de Jan Floreins, né en 1443 (*Weale* 30 32), «homme de bonne maison, issu du sang et de la parenté de Monsieur de Cambray [Henri de Berghes, évêque de Cambrai de 1480 à 1500]» (*Flamen* 22 28). Entré en 1472 dans la communauté de l'Hôpital Saint-Jean, Jan Floreins en fut le maître spirituel de 1488 à 1497 (*Weale* 30 32). Il exerça également les fonctions de jaugeur public du vin (*Weale* 31 20-21). Grâce aux recherches de *Weale*, qui ne cite malheureusement pas ses sources, nous connaissons deux autres membres de la famille Floreins, prénommés Jan et Adrien, qui, de même que Jacques, firent partie de la corporation brugeoise des droguistes-épiciers (*Weale* 30 50). Ces données sont partiellement confirmées par les récentes recherches de *De Vos* dans les archives brugeoises (*De Vos* 81 311, note 4).

Pour *McFarlane* (67 33, note 22) et *Hull* (73 138, note 65), l'adolescent représenté par Memlinc derrière Jan, sur le panneau central du *Triptyque Floreins* de Bruges, et le père de la famille nombreuse du panneau du Louvre ne peuvent être le même personnage, comme l'affirmait *Weale* (30 33-34). *McFarlane* propose de voir dans le jeune homme de Bruges un neveu de Jan, peut-être le fils aîné de Jacques, celui qui est tonsuré et en costume ecclésiastique sur la *Vierge Floreins*. *Hull* estime impossible que Jacques Floreins soit passé en une dizaine d'années de l'adolescence à l'âge mûr. Selon elle, le tout jeune homme de 1479 pourrait être un autre frère de Jan, un neveu ou un autre parent.

Snyder pensait que les dix-huit enfants représentés sur le panneau du Louvre devaient être les petits-enfants plutôt que les enfants de Jacques Floreins et de son épouse espagnole (avis rapporté par *Hull* 73 138, note 65).

2. Couleurs

Le coloris du tableau est dominé par les tons foncés des vêtements des donateurs, de leurs enfants et des deux saints qui les présentent à la Vierge. Les robes de Jacques Floreins et de son second fils, les manteaux de la donatrice et de sa fille aînée, le costume dominicain de la deuxième fille sont noirs. Le violet de la soutane du fils aîné, le mantel bleu-gris doublé de vert de saint Jacques, laissant apparaître les manches carmin de la robe du pèlerin, animent quelque peu la masse sombre des figures situées à gauche. A droite, le peintre a opposé au noir des vêtements féminins et de la cape de saint Dominique le blanc des guimpes et des coiffes des femmes, ainsi que de l'aube et de la chasuble de leur saint protecteur. Dans la partie droite du tableau, les seules couleurs

venant rompre cette bichromie noir-blanc sont l'or (peint en trompe-l'œil) et les pierreries de la croix de procession tenue par Dominique et des colliers portés par trois des filles les plus âgées.

Tranchant avec ces éléments chromatiques sombres, la partie centrale de la composition, avec la Vierge et l'Enfant sur le trône, est traitée dans une gamme chatoyante: rouge vermillon pour le manteau de Marie et l'extérieur du dais, trompe-l'œil d'or pour les bordures de sa robe, enrichies de pierres précieuses, et le brocart tendu derrière elle. Le tapis oriental posé devant elle est couvert de couleurs très variées (ocre jaune, bleu-vert, vert olive, rouge, mauve, blanc, noir). Seuls les rayons émanant des visages de la Vierge et de l'Enfant (presque totalement effacés) ainsi que des deux saints sont en or.

A l'exception des battants des deux portails latéraux formant deux zones verticales sombres, l'arrière-plan est plutôt lumineux: l'intérieur de l'église, largement éclairé, est rendu par un camaïeu de gris allant du gris froid à l'ocre, sur le jubé. L'alternance de motifs bleus et mauves rythmant le sol apporte une note colorée à cet ensemble minéral. Les échappées vers l'extérieur sont également marquées par des couleurs claires, où dominent le bleu du ciel, dont l'intensité diminue à mesure que le regard descend vers l'horizon, et le vert acide du gazon du premier plan. Les architectures (château à gauche et chaumière à droite) sont d'un beige rosé. Les toits en ardoise de la bâtisse seigneuriale sont bleus.

3. Inscriptions, marques et armoiries

D'après Förster (⁶ 135-136), qui put voir l'œuvre chez le comte Duchâtel à Paris, le cadre du tableau portait alors un «monogramme» identique à celui qui se trouve sur le montant inférieur de la bordure du panneau central du *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôpital Saint-Jean, reproduit dans Hull ⁷³ 51). La disparition du cadre de la *Vierge Floreins* qui bordait l'œuvre avant son entrée au Louvre – son encadrement d'origine? – ne permet pas de se prononcer de façon définitive, mais il est fort probable que l'on avait reporté sur cet encadrement la marque qui est visible dans l'un des motifs du tapis, aux pieds de Marie. Förster a pu confondre cette marque avec celle, pourtant différente, qui figure sur le cadre du *Mariage mystique de sainte Catherine*.

Weale identifie en 1867 (*Nouvelles* ¹⁰ cf. aussi Weale ¹¹ 61) la marque se trouvant sur le tapis – et non sur la prétendue tapisserie formant le fond du tableau, comme l'indique erronément *Flamen* (²² 19) – comme étant celle de la famille Floreins. Il ne fait alors aucune allusion au «monogramme» signalé par Förster sur le cadre. Sa documentation lui permet en outre de préciser que cette marque commerciale fut utilisée «au moins par trois des membres de cette famille pour marquer leurs ballots» (Weale ¹² 136-137). Mais Weale fait semble-t-il la même confusion que Förster, car pour lui également, la marque que l'on peut lire sur le chanfrein du retable de l'hôpital Saint-Jean (le *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine*), est identique à celle de la *Vierge Floreins* (¹² 133, note 1 et 136-137).

Wauters (²⁶ 115, n° 42) mentionne à tort «les initiales du donateur» se trouvant sur la *Vierge Floreins*.



E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

Avant son acquisition, en 1855, par le comte Duchâtel (1803-1867), ministre sous Louis-Philippe, le panneau était la propriété du général Darmagnac (1766-1855), qui l'aurait rapporté d'Espagne en 1810 (*Vitet* ² 957-958). Son exacte provenance espagnole reste hypothétique (Cf. G, *Opinion personnelle de l'auteur*).

b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*

C'est à partir de 1855, que le tableau, venant tout juste d'être acheté par le comte Duchâtel, est régulièrement mentionné dans la littérature. Dès cette époque, il est considéré comme une œuvre de «Hemmelinck» (1 170), opinion qui sera quasi-unanimement suivie. Le précédent propriétaire de l'œuvre, le général Darmagnac, la tenait d'ailleurs pour «un Hemling» (Vitet 2 957-958). Pour Waagen (5 153), le panneau est proche du *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine*, la tête de la Vierge présentant selon lui une étroite ressemblance avec celle de la même figure, au centre du retable de l'Hôpital Saint-Jean de Bruges (qu'il date vers 1486). Vitet (2 957-958) remarque également la parenté du tableau avec les grands triptyques de Bruges (*Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* et *Triptyque Moreel*). Il voudrait voir dans le second des fils immédiatement placés derrière le donateur Maarten van Nieuwenhove, âgé de vingt trois ans lorsque Memlinc fit son portrait en 1487 sur le volet droit du diptyque de Bruges (Hôpital Saint-Jean). D'après Vitet, ce personnage pourrait avoir deux ans de moins sur le «Hemling» de Paris, ce qui permettrait de le dater vers 1485. Delaborde (4 249-256), pour qui l'œuvre est bien du peintre brugeois, se livre à un commentaire purement littéraire, intéressant pour l'histoire du goût pour Memlinc. Förster (° 135-136) situe lui aussi le tableau, qu'il considère comme un des chefs-d'œuvre du maître, après le *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine*. Le panneau est également décrit par Michiels (8 84-87), qui loue son exécution raffinée et la haute qualité des portraits représentés. Seul Thoré-Bürger (° 542-543) propose, par comparaison avec la *Vierge entre les Vierges* du musée de Rouen, une attribution à Gérard David de «la belle Madone entourée de donataires». En 1871, Weale (11 61) identifie le donateur, Jacques Floreins, qui serait mort en 1488 (Cfr. D. 1, *Sujet*). En commentant l'exposition parisienne de 1874, où le tableau était présenté comme un Memlinc (13 62, n° 339), Mantz (14 210 et 212) rejette l'attribution à Gérard David avancée par Thoré-Bürger. Il trouve au contraire que le panneau Duchâtel est marqué par «le sérieux de Memling, sa conviction sereine et sa manière déjà tempérée», par rapport à celle de Van Eyck. Pour Wauters (26 115, n° 42), la *Vierge de Jacques Floreins* aurait été peinte avant 1488. Kaemmerer (29 116) note que le tableau est proche, par son style, du *Triptyque Moreel* de Bruges et du *Saint Jérôme* (à l'époque dans la collection Schubart de Munich et depuis 1920 au Kunstmuseum de Bâle). Pour l'historien allemand, la figure de la Vierge rappelle celle du *Triptyque Donne* – alors considéré comme une œuvre précoce –, mais la robustesse des formes traduirait une évolution par rapport à la «timide subtilité» des jeunes années du peintre. Kaemmerer estime en outre que la variété des expressions individuelles et la profondeur de l'espace ecclésial atténuent la densité des figures massées autour de la Vierge.

Weale (30 51) admire le rapport entre l'architecture et les figures, «traité magistralement». Pour lui, le costume de veuve de la donatrice indique que le panneau ne peut avoir été achevé avant 1490. Jacques Floreins serait en effet mort en 1489-1490, lors de la peste qui sévit à Bruges à cette époque (Cfr. D. 1, *Sujet*).

Voll (35 202-203 et 36 XXXI) met en évidence la modernité de la conception spatiale de cette scène, où les figures sont placées au premier plan devant un espace qui se prolonge bien loin derrière elles. Pour lui, le traitement de l'espace mis ici en œuvre par Memlinc est fort proche de ce que l'on observe sur le *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine*. Le retable brugeois serait, parmi les œuvres de la main du peintre, la plus proche de la *Vierge Floreins*, qu'il situe par conséquent peu après 1480 (Voll 35 202-203). Voll souligne en outre combien les personnages sont représentés de manière individualisée, avec davantage de spontanéité et de vivacité que sur le *Triptyque Moreel*.

D'après Durand-Gréville (38 426), Boels, «élève de première force, qui était lui-même un maître», serait l'auteur de la Vierge et de l'Enfant.

Huisman (41 146) situe le panneau vers 1490, datation reprise par Goffin (43 90). Winkler (42 132), qui voit dans la *Vierge Floreins* une œuvre à laquelle l'atelier a pris une part importante, la place en 1484. Fierens et Fierens-Gevaert (48 68) la supposent contemporaine du *Triptyque Moreel* (daté 1484 sur ses cadres). Friedländer (46 35 et 128, n° 66; 66 23 et 54, n° 66) est également de cet avis (vers 1485). Pour lui, le tableau du Louvre

est bien supérieur aux œuvres de jeunesse de Memlinc et devance, par sa monumentalité, les dernières productions du maître. *Michel* (⁴⁹ 18; ⁵⁶ 50-51 et ⁵⁷ 201-203, n° 2026) reprend les données biographiques concernant la famille Floreins livrées par *Weale* en 1901 (³⁰ 50-52); selon lui, le portrait de Jacques Floreins, qui serait mort en 1489, a «sûrement été fait d'après nature» et le tableau, commandé peu avant cette date, aurait donc été achevé peu après. Pour *Vollmer*, auteur de la notice consacrée à Memlinc dans le *Thieme & Becker*, le panneau du Louvre, présentant le groupement de personnages le plus considérable de l'œuvre du peintre, ferait partie des œuvres non datées de la période moyenne de Memlinc (vers 1485) (⁵⁰ 375-376). En rapprochant la *Vierge Floreins* du *Triptyque Donne, Marlier* (⁵¹ 22-24) insiste sur le caractère statique du style de Memlinc, néanmoins marqué par une tendance au dépouillement et à l'épuration des formes. Les auteurs du catalogue de l'exposition *De Van Eyck à Bruegel* (⁵² 53-54, n° 72) placent l'exécution de la *Vierge Floreins* en 1489; *Lambotte* (⁵⁴ 28) la date quant à lui vers 1490. *Baldass* (⁵⁵ 20-21 et 45, n° 89) trouve le tableau du Louvre stylistiquement apparenté au *Triptyque Moreel* et est frappé par l'isolement de la Vierge au sein de la composition, d'où sont absents les anges qui, dans les retables antérieurs de Memlinc, établissaient un lien entre la figure principale et les personnages placés latéralement. *McFarlane* (⁶⁷ 31, note 16) suit les informations données par *Weale* (³⁰ 50-52) et situe par conséquent le panneau peu après 1490. *Lane* (⁷¹ 68, n° 75) adopte une datation vers 1489-1490 et *De Vos* (⁸¹ 310-311, n° 86) vers 1490. *Castelfranchi Vegas* voit dans cette Madone tardive de Memlinc «des effets de facteurs italianisants» (*Castelfranchi Vegas* ⁷⁵ 186).

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- 1810 Le général Darmagnac (1766-1855) rapporte la *Vierge Floreins* d'Espagne en 1810 (*Vitet* (² 957-958). Cfr. *G, Opinion personnelle de l'auteur*). Le tableau reste pendant quarante ans dans la chambre du général Darmagnac (*Vitet* ² 957-958), dans son château de Pressac, dans la Gironde (*Dictionnaire de biographie française*, 3, Paris, 1939, col. 688-689).
- 1855 Le comte Duchâtel (1803-1867) se porte acquéreur de la *Vierge Floreins* (¹ 170), vraisemblablement avant la mort du général Darmagnac, car le tableau n'est pas mentionné dans l'inventaire après décès de ce dernier (*Reinach* ⁴⁵ 135-137). La *Vierge Floreins* est conservée chez le comte Duchâtel à Paris, au 69, rue de Varenne (*Note-book of Sir Charles Eastlake*, 1860, manuscrit conservé à la National Gallery de Londres, fol. 5).
- 1866 La *Vierge Floreins* figure à une exposition rétrospective de tableaux anciens empruntés aux galeries particulières, à Paris, au Palais des Champs-Élysées (*Lagrange* ⁵ 574).
- 1874 La *Vierge Floreins* est présentée à l'exposition organisée au Palais de la Présidence du Corps législatif (Palais Bourbon), au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains, durant l'été 1874 (¹³ 62, n° 339).
- 1878 La *Vierge Floreins* est léguée au Louvre par la comtesse Duchâtel, en même temps que deux volets de triptyque par Willem Key (*Antonio del Rio et ses fils* et *Léonor Lopez de Villanueva*), l'*Edipe* et la *Source* d'Ingres. Ces chefs-d'œuvre, valant «cinq ou six cent mille francs» (*L. G.* ¹⁸ 98) sont provisoirement exposés au Louvre sur des chevalets (*L. G.* ¹⁷ 91), avant l'aménagement d'une salle spécialement destinée à ces cinq tableaux, qui doit être appelée le «Salon Duchâtel». Les tableaux y «seraient isolés sur des fonds de draperies rouges» et l'on y verra également le buste du comte Duchâtel par Chapu (*L. G.* ¹⁸ 99). Cette présentation avait été souhaitée par les héritiers de la comtesse Duchâtel, le comte Tanneguy Duchâtel et la princesse de La Trémoille en échange de leur renonciation à la réserve par laquelle leur mère leur réservait la jouissance de ces tableaux pour la durée de leur vie (*L. G.* ¹⁸ 99).
- 1893 Le panneau se trouve dans la salle Duchâtel (*Lafenestre* et *Richtenberger* ²⁵ 64, n° 2026).
- 1903 La *Vierge Floreins* est encore dans la salle Duchâtel (n° V) (³³ 1903, 172, n° 2026).

- 1922 La *Vierge Floreins* est toujours dans la salle Duchâtel (*Demonts*¹⁰ 170, n° 2026).
- 1933-1934 Les tableaux du legs Duchâtel sont dispersés dans les salles du Louvre.
- 1935 Présentation à l'exposition *De Van Eyck à Bruegel*, au Musée de l'Orangerie à Paris (⁵² 53-54, n° 72), du 9 novembre 1935 au 27 janvier 1936 (*Bulletin des Musées de France* (Paris), 8^e année, 1, janvier 1936, 8). Jacques Dupont, l'un des organisateurs de cette manifestation, se félicite de la mise en valeur de la *Vierge Floreins*, «placée de longues années dans un vestibule obscur du Louvre, la salle Duchâtel (...)» (*Jacques Dupont, Musées nationaux. De Van Eyck à Bruegel*, dans *Bulletin des Musées de France* (Paris), 7^e année, 9, novembre 1935, p. 145).
- 17 juil. 1945 Le tableau revient au Louvre, après avoir passé les années de guerre au château de Montal (près de Saint-Céré, dans le Lot) (fichier des mouvements, au département des peintures du Musée du Louvre).
- 1989 La *Vierge de Jacques Floreins* est présentée à l'exposition *Les donateurs du Louvre*, qui s'est tenue du 4 avril au 21 août 1989 dans le Hall Napoléon du Musée du Louvre (Liste des œuvres exposées publiée en encart dans *Les donateurs du Louvre*, Paris, 1989).
- juin 1993 Le panneau est transféré depuis les Petits Cabinets situés au bord de la Seine, vers l'aile Richelieu du Grand Louvre, dans le cadre du redéploiement des peintures des Écoles du Nord (inauguration le 18 novembre 1993).

b. Histoire matérielle

- 1860 Sir Charles Eastlake, visitant la collection Duchâtel à Paris, trouve la tête et la main droite de la Vierge trop blanches par rapport au reste, comme si elles avaient été nettoyées. Pour lui, les autres visages, d'un ton doux et éteint, ont probablement été retouchés (*Note-book of Sir Charles Eastlake*, 1860, manuscrit conservé à la National Gallery de Londres, fol. 5 verso).
- 1862 Delaborde (⁴ 254) souligne «la conservation parfaite du coloris».
- 1863 Waagen déplore que les carnations de la Vierge, de l'Enfant et des figures féminines «aient un peu pâli par le nettoyage» (*Waagen*⁵ 153, observation reprise par Oetker¹⁶ 381).
- 1866 Pour Michiels, le panneau est «d'une conservation parfaite» (*Michiels*⁸ 84). D'après lui, «on n'y voit aucune trace de retouche» (*ibidem*, 87).
- 1906 Selon Voll (³⁵ 202 et ³⁶ XXXI), un nettoyage drastique a rendu le coloris de la *Vierge Floreins* plus froid qu'il n'était à l'origine.
- avant 1914 Une *Vue de la salle Duchâtel et du Salon carré* (Louvre, R.F. 1949-35), peinte peu avant 1914 (Cfr. F, *Éléments de comparaison*) montre qu'à cette époque la *Vierge de Jacques Floreins* était bordée par un cadre Louis XIII doré.
- 1920 (6 et 7 juin) Deux visiteurs, Raymond Koechlin et le docteur F. Imhoff, signalent à J. Guiffrey, conservateur des peintures, que la *Vierge Floreins* est «exposée directement aux rayons du soleil» dans la salle Duchâtel, où il n'y a plus de store (Archives des Musées nationaux, P 21, 7 juin 1920).
- 1928 Pour Friedländer, la *Vierge Floreins* est exceptionnellement bien conservée (⁴⁰ 35 et ⁴⁶ 23).
- 1929 Fierens-Gevaert et Fierens (⁴⁸ 68) signalent qu'une «restauration indiscreète» a enlevé sa patine au panneau.
- 1934 Pour Marlier (⁵¹ 22-24), la *Vierge Floreins* est parfaitement bien conservée.
- janvier 1939 La *Vierge de Jacques Floreins* passe en commission de restauration où est signalée une fente due aux grands froids et qu'il faut surveiller (Archives des Musées nationaux, P2 R1 C, 23 janvier 1939).
- avril 1939 Examen du panneau au laboratoire. On constate alors des soulèvements dans la partie droite, allant jusqu'à la chute d'écaillés en certains points (dossier n° 587 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).
- mai 1939 Refixage de la partie soulevée (*ibidem*).
- 1945 Le tableau est «monté à l'atelier de restauration pour parquetage», le 14 septembre 1945 (note manuscrite dans le dossier de l'œuvre au Service d'étude et de documentation du département des peintures du Louvre). Un devis établi le 24 octobre 1945 par Monsieur Lucien Aubert, restaurateur, indique une «restauration des joints des planches du panneau» (Archives des Musées nationaux, P 16, 1945).

- er mars 1946 Le panneau est envoyé pour parquetage chez Muller, 17, quai des Grands Augustins à Paris (fichier des mouvements, au département des peintures du Musée du Louvre). Bon de sortie dans le dossier n° 587 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles.
- avril 1947 Restauration urgente, par M. Aubert, de la fente signalée en janvier 1939 (*ibidem*).
- juin 1949 Le tableau passe en commission de restauration. Le parquetage est terminé. L'état de la face du panneau est documenté par des photographies prises en 1949 montrant les pertes de matière picturale le long des joints horizontaux. Ces photographies sont conservées dans le dossier n° 587 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles. La commission donne son accord pour que le restaurateur mette un mastic sur la fente et fasse un repeint (*ibidem*).
- octobre 1949 Constat d'état par M. Germain Bazin, qui préconise la régénération du vernis et des raccords sur les fentes (*ibidem*).
- déc. 1949 La restauration est menée à bien par M. Zezzos (nettoyage, allègement du vernis et restauration) (*ibidem*).
- nov. 1950 La *Vierge Floreins* est encore au service de restauration (fichier des mouvements, au département des peintures du Musée du Louvre).
- janvier 1951 Des radiographies sont faites au laboratoire (dossier n° 3900 du Laboratoire de recherche des Musées de France).
- juin 1953 Restauration d'une écorchure par M. Aubert.
- janvier 1955 Constat d'état par M. Aillet et M. Paulet: le tableau devrait être reverni et les restaurations devraient être revues (dossier n° 587 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).
- juillet 1957 Refixage de quelques petites écailles en bas à gauche, par M. Linard (*ibidem*).
- août 1959 M. Aubert constate deux accidents: une rayure profonde, longue de 3 mm environ dans la dernière figure à sénestre, qui semble avoir été faite par un objet métallique aigu, et une petite écorchure sur la figure voisine. M. Aubert mastique et restaure ces deux accidents (*ibidem*).
- nov. 1959 Constat d'état par M. Aubert: le panneau devrait être monté à l'atelier de restauration pour révision de la restauration des joints (*ibidem*).
- déc. 1959 Bichonnage, essuyage et légers raccords de vernis aux joints des planches, par M. Aubert (*ibidem*).
- février 1960 M. Aubert constate une éraflure de 4 cm de long, située en bas à sénestre (au bas de la robe de la donatrice) et entamant la peinture en profondeur (*ibidem*). Restauration de cette éraflure par M. Chudeau (*ibidem*).
- mars 1960 M. Chudeau constate des soulèvements à droite, «sur le manteau et le pied de l'homme agenouillé». Restauration de petits points blancs (à 10 cm de bas en haut et à 5 cm de côté) (*ibidem*).
- janvier 1963 M. Linard constate le début de petits soulèvements, avec des écailles tombées, dans le paysage représenté dans l'angle supérieur droit (*ibidem*).
- février 1963 Refixage des zones de soulèvements à la circ-résine, avec usage de spatules chauffantes, par M. Linard (*ibidem*).
- juin 1977 Dépoussiérage par Mme Da Costa (*ibidem*).
- sept. 1980 Dépoussiérage à sec par Mme Amoore (*ibidem*).
- août 1981 Dépoussiérage à sec et réintégration de deux petits points blancs par Mme Guinand (*ibidem*).
- mai 1982 Le tableau est recouvert de poussière grasse. Dépoussiérage à sec avec une chamoisine par Mme Amoore (*ibidem*).
- juin 1983 De nouvelles radiographies sont faites au Laboratoire des musées de France. Couverture partielle (zone des figures seulement). On photographie à cette occasion le panneau sous différents éclairages (dossier n° 3900 du Laboratoire de recherche des Musées de France).
- juillet 1983 Examen partiel (et non documenté) du dessin sous-jacent de la *Vierge Floreins* (Vierge et Enfant, les deux premiers donateurs à gauche), à l'aide d'une caméra infra-rouge, effectué le 26 juillet 1983 par J. R. J. van Asperen de Boer et M. Faries.
- septembre et décembre 1983 Réflectographie (partiellement documentée) par le Laboratoire des musées de France (dossier n° 3900 du Laboratoire de recherche des Musées de France).

- juillet 1984 Nouveau dépoussiérage à sec. Utilisation d'un tampon de white-spirit et de vernis à retoucher (dossier n° 587 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).
- décembre 1987 Dépoussiérage au chiffon et dégraissage au white-spirit. Application au pinceau de vernis (25%), allongé d'essence de térébenthine (75%) (*ibidem*).
- janvier 1989 Constat d'état avant l'exposition *Les donateurs du Louvre* (*ibidem*).
- février 1989 Dépoussiérage de la face au chiffon et du revers à l'aspirateur (*ibidem*).
- novembre 1992 Prises de vue au Laboratoire des musées de France (détails dans l'infrarouge) (*ibidem*). Analyse dendrochronologique, par G. Lambert et C. Lavier, du Laboratoire de Chrono-écologie (C.N.R.S., Université de Franche-Comté) (Cfr. C, *Support*).
- juin 1993 Dépoussiérage de la face au chiffon et du revers à l'aspirateur. Refixage de quelques soulèvements importants avec de la cire-résine (J. Ortmann).
- 6 octobre 1993 Réflectographie du panneau par Molly Faries, assistée de Till Borchert, Julien Chapuis et Philippe Lorentz (la séance a été partiellement documentée, essentiellement la zone du drapé de Marie).
- novembre 1993 Décrassage au white-spirit, puis vernissage avec du vernis à retoucher; reprise des repeints altérés, le long des joints horizontaux, avec des pigments naturels et du vernis à retoucher (C. Milner).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) On retrouve les principaux traits de la composition de la *Vierge Floreins* sur un dessin du Louvre, la *Vierge à l'Enfant à la poire entourés de saints et de donateurs* (Inv. 20 669), qui est vraisemblablement une copie de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e siècle d'un tableau perdu de Robert Campin (repr. dans *Micheline Sonkes, Dessins du XV^e siècle: groupe Van der Weyden,...*, Bruxelles, 1969, p. 98-102, C 7, pl. XXII a). La scène ne se déroule pas dans une église comme sur la *Vierge Floreins*, mais dans un intérieur.

(2) Comme l'a signalé *Michel* (⁵⁷ 202), le panneau central du triptyque votif de la famille du peintre Friedrich Herlin (Nördlingen, Stadtmuseum), œuvre de ce même artiste datée de 1488, présente une composition d'ensemble analogue à celle de la *Vierge Floreins* (repr. dans *A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, VIII: Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500*, Berlin, 1957, fig. 192). Herlin a cependant ajouté deux anges tenant le drap d'honneur derrière la Vierge et sa femme est précédée de ses filles, contrairement à la donatrice du panneau du Louvre.

(3) Le *Triptyque Donne* (Londres, National Gallery), antérieur à la *Vierge Floreins* d'au moins une dizaine d'années, présente, sur son panneau central, une Vierge à l'Enfant qui annonce le même groupe sur le tableau du Louvre. Les poses sont fort proches, surtout celle de l'Enfant. La Vierge, dont l'attitude est plus hiératique, n'a pas la même souplesse dans son maintien (repr. dans *Friedländer* ⁶⁶ pl. 38).

(4) La Vierge à l'Enfant du panneau central du *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôpital Saint-Jean), portant sur son cadre la date de 1479, annonce également celle de la *Vierge de Jacques Floreins*. Marie siège sous un dais et devant un drap d'honneur dont le motif est du même type que le brocart d'or du tableau de Paris. Elle est aussi inclinée vers la droite, mais ne tient pas un livre dans sa main gauche et les gestes de l'Enfant ne sont pas non plus les mêmes.

(5) Le groupe Vierge et Enfant de la *Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux anges musiciens*, de la National Gallery de Washington (1937.1.41) semble être une citation des mêmes figures de la *Vierge de Jacques Floreins*, au point que l'on pourrait admettre que cet emprunt fournit un *terminus a quo* pour la datation du panneau Mellon, que *Martha Wolff* range dans la production de routine de Memlinc (notice dans *John Hand et Martha Wolff, The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Early Netherlandish Painting*, Washington, 1986, p. 184-188, avec repr. p. 185). Nous pensons que la Vierge de Washington, située par *M.*

Wolff après 1479 (*ibidem*, p. 187), pourrait avoir été exécutée dans les toutes dernières années de la carrière du peintre, après 1488-1490. M. Wolff fait d'ailleurs remarquer que la main droite levée de l'Enfant ne paraît pas vraiment correspondre au geste de l'ange lui offrant une pomme, mais renvoie plutôt au geste de bénédiction du Christ dans la *Vierge Floreins* (*ibidem*, p. 186 et p. 187, note 12).

(6) Le groupe de la Vierge et de l'Enfant a été repris de manière quasi-identique sur une composition conservée à la National Gallery de Londres (*Vierge à l'Enfant avec un donateur présenté par saint Georges*, n° 686) et qui, selon Davies, pourrait être une imitation d'après Memlinc (Davies⁵⁸ 160 et pl. CCCLVI). Les poses de Marie et du Christ sont en effet similaires.

(7) La présentation de la *Vierge à l'Enfant sur un trône avec un ange*, de Berlin, attribuée à Memlinc (cat. n° 529 D), est également proche de la *Vierge Floreins*. Installée sur un trône architecturé et devant un brocart d'or, la Vierge ne tient cependant pas le livre posé à sénestre et l'Enfant tient un fruit dans sa main gauche (repr. dans *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Berlin, 1986, p. 198, fig. 391). La pose et le drapé d'une autre *Vierge à l'Enfant sur un trône* de Memlinc, à la Gemäldegalerie de Berlin (cat. n° 529; repr. dans *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Berlin, 1986, p. 198, fig. 390), rappelle également la figure centrale du panneau du Louvre.

(8) La *Vierge et l'Enfant au trône* de la Chapelle royale de Grenade, attribuée à Memlinc (*Van Schoute*⁶² pl. CXXXVIII), offre la même composition que le groupe Vierge et Enfant sur un trône de la *Vierge Floreins*, à l'exception toutefois de la pose du Christ, que sa Mère allaite. La position de la Vierge est inversée à Grenade par rapport à celle du Louvre (inclinaison de la tête et position du grand pan de son manteau rouge au premier plan). Le trône monumental est du même type que sur le panneau parisien, ainsi que le drap d'honneur présentant une grande analogie, tant du point de vue du motif que des couleurs (bandes vertes).

(9) Le groupe de la Vierge à l'Enfant siégeant sur un trône architecturé placé sous un dais est repris avec quelques modifications (inversion de la tête de la Vierge et des plis de son manteau, position différente de l'Enfant), sur un panneau flamand, peint dans l'entourage de Memlinc, autrefois au Städelsches Kunstinstitut de Francfort et à présent dans une collection particulière ou une église d'Aix-la-Chapelle (*Grimme*⁶⁰ 42).

(10) Benoît³⁴ 321) a rapproché la pose de Marie et de l'Enfant de la *Vierge Floreins* (qu'il appelle le triptyque de Jacob Floreins !), l'une soutenant et l'autre feuilletant un livre, avec une *Vierge à l'Enfant* autrefois dans la collection Rigaux à Lille et conservée à présent au Sterling and Francine Clark Art Institute, à Williamstown, Massachusetts (repr. en héliogravure, d'après un dessin de Abel Jarnas, dans l'article de Benoît, et photographie dans *Friedländer*, Part IV, pl. 79, n° 84 d et Part IX, 2, pl. 177, n° 164). Benoît attribue ce panneau à Gérard David, mais il pourrait s'agir d'une œuvre précoce de Jan Provost d'après le Maître au Feuillage en Broderie. Les attitudes de Marie et de l'Enfant sont certes identiques à celles des mêmes personnages dans la *Vierge Floreins*, mais le Christ est vêtu et la silhouette de Marie est très différente, beaucoup plus ample que chez Memlinc. Le Maître au Feuillage en Broderie a répété ce type de Vierge dans son œuvre (Cfr. *Friedländer*, Part IV, pl. 77, n° 84, pl. 78, n° 84 a et pl. 79, n° 84 b et c). Parmi elles, celle qui se rapproche le plus du type de Memlinc est la *Vierge à l'Enfant* de la collection Johnson à Philadelphie (Cfr. *Friedländer*, Part IV, pl. 80, n° 85), dont le manteau remonte derrière la nuque, comme la *Vierge Floreins*. Mais la composition reste tout de même différente.

(11) La structure du carrelage de la *Vierge de Jacques Floreins* a été rapprochée par Hulin de Loo¹⁷ 171) du sol de l'Annonciation de Glasgow, œuvre du Maître de l'Adoration des Mages du Prado, et de ceux de la *Vierge avec donateur présenté par saint Georges* de la National Gallery de Londres (Davies⁵⁸ pl. CCCLVI) et de la *Vierge à l'Enfant avec deux anges* de Washington (repr. dans *John Hand et Martha Wolff, The Collections of the National Gallery of Art systematic Catalogue. Early Netherlandish Painting*, Washington, 1986, p. 185). On peut y ajouter le pavage de l'intérieur de la *Vierge à l'Enfant avec saint Antoine abbé et un donateur* d'Ottawa, tableau portant la date de 1472 (National Gallery of Canada, repr. dans R. H. Hubbard, *The National Gallery of Canada. Catalogue of Paintings and Sculpture, I: Older Schools*, Ottawa et Toronto, 1961, p. 64).

(12) Les deux échappées vers le lointain qui forment l'arrière-plan de la *Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux anges musiciens* de Florence (Offices, repr. dans *Friedländer*⁶⁶ pl. 105) montrent également une demeure seigneuriale avec son donjon, ses toitures et son pont-levis (à gauche) et une chaumière rurale (à droite), comme sur la *Vierge de Jacques Floreins*. A Florence, les deux paysages sont plus éloignés et représentés d'un point de vue plus haut placé que ceux du tableau parisien.

(13) Gravure de *L. Flameng*, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* (4 repr. entre les p. 248 et 249).

(14) La *Vierge de Jacques Floreins* figure sur une *Vue de la salle Duchâtel et du Salon carré* (Louvre, R.F. 1949-35), peinte peu avant 1914 (repr. dans *Isabelle Compin et Anne Roquebert, Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, IV: Ecole française, L-Z*, Paris, 1986, p. 327).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Provenance du panneau

Fondés sur de rigoureux dépouillements d'archives, les travaux de *Weale* prouvent le sérieux de sa démarche et la fiabilité des informations utilisées par lui. L'érudit n'aurait pu inventer des données aussi précises que la marque commerciale des Floreins et le nom de famille de l'épouse de Jacques. Nous prenons donc ces données en considération, même si *Weale* ne cite pas les documents qui rendirent possibles ces identifications.

L'histoire du tableau corrobore en tout cas l'origine ibérique de la femme de Jacques Floreins, membre de la famille des «Quintanaduena» (*Weale*³⁰ 50). Les Quintanadueñas sont originaires de Mahamud, bourg situé à une quarantaine de kilomètres au sud-est de Burgos. Vers le milieu du XV^e siècle, Fernán Sánchez de Mahamud, ayant épousé Maria de Quintanadueñas, dont le patronyme se transmet à leur descendance, s'établit dans la cité castillane, où il détint la charge de greffier royal. Leurs trois fils, Pedro, Francisco et Fernando, se lancèrent dans les affaires commerciales (*Manuel Basas Fernandez, El mercader burgalés Gómez de Quintanadueñas*, dans *Boletín de la Institución Fernán-González*, XL, 155, 1961, p. 561-576).

A la fin du XV^e siècle, Burgos était la principale place d'échanges du nord de la Castille. Les marchandises destinées à être exportées vers l'étranger – la laine principalement – y étaient concentrées, avant d'être acheminées vers les ports du Golfe de Gascogne liés à Burgos (Santander, Laredo). De là, ces produits voyageaient par mer vers les centres septentrionaux du commerce international: Bordeaux, Nantes, Rouen, Londres, mais aussi, et surtout, Bruges.

Attestée en 1516 (*Basas Fernandez* 1961, p. 562), la présence à Bruges de Francisco de Quintanadueñas, qui y représentait vraisemblablement la compagnie familiale dirigée depuis Burgos par ses frères Pedro et Fernando, semble bien antérieure. Il s'était en effet marié avec une Brugeoise (la famille de son épouse, Catherine de Mil, est mentionnée dans cette ville depuis la première moitié du XV^e siècle. Cfr. *J. Gailliard, Bruges et le Franc*, 2, Bruges, 1858, p. 68-69). Son neveu Gómez, fils de Pedro, né vers 1485, était d'ailleurs venu se former auprès de lui – probablement dans les toutes premières années du XVI^e siècle – et fut même élu en 1510 consul de la nation de Castille. Revenu à Burgos quelques années plus tard, Gómez de Quintanadueñas y fit fructifier les affaires familiales après le décès de son père survenu vers 1517, entretenant d'étroites relations avec la maison de Bruges et la filiale de Rouen, dirigée par son cousin Juan de «Quintanadoines», fils de Fernando (*Basas Fernandez* 1961, p. 566-567). A Burgos, Gómez fut un personnage en vue; il y exerça d'importantes responsabilités au sein de la municipalité. A sa mort, le 22 novembre 1553, il fut enseveli dans la chapelle familiale des Quintanadueñas, située dans l'église de San Román, paroisse de la famille, où son père Pedro avait déjà été enterré (*Basas Fernandez* 1961, p. 574, note 20).

La lecture des inventaires de l'église de San Román dressés tout au long du XVI^e siècle nous instruit sur la richesse de la chapelle des Quintanadueñas, dont l'autel était alors pourvu de nombreux parements de damas,

de tapisserie, voire de cuir, et orné de grands chandeliers. Y sont en outre mentionnés des tentures, des tapis, des bannières, ainsi que d'autres ornements de velours, portant fréquemment les armes de la famille. Certains de ces objets sont d'ailleurs explicitement mentionnés comme des cadeaux de Gómez de Quintanadueñas, qui contribua également à l'élévation de la tour et de la flèche de l'église (*Basas Fernandez* 1961, p. 573), dont il était marguillier (il est cité en 1538 avec le titre de *mayordomo de fabrica*).

Les recherches de *M. Basas Fernandez* sur les Quintanadueñas ont fait toute la lumière sur les représentants de cette famille qui furent les principaux rouages d'une firme commerciale dont les ramifications s'étendirent jusqu'aux Pays-Bas. Nous n'en savons malheureusement pas plus sur ses autres membres, qui, n'ayant pas joué un rôle aussi éminent, ont laissé moins de traces dans les documents, comme par exemple ce Gonzáles de Quintanadueñas – un contemporain de Gómez –, dont nous avons trouvé une mention dans l'inventaire de l'église San Román établi en 1531 (Archives diocésaines de Burgos, *Libro de quantas razón de los hacieres y rentas, inventarios de bienes, y alajas de la fábrica de la iglesia parrochial de San Román de Burgos desde el año de 1453 asta el año de 1537*, fol. 121). Qui était cette fille de la famille qui, aux dires de *Weale*, fut la femme de Jacques Floreins? Il est permis de penser que celle-ci appartint à la même génération que Pedro, Francisco et Fernando, tous trois fils de Fernán Sánchez de Mahamud et de Maria de Quintanadueñas, probablement nés vers le milieu du XV^e siècle, à l'époque de l'installation de leurs parents à Burgos. Peut-être même fut-elle leur sœur? Son mariage avec Jacques Floreins, qui devait avoir à peu près le même âge qu'elle – Jan, le frère aîné de Jacques, était né, rappelons-le, en 1443 – contribua vraisemblablement à affermir la position de ces commerçants castillans à Bruges, au même titre que le mariage de Francisco de Quintanadueñas avec Catherine de Mil (Cfr. *supra*).

Saint Jacques présentant son époux à la Vierge a permis à *Weale* de retrouver le prénom de l'homme agenouillé à gauche du trône. La présence de saint Dominique a été mise en rapport avec la seconde des filles, qui porte l'habit dominicain. *McFarlane* (⁶⁷ 31, note 16) suppose même que la donatrice, une fois revenue en Espagne après la mort de son époux se serait retirée dans un couvent de dominicaines – peut-être le même établissement que sa fille portant l'habit de l'ordre. C'est là une explication séduisante pour la représentation du fondateur de l'ordre des prêcheurs introduisant la femme de Jacques Floreins auprès de Marie. Mais le tableau a vraisemblablement été conçu et en grande partie réalisé du vivant du marchand (*Michel* ⁴⁹ 18, ⁵⁶ 50-51 et ⁵⁷ 201-203, n° 2026), donc à une époque où son épouse, ayant en charge une si nombreuse progéniture, n'avait aucune raison de se retirer dans un couvent! On peut supposer que saint Dominique devait faire l'objet d'une dévotion particulière au sein de cette famille espagnole.

Si l'on en croit *Vitet*, qui vit le panneau chez son premier propriétaire français, le général Darmagnac, «vieux serviteur de l'Empire», l'œuvre fut rapportée d'Espagne en 1810 par ce dernier (² 957-958). Le général Darmagnac fut justement l'un des principaux acteurs de l'occupation de Burgos – patrie des Quintanadueñas – par l'armée de Napoléon en 1808. La ville fut prise et mise à sac le 10 novembre de cette année-là. Les églises et les couvents avoisinants (monastère cistercien de Las Huelgas, chartreuse de Miraflores) furent pillés, à l'exception de la cathédrale, épargnée grâce à l'intervention de Darmagnac, sensible au patrimoine artistique que renfermait le sanctuaire (*Anselmo Salva, Burgos en la Guerra de la Independencia*, Burgos, 1913, p. 55-56). Ce général avait été nommé gouverneur de Vieille-Castille, fonction qu'il conserva jusqu'en janvier 1809. L'amateur d'art qu'il était profita du sac des églises et des établissements religieux de Burgos pour se constituer une collection de tableaux. La plus célèbre des œuvres dont il s'était rendu propriétaire n'est autre que le triptyque peint par Rogier van der Weyden et donné en 1445 par le roi Juan II de Castille à la chartreuse de Miraflores (depuis 1850 à la Gemäldegalerie de Berlin). Ce monastère, très proche de Burgos, avait d'ailleurs été acquis en janvier 1809 par Darmagnac (*Salva* 1913, *op. cit.*, p. 59). *Reinach* (⁴⁴ 176 et ⁴⁵ 133-136) voit là un indice suffisant pour proposer que le «grand Memling du Louvre» provient également de Miraflores. Nous n'en sommes pas

convaincus. Darmagnac ne se contenta pas de se servir dans la chartreuse mais semble avoir saisi toutes les opportunités qui se présentaient à lui pour s'approprier des tableaux à Burgos et alentour. Parmi les peintures de sa collection, les deux volets de triptyque par Willem Key représentant Antonio del Río, ses fils et sa femme, également au Louvre (et provenant de la collection Duchâtel), sont signalés à la fin du XVIII^e siècle dans l'église des trinitaires de Burgos (*Antonio Ponz, Viaje de España. Seguido de los dos tomos del viaje fuera de España*, Madrid, 1947, p. 1053). *Salva* (1913, *op. cit.*, p. 56) rapporte également un épisode révélateur de la «politique d'acquisitions» du général Darmagnac. A la fin du mois de janvier 1809, celui-ci adressa au chapitre de la cathédrale une lettre dans laquelle il réclamait, pour avoir préservé le sanctuaire du pillage, une sainte Madeleine attribuée à Léonard et conservée dans la chapelle du connétable.

Nous pensons que la *Vierge de Jacques Floreins* se trouvait probablement dans l'église de San Román, paroisse des Quintanadueñas. Vraisemblablement mise à sac le 10 novembre 1808, comme les autres paroisses de la partie nord-ouest de la ville, l'église, un édifice en pierres à trois vaisseaux (*Fr. Henrique Flórez, España Sagrada*, XXVII, Madrid, 1771, col. 674-675), fut définitivement détruite en 1812, lors d'un affrontement entre Français et Anglais (*Salva* 1913, *op. cit.*, p. 133). Nous n'avons pu trouver de mention précise du panneau dans les inventaires de San Román avant sa destruction. Mais l'un d'eux, établi en 1750, mentionne deux tableaux avec la Vierge, se trouvant dans la sacristie. En 1753, «un grand tableau de Notre-Dame» est au milieu de la sacristie, protégé par un voile (*un quadro grande de Nuestra Señora en medio de la sacrestia, con su corttina de gaza,...*; Archives diocésaines de Burgos, *Ymbentario de Alajas de la parrochia de San Román (1749-1785)*, fol. 13 et 20 v^o). Si ces mentions restent trop vagues pour permettre une identification incontestable, elles n'excluent pas non plus la présence de notre panneau à San Román. Il ne serait en tout cas pas surprenant de voir une peinture médiévale reléguée dans une sacristie en plein XVIII^e siècle. La présence du voile pourrait expliquer le bon état de conservation dans lequel l'œuvre nous est parvenue.

Nous ne saurons probablement jamais dans quelles circonstances la *Vierge de Jacques Floreins* parvint de Bruges à Burgos. L'épouse de Jacques Floreins retourna-t-elle en Castille après la mort de son mari, emportant avec elle le panneau, qui lui conservait les traits de ses proches? Son parent – son neveu? –, Gómez de Quintanadueñas, récupéra-t-il l'œuvre lorsqu'il quitta les Flandres au cours de la deuxième décennie du XVI^e siècle (Cfr. *supra*)?

Origine de la composition et fonction du panneau

La *Vierge de Jacques Floreins* était-elle destinée à l'origine à l'autel d'une église ou d'une chapelle de Bruges? La structure de l'œuvre semble infirmer une telle destination. Sa composition tripartite est unifiée sur un seul et même panneau. Or cette forme n'est pas celle du retable d'autel flamand au XV^e siècle – la plupart du temps un triptyque simple à deux volets fermants. Un certain nombre d'auteurs ont d'ailleurs considéré la *Vierge Floreins* comme un tableau votif (*Waagen*⁵ 152; *Förster*⁶ 135-136; *Michiels*⁸ 84; *Schnaase*²⁰ 252, note 1). Qu'en est-il exactement?

Examinons d'abord la composition. Le centre de l'image est occupé par un groupe sacré (la Vierge et l'Enfant), autour duquel les membres d'une famille, symétriquement répartis en deux groupes agenouillés (les hommes à droite et les femmes à sénestre), sont présentés par deux saints patrons debout. La formule a semble-t-il été inaugurée par Robert Campin, avec un tableau disparu, mais dont un dessin du Louvre conserve le reflet (Inv. 20 669). A l'exception du lieu dans lequel se déroule cette *Sacra Conversazione*, pour reprendre l'expression de *Panofsky* (*Early Netherlandish Painting*, I, Cambridge, Mass., 1953, p. 173) – une chambre dans une demeure seigneuriale et non une église comme sur le panneau de Memlinc –, la composition de cette œuvre perdue est déjà celle de la *Vierge de Jacques Floreins*: une famille de donateurs (un homme et ses deux fils à droite et une dame avec sa fille à sénestre) est recommandée par saint Jacques et sainte Catherine à la Vierge siégeant sous un dais. *Charles Sterling* considère que ce tableau a pu être commandé à Campin pendant le séjour que ce

dernier a probablement effectué en Savoie, alors qu'il était exilé de Tournai, en 1429-1430 (*Études savoyardes: au temps du duc Amédée*, dans *L'Œil* (Paris), 178, octobre 1969, p. 8).

Quelle a pu être la fonction de cette peinture disparue? Les sources formelles de Robert Campin nous livrent une explication. Les modèles dont le maître pouvait disposer pour une telle composition unifiée se trouvaient en nombre dans sa propre ville. En effet, les murs de la cathédrale et des églises de Tournai étaient peuplés de stèles murales en pierre, gravées ou en relief accompagnant les tombes des bourgeois qui y avaient élu sépulture. Le plus souvent, ces stèles montraient les donateurs agenouillés de part et d'autre de la Vierge ou de la Trinité et présentés par leurs patrons. *Paul Rolland* voyait même dans le dessin du Louvre le projet, par Jacques Daret, pour un monument funéraire du type de celui de Jehan du Bos et de Catherine Bernard, exécuté avant 1438 (*Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles, 1932, p. 67). Il nous semble plutôt que les reliefs funéraires tournaisiens doivent être situés en amont de l'œuvre perdue de Robert Campin. De plus, des compositions similaires, mais entièrement peintes, étaient pratiquées dès le premier tiers du XV^e siècle en milieu flamand, comme l'atteste l'*Épithaphe de Yolande Belle* (†1420; Ypres, Hospice Belle, repr. dans *E. Dhanens, Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, 1980, p. 300, fig. 187).

Une autre *Sacra Conversazione* flamande, contemporaine de Campin, la *Vierge du chanoine van der Paele* de Jan van Eyck (Bruges, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten) appartient à la même catégorie d'œuvres. Elle reprend dans ses grandes lignes la structure tripartite et unifiée de la composition de Campin (Vierge en majesté, flanquée de deux saints debout, avec un donateur agenouillé). Comme l'atteste l'inscription se trouvant sur le cadre, ce panneau, achevé en 1436, fut commandé à Van Eyck pour commémorer la fondation, en 1434, par le chanoine Georges van der Paele, d'une chapellenie (*A. Janssens de Bisthoven, Le Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 1)*, Bruxelles, 1983, p. 214). *Antoon Viaene* a montré que le tableau était destiné à être accroché au-dessus du tombeau du chanoine, où il devait servir de mémorial ou d'épithaphe (*Het grafpaneel van Kanunnik van der Paele voltooid in 1436 door Jan van Eyck (Groeningemuseum Brugge)*, dans *Biekorf* (Bruges), LXVI, 1965, p. 261-262). L'espace ecclésial dans lequel se déroule la scène représentée sur ce panneau, placé dans l'église Saint-Donatien de Bruges jusqu'à la Révolution française, a pu être une source d'inspiration pour la conception du décor de la *Vierge Floreins*.

A la suite de Campin et de Van Eyck, la composition fut remployée à plusieurs reprises pour des œuvres de type commémoratif. Elle a été empruntée (vers 1446?) par l'auteur – probablement d'origine septentrionale – du «patron» des plaques de métal gravé destinées à conserver la mémoire des fondations de messes et des donations faites à différentes dates (entre 1433 et 1448) par la duchesse de Bourgogne, Isabelle de Portugal, aux chartreuses de Bâle, de Champmol, de Gosnay (près de Béthune) et de Mont-Renaud (près de Noyon) et dont seule celle de Bâle est conservée (reproduite par *Pierre Quarré, Plaques de fondations d'Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, aux Chartreuses de Bâle et de Champmol-les-Dijon*, dans *Jahresbericht 1959 des Historischen Museums* (Bâle), 1960, p. 29-38, fig. 1). Plusieurs dessins et une réplique peinte du XVII^e siècle gardent le souvenir des trois autres (le dessin d'après la plaque de Champmol et le tableau plus récent sont reproduits par *P. Quarré, op. cit.*, fig. 4 et 5; le dessin d'après la plaque de Gosnay est reproduit dans le catalogue de l'exposition *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, 1397-1471*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, 1991, p. 172, ill. 36). On y voit une piété vénérée par Philippe le Bon et son fils, Charles, comte de Charolais, sous la protection de saint André (à droite), et par Isabelle de Portugal accompagnée des deux fils du couple ducal morts en bas âge, Antoine et Josse, et présentée par sainte Elisabeth de Hongrie (à sénestre). La répartition des principaux éléments de la composition (groupe sacré central, donateurs agenouillés et en adoration, avec leurs saints protecteurs debout) est identique à celle du tableau perdu de Campin. Mais la scène se déroule cette fois dans un décor abstrait défini par une tenture de brocart et un sol carrelé. Derrière la Vierge de pitié, la croix et les deux anges aux ailes déployées, tenant des instruments de la Passion (la couronne d'épines et la

lance) ne doivent pas être interprétés comme des motifs supplémentaires, mais font partie intégrante de la représentation de la piété.

On retrouve en revanche le souci d'évoquer un espace cohérent dans une composition perdue du même type, attribuée avec grande vraisemblance à Rogier van der Weyden. Là encore, seul un dessin – et cette fois très sommaire – permet de se faire une idée du tableau. Celui-ci se trouvait dans le couvent de Notre-Dame de la Victoire de Batalha, au Portugal, où le peintre Domingos Antonio de Sequeira put encore en faire un croquis au début du XIX^e siècle. Y figuraient Philippe le Bon, le comte de Charolais et Isabelle de Portugal, tous trois agenouillés de part et d'autre de la Vierge, assise sous un dais à courtines. Seuls manquent les saints protecteurs. Comme l'a judicieusement suggéré *M. Comblen-Sonkes*, le panneau a pu faire partie d'un envoi de «certaines choses» destiné en avril 1445 au monastère de Batalha par Isabelle de Portugal (notice dans le catalogue de l'exposition *Rogier van der Weyden, Rogier de le Pasture,...*, Bruxelles, 1979, p. 163-164, n° 27). Isabelle ne manqua probablement pas de gratifier cet établissement fondé par son père, le roi João I^{er}, d'une ou de plusieurs fondations. Les objets liturgiques qu'elle y fit parvenir en 1440 nous incitent en tout cas à le penser (cat. de l'exposition *Isabelle de Portugal, ...*, Bruxelles, 1991, *op. cit.*, p. 73). L'œuvre disparue a pu être commandée à Rogier van der Weyden pour commémorer visuellement ces bienfaits.

De fait, le lien n'est pas difficile à établir entre Rogier et Memlinc. Comme tant d'autres compositions, celle de la *Vierge Floreins* semble avoir été empruntée par ce dernier à son maître bruxellois, qui avait lui-même puisé dans le répertoire de Campin. Il nous semble intéressant de noter que cette formule unifiée est restée attachée à une catégorie de tableaux purement commémoratifs, destinés à visualiser des investissements dans l'au-delà. Telle semble avoir été la fonction originelle de la *Vierge de Jacques Floreins*, dont les dimensions sont à peu près les mêmes que celles du panneau de Batalha, qui mesurait 1 m × 1,80 m, d'après l'annotation portée par Sequeira sur son dessin documentaire. Ce rôle purement ostentatoire et l'absence de fonction culturelle expliquent d'ailleurs en partie la facilité avec laquelle la *Vierge Floreins* a pu être désolidarisée si tôt (dès la fin du XV^e siècle, ou au début du XVI^e siècle) de son emplacement d'origine – peut-être la chapelle funéraire de la famille Floreins (?) – pour être exportée vers l'Espagne. On peut également appliquer pour le panneau du Louvre la proposition émise par *Viaene* (1965, *op. cit.*, p. 263 et note 13), selon laquelle la *Vierge du chanoine van der Paele* fut conservée par son commanditaire chez lui jusqu'à son décès. Le tableau se trouvant encore dans sa propre maison après la mort de son mari, l'épouse de Jacques Floreins aurait pu d'autant plus aisément inclure le tableau dans ses bagages lorsqu'elle décida de regagner sa patrie.

La *Vierge de Jacques Floreins* fait donc partie d'une catégorie bien définie, celle des tableaux liés à des sépultures et/ou à la commémoration de fondations, s'inscrivant dans la lignée des épitaphes sculptées ou peintes. Ce type d'œuvres fut semble-t-il produit en Flandre durant tout le XV^e siècle par les grands maîtres flamands (Campin, Van Eyck, Van der Weyden). Il n'est donc pas étonnant de voir le genre pratiqué par Memlinc, qui reprend le décor ecclésial, introduit par Jan van Eyck avec la *Vierge du chanoine van der Paele*, en y ajoutant deux paysages – on retrouve ici ce goût du paysage qui lui est cher. Campin et Van der Weyden avaient préféré situer leurs saintes conversations dans un intérieur (dessin du Louvre et panneau perdu de l'abbaye de Notre-Dame de la Victoire de Batalha). Après Memlinc, Gérard David, prolongeant la tradition, campera dans un espace complètement ouvert un tableau de semblable destination qu'il a peint vers 1509 pour Richard de Visch de la Chapelle, chantre de Saint-Donatien de Bruges (*La Vierge à l'Enfant avec des saints et un donateur*, Londres, National Gallery (NG 1432); repr. en couleur dans *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, Londres, 1991, p. 387). Dans la sculpture funéraire brugeoise strictement contemporaine de la *Vierge Floreins*, on constate d'ailleurs l'emploi de la même formule de composition. L'épitaphe en relief de Jacob van de Velde et de sa famille, dans l'église Notre-Dame, montre en effet une Vierge en majesté, au pied de laquelle sont agenouillés Jacob van de Velde, présenté par saint Jacques, avec ses six fils (à droite), et son épouse Catherine, présentée par sainte Catherine, avec ses cinq filles (à senestre). Des deux côtés, l'arrière-plan

est occupé par un paysage peint, ce qui n'est pas sans rappeler les deux vues du grand panneau de Memlinc (repr. dans V. Vermeersch, *Bruges. Mille ans d'art. De l'époque carolingienne au néo-gothique, 875-1875*, Anvers, 1986 (2e édition), p. 145, fig. 177).

Les antécédents formels de la *Vierge Floreins* excluent donc la fantaisiste interprétation de *Harbison*, qui relie l'œuvre à l'expérience du pèlerinage et voit dans les deux échappées vers l'extérieur une vision du trajet effectué par les membres de cette famille nombreuse venue adorer une image de la Vierge et de l'Enfant sur un trône (78 180). Cette lecture abusive a vraisemblablement été induite par la présence de saint Jacques vêtu en pèlerin. Or sa place dans la composition n'est justifiée que par son rôle de saint patron du donateur. Quoi qu'il en soit, les deux paysages ont bien plutôt un rôle esthétique. On retrouve d'ailleurs les mêmes types de paysages dans un tableau de Memlinc qui n'a rien à voir avec les pèlerinages, la *Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux anges musiciens* (Florence; Cfr. F, *Éléments de comparaison*, n° 12).

Des œuvres comme l'*Épithaphe de Yolande Belle*, peinte en Flandre vers 1420, et bien sûr la *Vierge du chanoine van der Paele*, par Jan van Eyck, excluent la proposition formulée par *De Vos* – définissant les sources germaniques de Memlinc – de voir dans la *Vierge de Jacques Floreins* «la transposition dans un intérieur d'église» d'un modèle colonais semblable à une *Vierge dans un jardin clos* (vers 1450-1460) conservée à Berlin (*De Vos* n° 355-356, fig. 12).

Attribution et date

L'attribution de la *Vierge de Jacques Floreins* à Memlinc ne fait pour nous aucun doute. Le rapprochement proposé dès la fin du siècle dernier par *Kaemmerer* avec le *Triptyque Moreel* (Bruges, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten), œuvre de format comparable, généralement donnée à Memlinc, nous paraît tout à fait justifié. Le dessin sous-jacent de la *Vierge Floreins* est par ailleurs fort proche de celui du *Triptyque Moreel*, notamment dans les visages du donateur et de ses plus jeunes fils, visible sur des photographies en infra-rouge (documents ACL n°s L 425 E et L 430 E). Ce dessin très libre, contrastant avec la calme exécution picturale, correspond à celui que *Micheline Sonkes* a observé sur le *Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, hôpital Saint-Jean) et sur le *Triptyque du Jugement dernier* (Gdańsk, Musée poméranien) (*Le dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), t. XII, 1970, p. 212-217).

Les trois panneaux du *Triptyque Moreel* ouvert portent, sur les talus des montants inférieurs de leurs cadres, la date de 1484. Cette année-là, Willem Moreel et Barbara van Vlaenderberghe fondent en l'église Saint-Jacques de Bruges – d'où provient le retable – un autel en l'honneur des saints Maur et Gilles (*A. Janssens de Bisthoven, Le Musée communal de Bruges (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 1)*, 2e éd. revue et augmentée, Anvers, 1959, p. 93-94). Il n'est malheureusement pas possible de mettre la *Vierge de Jacques Floreins* en relation avec un événement aussi précis. Si l'on s'en tient aux indications de *Weale* concernant Jacques Floreins, celui-ci serait mort en 1488 ou en 1489-90 (Cfr. D. 1, *Sujet*). Le naturalisme des traits du donateur indique que l'œuvre fut commencée de son vivant, mais peu de temps avant sa mort, car son épouse est représentée en costume de veuve. Nous proposons donc de situer entre 1488 et 1490 l'exécution de la *Vierge Floreins*, qui est un exemple du style mis en œuvre par Memlinc au cours de la décennie 1480-1490, pour ses grands formats.

La comparaison de la composition de la *Vierge Floreins* avec celle du panneau central du triptyque votif de la famille du peintre Friedrich Herlin, daté de 1488 (Cfr. F, *Éléments de comparaison*, n° 2), conduisait *Michel* à voir dans le panneau de Memlinc le modèle utilisé par le peintre de Nördlingen, ce qui lui faisait dire que la *Vierge Floreins* était «au moins commencée en 1488» (57 202). Le rapprochement est intéressant du point de vue générique, mais la présence des deux anges tenant le drap d'honneur placé derrière la Vierge exclut à nos yeux une filiation directe entre les deux œuvres. Il devait exister dans les Pays-Bas nombre de ces tableaux commémoratifs qui ont pu inspirer Herlin.

La question du poncif

Après examen, en 1983, de la *Vierge Floreins* en réflectographie, C. Périer-D'Ieteren a conclu qu'au stade du dessin sous-jacent, les deux figures de la Vierge et de l'Enfant ont été mises en place à l'aide d'un poncif. Selon elle, «les points [témoignant de l'utilisation d'un tel procédé] sont surtout apparents dans les visages de la Vierge et de l'Enfant, ainsi que dans les contours des deux figures» (74 81-82, fig. 10). Or il n'en est rien: les trois investigations similaires effectuées dernièrement sur le tableau, auxquelles nous avons assisté (17.IX.1991 Molly Faries; 26.XI.1992 au Laboratoire des musées de France; 6.X.1993 Molly Faries), n'ont révélé aucune trace de points, ni dans les visages des deux personnages sacrés, ni dans leurs contours (Pl. CCXXVII). L'examen attentif du réflectogramme que C. Périer-D'Ieteren publie – un détail du visage de l'Enfant que nous reproduisons également ici (Pl. CCXXVI b) – infirme d'ailleurs son interprétation: loin d'être des «points», les ruptures de la ligne marquant le départ de l'épaule du Christ sont dues au balayage de l'image sur l'écran et probablement aussi aux irrégularités d'un tracé à la pierre noire sur une couche préparatoire non uniformément lisse. Aucun des autres documents produits lors de la séance à laquelle C. Périer-D'Ieteren assista ne permet d'ailleurs la lecture qu'elle a proposée (ces réflectogrammes sont conservés au Laboratoire des musées de France, dossier n° 3900; l'un d'eux est reproduit par Couessin 76 56, fig. 2: détail des pieds de l'Enfant).

La photographie en infra-rouge de la partie inférieure droite du manteau de Marie (Pl. CCXXIX) montre de manière suffisamment éloquente combien la mise en place des contours de cette figure fut progressive. Le réflectogramme de la main droite de l'Enfant, bénissant Jacques Floreins (Pl. CCXXVI a), témoigne également de la liberté du dessin sous-jacent et des tâtonnements, à ce stade du travail, du peintre, procédant à une mise en place approximative des formes. Vu en infra-rouge, le visage de la Vierge (Pl. CCXXV) ne permet pas non plus d'affirmer qu'il a été réalisé à partir d'un poncif.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1855 ¹: HENRY DE SAINT-DIDIER, *Mosaïque*, dans *Revue des Beaux-Arts. Tribune des artistes* (Paris), 25e année, VI, 1855, 169-172.
- 1860 ²: LOUIS VITET, *Les Peintres flamands et hollandais en Flandre et en Hollande*, dans *Revue des Deux Mondes* (Paris), 2e période, XXIX, 1860, 934-959.
- 1862 ³: JOSEPH A. CROWE et GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *Les anciens Peintres flamands, leur vie et leurs œuvres*, traduit de l'anglais par O. DELEPIERRE, annoté et augmenté de documents inédits par ALEX. PINCHART et CHARLES RUELENS, I, Bruxelles, 1862.
- 1862 ⁴: HENRI DELABORDE, *Les Cabinets d'amateurs à Paris. La collection de tableaux de M. le Comte Duchâtel*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), XII, 1862, 247-266.
- 1863 ⁵: GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Manuel de l'histoire de la peinture. Ecoles allemande, flamande et hollandaise* (traduction française par H. HYMANS et J. PETIT; l'édition allemande est de 1862), I, Paris, 1863.
- 1865 ⁶: ERNST FÖRSTER, *Reise durch Belgien nach Paris und Burgund*, Leipzig, 1865.
- 1866 ⁷: LÉON LAGRANGE, *Exposition rétrospective de tableaux de maîtres*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), XX, 1866, 573-577.
- 1866 ⁸: ALFRED MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864*, IV, Paris, 1866.
- 1867 ⁹: WILLIAM BÜRGER (pseudonyme de ÉTIENNE THORÉ), *Les Collections particulières*, dans *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France. Première partie: La science – L'art*, Paris, 1867, 536-551.
- 1867 ¹⁰: *Nouvelles*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), n° 193, 1867, 219-221.

- 1871 ¹¹: W. H. JAMES WEALE, *Hans Memlinc. Zijn leven en zijne schilderwerken*, Bruges, 1871.
- 1872 ¹²: W. H. JAMES WEALE, *Saint Christophe par Hans Memlinc*, dans *L'Art chrétien en Hollande et en Flandre, depuis les frères Van Eyck jusqu'à Otto Venius et Pourbus, représenté en vingt-quatre gravures sur acier par C. Ed. Taurel*, Amsterdam, La Haye, Bruxelles et Leipzig, 1872, 121-140.
- 1874 ¹³: *Explication des ouvrages de peinture exposés au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains, au Palais de la Présidence du Corps législatif, le 23 Avril 1874*, Paris, 1874.
- 1874 ¹⁴: PAUL MANTZ, *Exposition en faveur des Alsaciens et Lorrains. Peinture. II*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 2e période, X, 1874, 193-215.
- 1874 ¹⁵: LÉON PALUSTRE, *L'Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains*, dans *Bulletin monumental* (Paris), XL, 1874, 548-565.
- 1876 ¹⁶: FRIEDRICH OETKER, *Belgische Studien. Schilderungen und Erörterungen*, Stuttgart, 1876.
- 1878 ¹⁷: L. G., *Don de Mme Duchâtel au Louvre*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), n° 12, 1878, 91.
- 1878 ¹⁸: L. G., *Le Legs de la comtesse Duchâtel*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), n° 13, 1878, 98-99.
- 1878 ¹⁹: [LÉON BOTH DE TAUZIA], *Musées nationaux. Notice supplémentaire des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre et non décrits dans les trois catalogues des diverses écoles de peinture*, Paris, 1878.
- 1879 ²⁰: CARL J. SCHNAASE (avec la collaboration de O. EISENMANN, édité par WILHELM LÜBKE), *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, Stuttgart, 1879 (*Geschichte der bildenden Künste*, VIII).
- 1879 ²¹: ALFRED WOLTMANN, *Geschichte der Malerei. Drittes Buch: Die Malerei der Renaissance*, Leipzig, 1879.
- 1880 ²²: G. H. FLAMEN, *Le Frère Jean Floreins, maître spirituel de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, admirateur contemporain de Hans Memling*, dans *Annales de la Société d'Emulation pour l'étude de l'histoire & des antiquités de la Flandre* (Bruges), XXXI, 1880, 18-52.
- 1889 ²³: [Comte PAUL DURRIEU, avec la collaboration de CAMILLE BENOÎT], *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 1e éd., Paris, [1889].
- 1891 ²⁴: FRANÇOIS-ANATOLE GRUYER, *Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre*, Paris, 1891.
- 1893 ²⁵: GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER, *Le Musée national du Louvre*, Paris, [1893] (*La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux*).
- 1893 ²⁶: ALPHONSE-JULES WAUTERS, *Sept Etudes pour servir à l'histoire de Hans Memling*, Bruxelles, 1893.
- 1894 ²⁷: B. P., *Bibliographie. A.-J. Wauters, Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling, contenant septante illustrations, dont quarante-cinq reproductions photographiques d'après les œuvres du maître. - Bruxelles, Dietrich et Cie, librairie d'art, rue Montagne-de-la-Cour, 52, in-4°, 139 pages*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), n° 24, 1894, 190-192.
- 1895 ²⁸: MAX ROOSES, *De Meesterstukken der Vlaamsche School in den Louvre. Hans Memling, Madonna vereerd door het huisgezin van Jacob Floreins*, dans *Elsevier geïllustreerd maandschrift* (Amsterdam), IX, 1895, 654-659.
- 1899 ²⁹: LUDWIG KAEMMERER, *Memling*, Bielefeld et Leipzig, 1899 (*Künstler-Monographien*, XXXIX).
- 1901 ³⁰: W. H. JAMES WEALE, *Hans Memlinc*, Londres, 1901.
- 1901 ³¹: W. H. JAMES WEALE, *Hans Memlinc. Biographie. Tableaux conservés à Bruges*, Bruges, 1901.
- 1901 ³²: W. H. JAMES WEALE, *Quelques Observations sur le «Memling» de M. L. Kaemmerer*, dans *Revue de l'art chrétien* (Lille), 5e série, XII, 1901, 130-132.

- 1903³³: *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 6e éd., Paris, 1903.
- 1904³⁴: FRANÇOIS BENOÎT, *Un Gérard David inconnu. Quelques contributions à l'étude du maître*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3e période, XXXII, 1904, 311-325.
- 1906³⁵: KARL VOLL, *Die Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.
- 1909³⁶: KARL VOLL, *Memling, des Meisters Gemälde*, Stuttgart, Berlin et Leipzig, 1909 (*Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, 14).
- 1911³⁷: KARL DOEHLEMANN, *Die Entwicklung der Perspektive in der Altniederländischen Kunst*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXXIV, 1911, 392-422.
- 1913³⁸: E. DURAND-GREVILLE, *Note sur les Primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 4e période, X, 1913, 415-430.
- 1916³⁹: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlin, 1916.
- 1922⁴⁰: LOUIS DEMONTS, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries*, III. *Ecoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1923⁴¹: GEORGES HUISMAN, *Memlinc*, Paris, 1923 (*Art et esthétique*).
- 1924⁴²: FRIEDRICH WINKLER, *Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1925⁴³: ARNOLD GOFFIN, *Memlinc*, Bruxelles et Paris, 1925 (*Les grands Maîtres*).
- 1925⁴⁴: SALOMON REINACH, *Communication sur l'acquisition de la chartreuse de Miraflores par le général Darmagnac (séance du 19 juin 1925)*, dans *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1925*, Paris, 1925, 175-176.
- 1927⁴⁵: SALOMON REINACH, *Jactus lapilli*, dans *Revue archéologique* (Paris), 5e série, XXV, janvier-juin 1927, 121-137.
- 1928⁴⁶: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, VI. *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1928⁴⁷: GEORGES HULIN DE LOO, *Hans Memlinc in Rogier van der Weyden's studio*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), LII, avril 1928, 160-177.
- 1929⁴⁸: HIPPOLYTE FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle*, III: *La Maturité de l'art flamand*, Paris et Bruxelles, 1929.
- 1929⁴⁹: ÉDOUARD MICHEL, *Ecole flamande*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, II: *Ecoles étrangères*, Paris, 1929.
- 1930⁵⁰: H. V[OLLMER], *Memling, Hans*, dans ULRICH THIEME et FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIV, Leipzig, 1930, 374-377.
- 1934⁵¹: GEORGES MARLIER, *Memlinc*, Bruges et Bruxelles, [1934].
- 1935⁵²: [JACQUES DUPONT et JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE], *Catalogue de l'exposition «De Van Eyck à Bruegel»*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1935.
- 1939⁵³: GERMAIN BAZIN, *Memling*, Paris, 1939.
- 1939⁵⁴: [PAUL LAMBOTTE et Comte d'ARSCHOT-SCHOONHOVEN], *Catalogue de l'Exposition Memling organisée par la Ville de Bruges au Musée communal (22 juin-1 octobre 1939)*, Bruges, 1939.
- 1942⁵⁵: LUDWIG VON BALDASS, *Hans Memling*, Vienne, 1942.
- 1944⁵⁶: ÉDOUARD MICHEL, *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1953⁵⁷: ÉDOUARD MICHEL, *Catalogue raisonné des peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1954⁵⁸: MARTIN DAVIES, *The National Gallery, London, vol. II (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 3)*, Anvers, 1954.

- 1956⁵⁹: JACQUES WILHELM, *Où étaient-ils sous le Second Empire?*, dans *L'Œil* (Paris), 18, juin 1956, 10-17.
- 1961⁶⁰: ERNST GÜNTHER GRIMME, *Meisterwerke Christlicher Kunst aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz, ausgestellt im Suermondt-Museum der Stadt Aachen, Dezember/Januar 1961/1962*, dans *Aachener Kunstblätter* (Aix-la-Chapelle), XXIII, 1961.
- 1961⁶¹: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois, du XIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961.
- 1963⁶²: ROGER VAN SCHOUTE, *La Chapelle royale de Grenade (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)*, Bruxelles, 1963.
- 1964⁶³: J. A. GAYA NUNO, *Pintura Europea Perdida por España de Van Eyck a Tiepolo*, Madrid, 1964.
- 1966⁶⁴: GIORGIO T. FAGGIN, *Hans Memlinc*, Milan, 1966 (*I Maestri del colore*, 121).
- 1969⁶⁵: GIORGIO T. FAGGIN, *L'Opera completa di Memling. Presentazione di MARIA CORTI. Apparati critici et filologici di -*, (*Classici dell'Arte*, 27), Milan, 1969; réimprimé en français dans *Tout l'œuvre peint de Memling. Introduction par JACQUES FOUCAUT. Documentation par -*, (*Les Classiques de l'Art*, (27)), (Paris, 1973).
- 1971⁶⁶: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, VI. *Hans Memlinc and Gerard David. Comments and notes by NICOLE VERONEE-VERHAEGEN. Translation by HEINZ NORDEN*, Part I, Leyde et Bruxelles, 1971.
- 1971⁶⁷: KENNETH B. McFARLANE, *Hans Memling*, Oxford, 1971.
- 1975^{67 bis}: JOHANNES TAUBERT, *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern*, dans *Scientific Examination of Early Netherlandish Painting. Applications in Art History, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (Bussum), XXVI, 1975, 41-71.
- 1976⁶⁸: FRANCIS HASKELL, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Londres, 1976.
- 1976^{68 bis}: ELISABETH HELLER, *Das altniederländische Stifterbild (Tuduv Studien. Reihe Kulturwissenschaften, 6)*, (Munich, 1976).
- 1976⁶⁹: PAUL WESCHER, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin, 1976.
- 1979⁷⁰: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUCAUT et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I: Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1980⁷¹: BARBARA LANE, *Hans Memling. Werkverzeichnis*, Francfort, Berlin et Vienne, 1980 (*Die großen Meister der Malerei*).
- 1981⁷²: RAINALD GROSSHANS, *Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen* (Berlin), XXIII, 1981, 49-112.
- 1981⁷³: VIDA J. HULL, *Hans Memlinc's Paintings for the Hospital of Saint John in Bruges*, New York et Londres, 1981.
- 1983⁷⁴: CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN, *Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas au XV^e siècle*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), XIX, 1982/1983, 74-94.
- 1984⁷⁵: LIANA CASTELFRANCHI VEGAS, *Italic et Flandres dans la peinture du XV^e siècle*, Milan, 1984 (édition française).
- 1985⁷⁶: CHARLES DE COUESSIN, *Réfectographie infrarouge et traitement de l'image*, dans *Les Méthodes scientifiques dans l'étude et la conservation des œuvres d'art*, Paris, 1985, 47-60.
- 1985⁷⁷: CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985.
- 1991⁷⁸: CRAIG HARBISON, *Jan van Eyck, the Play of Realism*, Londres, 1991.

- 1991 ⁷⁹: DAGMAR R. TÄUBE, *Monochrome Gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*, Essen, 1991 (*Kunst Geschichte und Theorie*, 19).
- 1993 ⁸⁰: PHILIPPE LORENTZ, *Les Primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Dossier de l'art* (Dijon), 16, décembre 1993-janvier 1994, 94-107.
- 1994 ⁸¹: DIRK DE VOS, *Hans Memling. L'Œuvre complet*, Anvers, 1994.
- 1994 ⁸²: FERENC BATÁRI, *The «Memling» carpets*, dans *Hans Memling. Essays*, recueil d'essais publiés sous la direction de DIRK DE VOS, Bruges, 1994, 63-66.
- 1994 ⁸³: CATHELINÉ PÉRIER-D'ETEREN, *La Technique de Memling et sa place dans l'évolution de la peinture flamande du XVe siècle*, dans *Hans Memling. Essays*, recueil d'essais publiés sous la direction de DIRK DE VOS, Bruges, 1994, 67-77.
- 1994 ⁸⁴: BARBARA M. THIEMANN, *Hans Memling – Ein Beitrag zum Verständnis seiner Gestaltungsprinzipien*, Francfort, Berlin, Berne, New York, Paris et Vienne, 1994 (*Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte*, 205).

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1901. *Commentaire de Joris-Karl Huysmans sur la Vierge de Jacques Floreins.*

Pour le découvrir réellement [Notre-Seigneur], pour le voir enfin, il faut aller dans la salle Duchâtel et faire halte devant le Memling. Ici, nous ne sommes plus en face d'une de ces matrones puissantes, à chairs élastiques et à gros os, telles qu'en peignirent les premiers peintres de l'Italie, mais en face d'un être allongé, fuselé, d'une finesse délicieuse d'attaches, d'un corps évaporé sous la châsse orfèvrée des robes; cette Vierge est une jeune mère qui tient juste encore assez à la terre pour que nous puissions comprendre que le miracle annoncé par les prophètes s'est accompli, et elle est, avec cet effilement étrange, cet élancement de tige, d'une dignité extraordinaire, d'une grâce inouïe. Plus que dans d'autres de ses panneaux, Memling a donné à la figure de Marie cette forme de toupie qu'il affectionne et bombé le front, mais quelle candeur d'amour dans ces yeux qui se baissent et contemplent l'Enfant ! On sent qu'Elle n'intervient pas, en tant que reine, dans la scène d'adoration de ces hommes et de ces femmes à genoux de chaque côté du trône; Elle ne veut rien, Elle ne prend rien pour Elle; Elle s'efface, sourit, contente de prier, Elle aussi, tout bas, son Fils.

Lui est souriant et pourtant grave; et le visage éveillé, fin, avec ces cheveux frisés de soie floche et ces yeux presque noirs, est plus que celui d'un enfant et il est cependant le visage d'un nouveau-né; il a en même temps quelque chose de ferme et d'auguste, d'ingénu et d'aimable qui n'est plus obtenu par le vieillissement coutumier des traits. Il est à la fois préternaturel et terrestre; il est certainement celui qui suggère le mieux, au Louvre, le type qui semble impossible à peindre, de l'Emmanuel, de l'Enfant-Dieu.

La piété et l'immense talent du peintre ont franchi l'écueil sur lequel presque tous ont touché; et il est bien nécessaire de croire que la scène de Bethléem et que les épisodes de la jeunesse du Christ sont les plus difficiles qui soient à rendre, car ces Primitifs de l'Italie, de l'Allemagne et de la Flandre sont de magnifiques maîtres et tel d'entre eux qui a échoué lorsqu'il a voulu peindre le Sauveur dans sa crèche, s'est révélé étonnant, vraiment merveilleux, lorsqu'il a représenté Notre-Seigneur à l'âge d'homme et l'a suivi jusqu'au jardin des Olives et jusqu'à sa mort sur le Calvaire.

(«Noëls du Louvre», dans *De Tout, Paris (P.-V. Stock), 1902 (3e édition), p. 142-144*).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 181: GROUPE MEMLINC (22)

14. <i>La Vierge dite de Jacques Floreins (couleur)</i>	Photo RMN
CCXX. La Vierge dite de Jacques Floreins, ensemble en lumière directe	LRMF 62.310 1992
CCXXI. Ensemble en lumière rasante venant du bas	LRMF 62.312 1992
CCXXII. Détail: visage de la Vierge en radiographie (1:1)	ACL L 2098 D 1951
CCXXIII. Détail: visage de la femme de Jacques Floreins en radiographie (1:1)	ACL L 2104 D 1951
CCXXIV. Détail: visage de la Vierge en lumière directe (1:1)	LRMF 62.314 1992
CCXXV. Détail: visage de la Vierge en infra-rouge (1:1)	LRMF 62.315 1992
CCXXVI. a) Détail de l'accoudoir dextre du trône avec la main de l'Enfant bénissant, en réflectographie	M. Faries, 1991 IRR MF 881/29-33
b) Détail du visage de l'Enfant en réflectographie	LRMF B 1404 1992
CCXXVII. a) Détail de la tête de l'Enfant en réflectographie. Détail pris à 14 cm de distance du tableau	M. Faries
b) Détail de la tête de l'Enfant en réflectographie. Ligne de l'épaule de l'Enfant. Détail pris à 2 cm de distance du tableau	M. Faries 1148, 17
CCXXVIII. Détail de la partie inférieure droite du manteau de la Vierge (1:1)	LRMF 62.318 1992
CCXXIX. Détail en infra-rouge de la partie inférieure droite du manteau de la Vierge (1:1)	LRMF 62.319 1992
CCXXX. Détail: visage et avant-bras gauche de saint Jacques en lumière directe (1:1)	LRMF 62.324 1992
CCXXXI. Détail: visage et avant-bras gauche de saint Jacques en infra-rouge (1:1)	LRMF 62.325 1992
CCXXXII. Détail: le groupe des fils de Jacques Floreins	LRMF 62.335 1992
CCXXXIII. Détail: le second rang des garçons, en réflectographie	M. Faries, 1991 IRR MF 881/37-882/11A
CCXXXIV. Détail: portrait de Jacques Floreins	Photo RMN 92 EN 1836
CCXXXV. Détail: les prophètes du portail septentrional de l'église (1:1)	ACL 125.135 B 1951
CCXXXVI. Détail: le cavalier au cheval blanc, sur le chemin du paysage de gauche (1:1)	ACL 125.138 B 1951
CCXXXVII. Détail: le château visible dans le paysage de gauche (1:1)	ACL 125.136 B 1951
CCXXXVIII. Détail en infra-rouge de l'arcade droite du jubé, avec le visage de saint Dominique (1:1)	LRMF 62.323 1992
CCXXXIX. Détail du jubé (à droite de la Vierge), en réflectographie	M. Faries, 1991 IRR MF 882/33A-883/1A
CCXL. Détail: visage de saint Dominique (1:1)	ACL 125.148 B 1951
CCXLI. Détail: portrait de la femme de Jacques Floreins	Photo RMN 92 EN 1834
CCXLII. Détail: l'ensemble des filles	LRMF 62.336 1992
CCXLIII. Détail des visages des petites filles du dernier rang, en réflectographie	M. Faries, 1991 IRR MF 882/13A-19A

- | | |
|---|----------------------|
| CCXLIV. Détail: visages des filles immédiatement à sénestre de saint Dominique (1:1) | ACL 125.152 B 1951 |
| CCXLV. Détail: les têtes des filles en radiographie | LRMF 62.544 1992 |
| CCXLVI. Détail: les prophètes du portail méridional de l'église (1:1) | ACL 125.134 B 1951 |
| CCXLVII. Détail: la ferme visible dans le paysage de droite | LRMF 62.330 1992 |
| CCXLVIII. Détail du tapis aux pieds de la Vierge, avec la marque commerciale de la famille Floreins | Photo RMN 92 EN 1835 |
| CCXLIX. Revers du panneau | ACL 125.129 B 1951 |

Ph. L.

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 182 : GROUPE MEMLINC (23), *DIPTYQUE DE JAN DU CELLIER: LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS DE SAINTES* et *UN DONATEUR PRÉSENTÉ PAR SAINT JEAN-BAPTISTE*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Memlinc (Hans)

Diptyque de Jan du Cellier

P. 88 du *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I: Ecoles flamande et hollandaise (Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud⁶²)*.

N° d'inventaire: R.F. 309 (volet gauche: *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes*), R.F. 886 (volet droit: *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*).

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(19.I.1951; 10.X.1990; 16.IX.1991)

Volet gauche

Forme: Cintrée.

Dimensions: Support, 25,2 × 15,1 × 0,3
(Le panneau est un peu plus épais vers le milieu, 0,4 cm)
Surface peinte, 23,7 × 13,7

Couche protectrice: Le vernis, craquelé, présente une bonne transparence.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *État de conservation:* Il est bon. Des restes de barbe et un bord non-peint sont visibles; ce dernier a été peint assez grossièrement à une époque postérieure. Le résinate a bruni dans les arbres. Le bleu du brocart de la jupe de sainte Catherine est assombri par du vernis.

b. *Matière et exécution picturales:* La matière est très fine. Les trois petits anges du ciel sont peints très légèrement, de manière extrêmement simplifiée. Les visages sont exécutés en glacis.

La radiographie montre des lumières bien mises en place sur les fronts, nez et joues des figures, ainsi que sur les membres de l'Enfant (Pl. CCLII).

L'infra-rouge fait apparaître, essentiellement dans le manteau de la Vierge, un dessin ombré de hachures obliques, qui semble exécuté par un droitier (Pl. CCLIV).

La réflectographie (16.IX.1991, Molly Faries) n'a révélé que peu de dessin sous-jacent: seuls quelques légers traits ont été repérés dans le drapé de la robe de sainte Barbe, en bas à gauche.

c. *Changements de composition*: La radiographie n'en laisse guère voir, la réflectographie non plus.

Préparation: Elle est blanche, assez mince, et son adhérence est bonne.

Support: Il est composé d'un bois dur, qui n'est pas du chêne, mais du noyer (*Marctte*⁵⁰ 215, n° 393 et 394). Il est renforcé par deux traverses probablement en chêne et de la toile collée. Il présente deux fissures; l'une d'elles est à 2,5 cm du bord gauche et s'étend sur 10 cm au centre du panneau; l'autre, dont la hauteur est de 9,5 cm, se trouve au milieu de la partie inférieure. Le revers du support est vermoulu sur son bord droit. Le bord a été coupé au couteau dans le haut. Des restes de papier subsistent le long du bord arrondi (Pl. CCLVIIIa).

Marques au revers: Le revers porte deux étiquettes: une étiquette verte sur laquelle on lit: n° 1, et une étiquette blanche, portant l'inscription suivante: *Memling Tentoonstelling/1939/12* et le cachet de la ville de Bruges. On peut également lire le numéro d'inventaire du Louvre, inscrit au pochoir: *RF/30/9/*.

Cadre: Il n'est pas original et remonte vraisemblablement à l'époque où les deux volets ont été réunis au Louvre (après 1894; Cfr. E 2. a, *Collections et expositions*).

Volet droit

Forme: Cintrée.

Dimensions: Support, avec la baguette ajoutée, 25,8 × 16 (± 0,2) × 0,4
Surface peinte, immensurable.

Couche protectrice: La couche de vernis est épaisse et craquelée, mais normalement jaunie.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *Etat de conservation*: Il est moins bon que celui du volet gauche. Dans le haut, trois fentes ont été surpeintes. Tout autour des bords, on observe un masticage et un repeint. Il y a des surpeints dans l'herbe, au premier plan. La matière des armoiries – non originale, mais ancienne et antérieure au XIX^e siècle – présente moins de craquelures que les zones avoisinantes. Les petites figures du ciel sont moins bien conservées que celles de l'autre volet. Toujours dans le ciel, on remarque une lacune triangulaire qui va jusqu'au bois. Le manteau violet de saint Jean-Baptiste est un peu bouché, le vêtement du donateur a été restauré.

b. *Matière et exécution picturales*: La technique est la même que sur l'autre panneau. Dans le vêtement du donateur, on observe des craquelures horizontales très fines et assez serrées.

En réflectographie (16.IX.1991, Molly Faries), on peut observer des reprises au niveau des oreilles, du museau et des pattes de l'agneau.

c. *Changements de composition*: L'examen au binoculaire n'en a pas révélé.

Une figure probablement agenouillée – un enfant? – et placée immédiatement derrière saint Jean-Baptiste est visible en réflectographie. Le tracé semble indiquer le contour des épaules et les plis du drapé. Ce personnage n'apparaît plus au stade de l'exécution picturale et a été couvert par les arbres se trouvant en bordure du cours d'eau.

Préparation: Elle est blanche et son adhérence est parfaite.

Support: Il est en noyer (*Marette*⁵⁰ 215, n^{os} 393 et 394). Il a été agrandi par une baguette de noyer ou de chêne. Son parquetage en bois résineux comporte deux lattes horizontales et quatre lattes verticales. Un taquet en noyer (?) a été fixé dans le haut, au milieu du revers, entre les lattes. Il y a trois fentes dans le haut (Pl. CCLVIIIb).

Marques au revers: Néant.

Cadre: Cfr. *supra* (volet gauche).

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. Sujet

Volet gauche

La Vierge est assise au centre de la composition, et tient l'Enfant sur ses genoux. Elle est entourée par six jeunes filles somptueusement vêtues. Celle qui est en bas à gauche porte le surecot échancré auquel est rattachée une ample jupe froncée, vêtement apparu au milieu du XIV^e siècle et qui demeura un costume de cérémonie princier jusqu'au XVI^e siècle. Aisément identifiables grâce à leurs attributs traditionnels, ces saintes forment un cercle autour de Marie. Sont assises, de gauche à droite: sainte Catherine, avec la roue et l'épée (*L. Réau, Iconographie de l'art chrétien*, III, 1, Paris, 1958, p. 265-266), sainte Agnès, accompagnée d'un agneau (*Réau, op. cit.*, III, 1, p. 36), puis sainte Cécile, patronne des musiciens, jouant de l'orgue portatif (un «orgue portatif, à 22 tuyaux, répartis en deux rangées, mais dépourvus de barre latérale pour les serrer et les maintenir dans leur logette» (*Mirimonde*⁶¹ 61)). A droite de la Vierge, sainte Lucie tient le plat où sont posés ses yeux (*Réau, op. cit.*, III, 2, p. 834-835). A côté d'elle se trouve sainte Marguerite, avec le dragon (*Réau, op. cit.*, III, 2, p. 880) et enfin, dans le coin inférieur droit, sainte Barbe, qui tient un livre ouvert et dont la tour est visible à sa dextre (*Réau, op. cit.*, III, 1, p. 172-173). *Martens* et *Van Miegroet*⁶⁵ 75) ont observé que Catherine, Barbe et Marguerite étaient des saintes «grecques», qui selon eux introduiraient les trois saintes «latines» (Lucie, Cécile et Agnès), moins connues dans les Pays-Bas que leurs compagnes grecques.

Une haie de roses rouges et blanches clôt l'espace où se déroule cette petite assemblée. A l'arrière se déploie un paysage, dont le plan le plus rapproché est un pré entouré d'une dense ceinture d'arbres – peut-être des chênes (?). Au fond, la campagne est rythmée par des collines jusqu'à l'horizon, où se découpe la silhouette minérale d'une haute montagne jugée remarquable par *Oetker*¹² 381-382), eu égard à l'opinion selon laquelle Memlinc n'avait jamais voyagé jusqu'aux Alpes, dont il n'y aurait aucune représentation exacte sur la *Châsse de sainte Ursule* (*Crowe et Cavalcaselle*¹ 248).

Dans le ciel, trois anges voletant au-dessus de Marie soufflent dans des instruments que *Mirimonde* a d'abord proposé d'identifier avec des flûtes à bec (*Mirimonde*⁵² 20), puis avec des petites chalemies aiguës, d'origine espagnole (*Mirimonde*⁵¹ 19 et ⁶⁶ 61).

La scène a le plus souvent été interprétée comme un *Mariage mystique de sainte Catherine*. Nous ne mentionnons qu'à titre d'anecdote l'étonnante appellation de *Sainte Famille* (!) sous laquelle *Lagrange*⁴ 574) mentionne le panneau. Quelques auteurs se sont cependant contentés de désigner la composition sous des titres plus neutres, comme la *Vierge et les saintes*⁹ 62, n° 342 et *Mantz*¹⁰ 208), *Virgo inter virgines* (*Conway*³³ 244), une sainte conversation (*Goffin*³⁷ 34), la *Vierge et l'Enfant avec six saintes* (*Friedländer*³⁸ 118, n° 15 et ⁵⁷ 48, n° 15) et *Marie avec l'Enfant et des saintes vierges* (*Baldass*⁴³ 47, n° 102 et 103). Ce parti est également adopté par *Nicole Reynaud*, dans le plus récent catalogue des peintures du Louvre (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*⁶² 88). *Vierge entourée de saintes* ou *Mariage mystique de sainte Catherine*? Pour quelle appellation est-il préférable d'opter?

Il est vrai que Catherine est la seule des six saintes qui est en contact direct avec l'Enfant Jésus. De plus, elle est représentée au premier plan. L'histoire de ses épousailles avec le Christ, très populaire à la fin du moyen âge, n'apparaît pas dans la première version de la *Légende dorée*, composée au XIII^e siècle par Jacques de Voragine. L'épisode n'est en effet incorporé à ce texte qu'au XV^e siècle: on le rencontre pour la première fois dans la traduction anglaise de la *Légende dorée*, due à Jean de Bungey (Réau, *op. cit.*, III, 2, p. 263). Catherine, convertie au christianisme par un ermite, voit lui apparaître la Vierge et l'Enfant Jésus. Marie offre à Catherine d'épouser son fils. Le Christ, après avoir refusé dans un premier temps, s'unit à Catherine – après que celle-ci ait été baptisée – en lui passant un anneau au doigt. La scène est illustrée par un contemporain de Memlinc, le Maître de la Légende de sainte Catherine, sur un panneau conservé dans une collection privée de Genève (repr. dans *Friedländer*, Part IV, pl. 50).

L'origine de cette légende doit vraisemblablement être cherchée dans la déclaration faite par la sainte à l'empereur Maxence, rapportée par Jacques de Voragine. Catherine répondit en effet à César, qui lui avait proposé de devenir sa femme, qu'elle s'était livrée au Christ comme épouse (Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduction française par J.-B. M. Roze, II, Paris, 1967, p. 390). Memlinc popularisa le thème dans la peinture des anciens Pays-Bas, avec sa représentation du Christ enfilant un anneau au doigt de Catherine, sur le panneau central du grand triptyque de l'Hôpital Saint-Jean de Bruges.

Mais à Bruges comme au Louvre, sainte Catherine n'est pas la seule compagne du Christ. Sur le volet gauche du diptyque qui nous occupe, cinq autres vierges sont présentes autour de Marie. Parmi elles, Catherine n'est pas la seule épouse du Christ. Immédiatement après elle, sainte Agnès tient également un anneau dans sa main droite, qu'elle tend en direction du Christ. Sur un panneau attribué par *Stange* au Maître du Retable de Schöppingen, où Catherine et Agnès sont figurées de part et d'autre de la Vierge et de l'Enfant, c'est à Agnès (à gauche) que le Christ passe l'anneau des épousailles, et non à Catherine (Bonn, Landesmuseum; repr. dans *A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik*, III, Berlin, 1938, fig. 203). D'après la *Légende dorée*, Agnès, dont le fils d'un préfet romain s'était épris, repoussa les avances de son soupirant en clamant haut et fort qu'elle était déjà l'épouse de Jésus-Christ (Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduction française, *op. cit.*, I, p. 140-142). Les six vierges entourant la Vierge ont en commun d'avoir voulu conserver intacte leur pureté, pour se consacrer entièrement au Christ, ce qui leur valut à toutes le martyre. Ainsi, Cécile, mariée à un jeune homme nommé Valérien, le convertit au christianisme le soir même de leurs noces, avant que leur union ne fût consommée (Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduction française, *op. cit.*, II, p. 367-368). Lucie, dénoncée par son fiancé païen, fut conduite en vain dans un lieu de prostitution après avoir affirmé au consul Pascasius que ceux qui vivaient dans la chasteté étaient les temples du Saint-Esprit (Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduction française, *op. cit.*, I, p. 56). Marguerite refusa de céder aux avances du préfet Olibrius (Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduction française, *op. cit.*, I, p. 452-453). Sainte Barbe fut livrée au supplice pour avoir refusé d'épouser un païen (Réau, *op. cit.*, III, 1, p. 169).

Gruyer voyait donc juste, lorsqu'il comparait ce cercle à «une cour plénière de l'amour divin, (...) où chacune des saintes filles raconte à son tour les extases de son cœur fidèle jusque dans la mort», et en les qualifiant toutes d'épouses mystiques de l'Enfant Jésus (*Gruyer*¹⁸ 328-329). Le thème de la Vierge parmi les vierges – épouses mystiques du Christ –, dans un jardin clos (*hortus conclusus*) – importé par Memlinc d'Allemagne, sa patrie d'origine (*Leprieur*²² 320-321) ? –, doit beaucoup à l'interprétation par Bernard de Clairvaux du *Cantique des Cantiques* comme le dialogue de l'âme avec Dieu (*M.-L. Lievens-de Waegh, Le Musée national d'art ancien et le Musée national des carreaux de faïence de Lisbonne (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 16)*, Bruxelles, 1991, p. 4 et 10). *Martens* et *Van Miegroet* (⁶⁵ 80) soulignent la présence de la Vierge au buisson de roses, image dominicaine très populaire dans la région du lac de Constance et le Rhin moyen, pour avancer que l'iconographie du diptyque est d'inspiration dominicaine. Contrairement à deux représentations du *Mariage mystique de sainte Catherine* par Memlinc, à Bruges et à New

York, où l'Enfant passe l'anneau à l'annulaire de la main gauche de sainte Catherine, la sainte Catherine du Louvre tend sa main droite au Christ, qui enfle l'anneau autour du majeur (*Martens et Van Miegroet* ⁶⁵ 72). Il ne s'agit cependant pas d'un cas isolé: Catherine fait le même geste sur les *Vierges entourées de saintes* du Maître de la Légende de sainte Lucie du Musée de Bruxelles et de l'Institute of Arts de Detroit (repr. dans *Friedländer* ⁵⁷ pl. 157 et pl. 158).

Selon *Van Luttermelt* (⁴⁵ 33, n° 28), Catherine et Barbe seraient respectivement représentées sous les traits de Marie de Bourgogne et de Marguerite d'York, à l'instar des deux mêmes saintes sur le *Mariage mystique de sainte Catherine* de Bruges (Hôpital Saint-Jean).

Volet droit

Un homme vêtu d'une longue robe doublée de fourrure est agenouillé face à la Vierge. Il prie. Son patron, saint Jean-Baptiste, accompagné de l'agneau, le présente au groupe sacré. Le Précurseur désigne de sa main droite l'Enfant que tient Marie, l'Agneau de Dieu qui ôte les péchés du monde. Le donateur et saint Jean-Baptiste sont dans un pré où poussent des pissenlits, des pâquerettes, des graminées et du grand plantin (communication de M. A. Lawalrée, consignée dans le dossier du Centre international d'étude de la Peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse). Un ruisseau borde cette prairie. Sur l'autre rive se trouve une forêt de hêtres, où se tiennent deux chevreuils, «l'un aux aguets et la tête levée, l'autre broutant, et près d'eux un lièvre qui détail à toute vitesse, les oreilles dressées» (*Émile Michel* ²³ 7).

Derrière cette forêt a lieu le combat de saint Georges avec le dragon, épisode rapporté par *Jacques de Voragine* dans la *Légende dorée*. Georges, tribun chrétien originaire de Cappadoce intervient pour sauver la fille du roi de Silena, ville de la province de Libye, que le sort vient de désigner pour servir de proie au dragon terrorisant les habitants de la région (*Jacques de Voragine, La Légende dorée*, traduction française par J.-B. M. Roze, I, Paris, 1967, p. 297-298). La princesse est en retrait derrière un grand rocher devant lequel l'affrontement a lieu. Saint Georges, en armure, est à cheval et terrasse le dragon en lui enfonçant sa lance dans la gueule.

A gauche de la composition, sur le même plan que saint Georges combattant le dragon, se trouve une représentation de saint Jean l'Évangéliste en exil dans l'île de Patmos (*Apocalypse*, I, 9-11). L'apôtre est accroupi et lève la tête vers le ciel. Il écrit ce qu'il voit dans un livre ouvert sur ses genoux. La vision qui se déroule est celle qui est décrite dans l'*Apocalypse* (XII, 1 à 5): «Un signe grandiose apparut au ciel: une Femme ! le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête (...). Puis un second signe apparut au ciel: un énorme Dragon rouge feu, à sept têtes et dix cornes, chaque tête surmontée d'un diadème. Sa queue balaie le tiers des étoiles du ciel et les précipite sur la terre. En arrêt devant la Femme en travail, le Dragon s'apprête à dévorer son enfant aussitôt né. Or la Femme mit au monde un enfant mâle, celui qui doit mener toutes les nations avec un sceptre de fer; et son enfant fut enlevé jusqu'auprès de Dieu et de son trône (...).»

Identification du donateur

Les armoiries se trouvant aux pieds du donateur (Cfr. D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*) ont permis à *Weale* (²⁶ 19-20) d'identifier le personnage présenté par saint Jean-Baptiste avec Jan du Cellier, membre de la corporation des droguistes-épiciers de Bruges. Dès 1953, *Édouard Michel* note les réserves émises par O. le Maire, héraldiste bruxellois sur la date de ces armoiries, «qui pourraient être sensiblement postérieures» (*Michel* ⁴⁶ 200). L'examen du panneau à l'infra-rouge ayant montré que ces armoiries étaient surpeintes, *C. Van den Berghen-Pantens* (⁶⁰ 1-2) a rejeté l'identification proposée par *Weale*. Selon cette héraldiste, la forme des lambrequins n'est pas non plus celle que l'on rencontre au XV^e siècle et l'écartelé d'alliance des armoiries exceptionnel pour l'époque. *C. Van den Berghen-Pantens* en conclut que le donateur est un inconnu et que le panneau est entré tardivement en possession de la famille du Cellier (au XVII^e ou au XVIII^e siècles).

Au contraire, pour *Martens* et *Van Miegroet* (⁶⁵ 65-71), le blason a pu être peint par Memlinc lui-même. Selon eux, la petite taille du panneau explique pourquoi le peintre n'a pas réservé l'endroit de sa composition destiné à recevoir les armoiries. Ils citent en outre un certain nombre d'exemples d'armoiries peintes à l'époque de Memlinc, dont les lambrequins sont similaires dans leur ornementation (notamment dans les manuscrits enluminés pour Louis de Gruuthuse, où, de plus, le blason est souvent placé au centre du bas de la page, comme c'est le cas ici). *Martens* et *Van Miegroet* n'excluent pas non plus la possibilité que des modifications apportées au cadre – où les armoiries pouvaient initialement se trouver – aient entraîné le transfert du blason sur la couche picturale. Ils réhabilitent donc l'identification avancée au début du siècle par *Weale* et rassemblent, à la suite de leur étude, les documents concernant Jan du Cellier conservés aux Archives communales de Bruges. Ces sources mentionnent ce personnage de 1473 à 1491 (*Martens* et *Van Miegroet* ⁶⁵ 83-87). Son nom est orthographié sous diverses formes: *Jan de Selier*, *Jan du Chellier*, *Jan du Cellier*, *Jehan du Cellier*. Ce marchand, dont l'épicerie se trouve en 1473-1474 à un emplacement où le loyer est peu élevé, s'enrichit progressivement et vit dans l'aisance dans les années quatre-vingt. Il épouse avant 1482 Anne Van de Woestyne, fille d'une famille fortunée de Bruges. Entre 1478 et 1484, Jan du Cellier est mentionné, pour les paiements de loyer, dans la même rubrique des registres des comptes communaux que Willem Moreel, citoyen éminent de Bruges et client de Memlinc. *De Vos* (⁶⁹ 237) suppose que Jan du Cellier est veuf lorsque le peintre le représente sur le volet droit du petit diptyque du Louvre (Cfr. G, *Opinion personnelle de l'auteur*).

Selon *Weale* (²⁶ 20), saint Jean l'Évangéliste et saint Georges ont probablement été introduits dans la composition en mémoire de Jan du Cellier, père du donateur et membre du Conseil des Flandres, et de Georges du Cellier, son frère. Aucun document mentionnant ces parents de Jan du Cellier n'a été jusqu'ici retrouvé (*Martens* et *Van Miegroet* ⁶⁵ 66).

2. Couleurs

En raison de l'importance du paysage dans la composition de ces deux volets, ce sont les tons verts (verts frais et profonds des arbres et des sous-bois) qui l'emportent dans le coloris d'ensemble du diptyque. L'horizon est bleuté (arbres dans le lointain, montagne, ciel, étendue d'eau autour de l'île de Patmos). Les trois anges musiciens dans le ciel, au-dessus de Marie et des saintes, sont également traités dans des tons bleus clairs, «teintes habituellement usitées pour les chérubins» (*Mirimonde* ⁵¹ 19). Celui du milieu, ainsi que les visages et les instruments de ses deux compagnons, sont rehaussés de jaune pâle, «couleur de la vérité révélée» (*Mirimonde* ⁵¹ 19) (ou plus simplement peut-être, couleur de la lumière).

Sur le panneau de droite, les couleurs variées des toilettes des vierges forment un ensemble particulièrement chatoyant. Le bleu du manteau de Marie se détache au centre. On retrouve ce même bleu sur les manches de la cotte de Cécile, les motifs du brocart de la jupe de Catherine (assombris par du vernis), un bleu clair sur la robe de Lucie et un bleu moyen sur la robe de Marguerite. La robe de Barbe, la ceinture et la cotte d'Agnès, la cotte de Catherine, les manches de la cotte de Lucie sont en rouge carminé. Le manteau de Marguerite est violet. Le somptueux brocart de Catherine est traité en trompe-l'œil d'or. Quelques zones blanches (surcots de Catherine et de Cécile, agneau d'Agnès) viennent calmer la vivacité de ces couleurs.

Le coloris du volet gauche est dans l'ensemble plus terne. La robe du donateur est brune, le manteau de saint Jean-Baptiste brun violacé. Le combat de saint Georges est traité dans les ocres (rocher), les bruns (cheval) et les gris verdâtres (dragon et cuirasse du chevalier). Les seules taches de couleurs vives de ce panneau sont le vêtement carmin de saint Jean à Patmos et le bleu du manteau de la Femme de l'Apocalypse, apparaissant dans un halo jaune et en proie à un dragon de couleur rouge, conformément à la description du texte biblique (Cfr. D. 1, *Sujet*).

3. Inscriptions, marques et armoiries



Dans la partie inférieure du panneau droit, à peu près au centre, se trouvent des armoiries «casquées, cimées d'une tête de cerf (très effacée) et entourée de lambrequins bouillonnants» (*Van den Bergen-Pantens*⁶⁰ 1). Ces armoiries surpeintes (Cfr. D. 1, *Sujet*) sont celles de la branche brugeoise de la famille du Cellier. Elles ont été décrites de la manière suivante par C. Van den Bergen-Pantens⁶⁰ 1): aux 1 et 4, d'or à quatre bandes de gueules, au franc-canton du second, chargé d'une bande bretessée d'argent; aux 2 et 3, Van der Woestyne, d'argent au chevron de sable chargé de trois coquilles d'or et accompagné de trois merlettes du second; sur le tout écartelé aux 1 et 4, d'or à la croix de sable, Gruuthuse, aux 3 et 4, de gueules au sautoir d'argent, Van der Aa.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

L'origine des deux panneaux n'est pas connue avant la mention, en 1857, de la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, dans la collection de Jacques-Edouard Gatteaux, à Paris (*Crowe et Cavalcaselle*¹ 264) et, en 1863, du *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*, dans la collection Herz, à Londres (*Crowe et Cavalcaselle*² 143-145).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Dès 1857, *Crowe et Cavalcaselle*, à qui *Reiset* – conservateur au Cabinet des dessins du Louvre – avait signalé la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, alors en possession d'Edouard Gatteaux, donnent le petit panneau à Memlinc (¹ 264). Dans l'édition française de l'ouvrage de *Crowe et Cavalcaselle*, où le *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* est pour la première fois mentionné, ce volet est tenu pour une œuvre de «la meilleure époque de la vie de l'artiste, époque où furent achevés les panneaux du Louvre [*Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Madeleine*]» (*Crowe et Cavalcaselle*² 144). *Waagen* adopte également cette attribution (³ 154), ainsi que *Lagrange* (⁴ 574). Pour *Michiels* en revanche (⁵ 88-89), «les chairs tâtonnées, la mollesse des contours» indiquent clairement que le tableau n'est qu'une imitation de Memlinc. Ce n'est pas l'avis de *Thoré-Bürger* (⁶ 550), qui cite «la petite Madone» sous le nom de Memlinc. Décrivant le cabinet d'Edouard Gatteaux, *Duplessis* consacre quelques lignes à la «perle» de la collection, «œuvre du meilleur temps de Hans Memling» (⁷ 346-347). C'est encore sous le nom de Memlinc que la *Vierge et les saintes* figure à l'exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains, en 1874 (⁹ 62, n° 342), label confirmé par *Mantz* (¹⁰ 208-210) et *Palustre* (¹¹ 552). Pour *Schmaase* également (¹³ 247), le petit tableau Gatteaux est bien de Memlinc, ainsi que pour *Gruyer* (¹⁸ 328-333), qui le décrit longuement, avec force louanges.

A la vente Secrétan (¹⁶ 36, n° 41), le volet du *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* est attribué à Memlinc et daté (avec un point d'interrogation) de 1470. Dès 1893, *Wauters* (¹⁹ 115, n° 44) catalogue ce panneau avec la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* parmi les «54 œuvres de Memling» citées dans les études consacrées par lui au peintre de Bruges, comme étant les deux volets d'un même diptyque, ce que signale aussi *Durricu* l'année suivante (*Durricu*²¹ 296) et *Émile Michel*, en 1895 (²³ 7-8).

Heurté par l'incohérence de la succession des plans dans le paysage du volet avec le donateur, *Kaemmerer* (²⁴ 42-46) pense qu'il faut situer le diptyque tôt dans la carrière de Memlinc. Le petit format est d'ailleurs pour

lui un indice supplémentaire de la précocité de l'œuvre. *Bock* (²⁵ 166-167) considère également les deux petits volets du Louvre comme une production de jeunesse de Memlinc. *Weale* (²⁶ 18) propose une datation vers 1475 du diptyque. *Voll* (³⁰ 76-77) en situe l'exécution vers 1485. *Huisman* (³⁵ 24-27) juge que le volet gauche est la première manière du *Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôpital Saint-Jean) et date les deux panneaux de 1475. *Friedländer* (³⁸ 38) en revanche estime que le diptyque est une œuvre tardive, très proche par son style de la *Châsse de sainte Ursule* (terminée en 1489). Pour lui, «la forme peu rigoureuse, due en partie à l'état de conservation, l'élégance du groupe frisant la coquetterie, la mobilité des bras, la combinaison des vêtements en un panneau décoratif, sont des indices caractéristiques de la dernière phase [du développement de Memlinc]». *Friedländer* est suivi par *Lambotte et d'Arschot-Schoonhoven* (⁴² 63, n° 12), *Van Luttermvelt* (⁴⁵ 33, n° 28), *Faggini* (⁵⁵ éd. française, 99, n° 30). *Fierens-Gevaert et Fierens* (³⁹ 65) situent l'œuvre vers l'époque de la *Passion* de Turin. *Edouard Michel* (⁴⁰ 15-16) cite l'avis émis par *Hulin de Loo* lors d'un cours de licence dispensé en 1924. L'allongement exagéré du bras droit de sainte Catherine indiquerait, selon *Hulin*, que la composition du Louvre est la première de la série des *Mariages mystiques de sainte Catherine* peints par Memlinc. *Michel* abonde dans le sens de son professeur et place l'exécution du diptyque plusieurs années avant 1479, date figurant sur le cadre du *Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges). En 1944 (⁴⁴ 50) et en 1953 (⁴⁶ 200), *Michel* précise sa datation et propose les environs de 1475. Son point de vue sera adopté par *Mirimonde* (⁵¹ 18-19 et ⁵² 20).

En citant le volet droit, à titre de comparaison avec des œuvres de Raphaël, *Farcham* (⁴¹ 8) le situe vers 1485. *Baldass* (⁴³ 21 et 47, n° 102 et 103), pour qui le diptyque est l'une des œuvres intimistes de Memlinc, est surtout frappé par la fusion des figures avec le paysage de l'arrière-plan, aboutissant à une unité, à laquelle prennent également part les visions dans le ciel. Il compare la composition à celle du *Diptyque de Munich*, qui est à ses yeux une œuvre précoce de Memlinc. Mais les formes sont plus mûres sur les panneaux parisiens, d'où la raideur rogierienne est absente, mais où subsiste toujours un souffle rhénan qui rappelle le style doux de l'époque internationale (*weicher Stil*). En jugeant les deux panneaux du Louvre très proches de la *Châsse de sainte Ursule*, *Baldass* rejoint la datation proposée par *Friedländer* (³⁸ 38).

A propos du *Mariage mystique de sainte Catherine* du Metropolitan Museum de New York, qu'il compare au volet gauche du diptyque de Paris, *Larsen* (⁴⁸ 119) pense que ces deux compositions sont des répliques d'atelier dérivant du *Mariage mystique de sainte Catherine* de Bruges. *Grimme* (⁴⁹ 44-46) juge le volet avec la Vierge et les saintes postérieur d'environ six ans au grand retable de l'Hôpital Saint-Jean (soit vers 1485). *J. Folie* (⁵⁶ 783-785) range le diptyque parmi les «ultimes compositions religieuses» de Memlinc. *McFarlane* (⁵⁸ 31, note 15) met en doute la paternité du peintre de Bruges pour ces deux petits panneaux. Il en est de même pour *C. Van den Bergen-Pantens* (⁶⁰), pour qui l'utilisation d'un support autre que le chêne – en l'occurrence du noyer – exclut toute intervention de Memlinc; elle avance le nom de Sittow, élève de Memlinc, qui se rendit en Espagne, où le noyer était utilisé comme support par les peintres. *Trizna* (⁶¹ 106) range le diptyque parmi les attributions douteuses au peintre revalais.

Pour *Campbell* (⁵⁹ 564), la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* témoigne de la propension, chez Memlinc, à répéter le même schéma de composition à différents moments de sa carrière. Ainsi, la composition du panneau central du *Triptyque Donne* (Londres, National Gallery) réapparaît-elle à nouveau sur le *Mariage mystique de sainte Catherine* de Bruges et sur le volet gauche du diptyque du Louvre.

Plus récemment, *Martens et Van Miegroet* (⁶⁵ 74-75) réhabilitent l'attribution des deux panneaux à Memlinc, mise en doute par *Larsen*, *McFarlane* et *Van den Bergen-Pantens*. Ils proposent de les situer vers 1485-1490, en raison du traitement de l'espace sur le volet gauche. En effet, ils observent chez Memlinc une progression vers la maîtrise de la représentation du paysage en liaison avec la scène et les figures du premier plan. La transition entre les deux zones de la composition est en effet signifiée la plupart du temps par le peintre de Bruges au moyen d'une architecture. Seules des œuvres tardives comme le *Triptyque de Lübeck* offrent une continuité

spatiale. Partant de ce constat, *Martens* et *Van Miegroet* agrègent le petit diptyque du Louvre, où les figures sont placées au sein d'un paysage ouvert, aux productions de la fin de la carrière de Memlinc. *Lane* (⁶³ 48, n° 62) situe les deux volets vers 1480-1490. *De Vos* (⁶⁹ 237) considère qu'ils ont été peints après 1482 (Cfr. G, *Opinion personnelle de l'auteur*).

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- 1857 La *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* appartient à Édouard Gatteaux (*Crowe et Cavalcaselle* ¹ 264), ami d'Ingres (*Thoré-Bürger* ⁶ 550).
Martens et *Van Miegroet* (⁶⁵ 64, note 4) signalent que la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* faisait partie de la collection Quedeville, avant d'être acquise par Gatteaux. Dans le catalogue de la vente Quedeville, qui eut lieu à Paris en 1852 figure en effet un *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, attribué à «Hemmeling». La description détaillée de ce tableau, fournie par la notice, exclut toutefois une identification avec le volet du Louvre («L'Enfant Jésus debout sur les genoux de sa mère...», etc.). Un autre *Mariage mystique de sainte Catherine* faisait partie de la même vente sous l'appellation «Roger (de Bruges)», mais n'est pas décrit dans le catalogue (*Catalogue de la rare et précieuse collection de tableaux italiens, flamands, allemands et français, des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles, ..., provenant du cabinet de feu M. Quedeville, dont la vente aura lieu les lundi 29, mardi 30 et mercredi 31 mars 1852*, [Paris], 1852, p. 16, n° 57 et p. 20, n° 70).
- 1863 Le *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* est la propriété de M. Herz, à Londres, Argyll Place (*Crowe et Cavalcaselle* ² 143).
- 1866 La *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* est présentée à une exposition rétrospective de tableaux anciens empruntés aux galeries particulières, à Paris, au Palais des Champs-Élysées (*Lagrange* ⁴ 574).
- 1870 La *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* est confiée par son propriétaire, Jacques-Édouard Gatteaux, graveur de médailles et statuaire, membre de l'Institut depuis 1845, au graveur Alphonse François, chargé de le reproduire pour la Société française de Gravure. Le tableau est ainsi sauvé de l'incendie qui ravagea l'hôtel de M. Gatteaux, au 41, rue de Lille, à Paris, lors de la Commune (*Duplessis* ⁷ 339 et 346-347 et *Clément* ⁸ 32).
- 1874 La *Vierge et les saintes* figure à l'exposition organisée au Palais Bourbon, au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains, pendant l'été 1874 (⁹ 62, n° 342).
- 1881 M. Jacques-Édouard Gatteaux (1788-1881) lègue au Louvre la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* (Comités consultatifs des 17 février, 5 mars, 28 avril et 12 mai 1881). Le tableau est remis au musée par M. Georges Duplessis, exécuteur testamentaire de Gatteaux (¹⁵ 78).
- 1889 Le volet du *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*, passé à une date indéterminée de la collection Herz (Londres) à la collection Secrétan, fait partie de la vente Secrétan, à Paris (¹⁶ 36, n° 141). Il est acheté le 1er juillet 1889 par M. Édouard André (*Lafenestre et Richtenberger* ²⁷ 293). La somme de 15 600 francs figure sur une annotation manuscrite au revers d'une reproduction du panneau provenant de la documentation Heim-Gairac, dans le dossier de l'œuvre au Service d'étude et de documentation du département des peintures. La même somme de 15 600 francs a été reportée à la main sur l'exemplaire du catalogue de la vente Secrétan conservé au Centre international d'étude de la Peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse.
- 1891 La *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* est accrochée dans le Salon carré (*Gruyer* ¹⁸ 328-333).
- 1894 Madame Édouard André, née Nélie Jacquemart (1841-1912), donne au Louvre le volet du *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*, en mémoire de feu son mari, décédé la même année (l'avis favorable à ce don est émis par le Comité consultatif des Musées nationaux lors de sa séance du 22 novembre 1894; l'autorisation ministérielle est en date du 13 décembre 1894). Les deux volets du diptyque sont donc réunis.

- 1903 Le diptyque se trouve dans le second petit cabinet côté Seine (n° XX) (28 172, n°s 2027 et 2027 A).
- 1922 Les deux volets du diptyque sont dans l'avant-dernier petit cabinet côté Nord (n° XXIX) (*Demonts* 34 51, n°s 2027 et 2027 A).
- 1939 Les deux panneaux, prêtés à l'*Exposition Memling* de Bruges (22 juin-1er octobre 1939, 42 n° 12), quittent le Louvre le 15 juin 1939 (note manuscrite dans le dossier de l'œuvre au Service d'étude et de documentation du département des peintures).
- 31 janv. 1946 Le diptyque revient au Louvre, après avoir été entreposé au château de Montal (près de Saint-Céré, dans le Lot) durant la guerre (fichier des mouvements, au département des peintures du Musée du Louvre).
- 1951 La *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* est prêtée à l'exposition *Le grand Siècle des ducs de Bourgogne*, à Dijon. Cette manifestation eut ensuite lieu à Amsterdam, puis à Bruxelles (13 octobre-16 décembre 1951, 45 n° 27), où le tableau figura successivement.
- 1993 Les panneaux, transférés depuis les Petits Cabinets situés au bord de la Seine vers l'aile Richelieu (inaugurée le 18 novembre 1993), sont exposés dans la vitrine de la salle n° 5 du circuit des Peintures des Ecoles du Nord.

b. Histoire matérielle

- 1866 *Michiels* (5 88) signale déjà le dessin sous-jacent, visible à l'œil nu («les ombres des chairs ne sont point accusées, suivant l'habitude, par l'assombrissement des couleurs, mais par des hachures noirâtres, comme dans un dessin»).
- 1895 Séance du 1er février 1895 de la Commission de la conservation et de la restauration des peintures des Musées nationaux: la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* est présentée à la commission, «qui s'accorde à reconnaître qu'il n'y faut pas toucher, tout au plus pour quelques très légers rebouchages à l'aquarelle. Mr. Kaempfen [directeur des Musées nationaux] pose alors une question au sujet des repeints que la commission décide être faits dans les tableaux endommagés: ces repeints doivent-ils être faits uniquement à l'aquarelle? La commission répond par l'adoption du principe que ces repeints devront être faits à l'aquarelle quand il s'agira de peintures à l'œuf ou à la détrempe, et au vernis quand il s'agira de peintures à l'huile. Elle décide en outre de déléguer MM. Fréret [expert] et Vibert [peintre], qui acceptent pour assister à l'opération de restauration au vernis, quand Mr. Denizard y procédera pour les tableaux indiqués dans ce procès-verbal.» (Archives des Musées nationaux, P2 R1 C, 20).
- 1895 Au moment où il entre au Louvre, le *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* est, selon *Emile Michel*, «dans un état de conservation irréprochable et sans aucune retouche» (*Michel* 23 6).
- 1900 Séance du 22 janvier 1900 de la Commission de restauration des Peintures des Musées nationaux. La commission, passant «dans les petites salles du bord de l'Eau, déjà garnies de tableaux», approuve la proposition qui a été faite de «faire un petit repiquage dans le St. Jean de Memling» (Archives des Musées nationaux, P2 R1 C, 35). Il n'est pas exclu que ce *Saint Jean* soit le volet gauche du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte* (Inv. 1453).
- 1929 La *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* est restaurée par Monsieur Aubert (Archives des Musées nationaux, 2 NN (36) 1929, mandat 241).
- déc. 1962 Établissement d'un dossier complet au Laboratoire de recherche des Musées de France (radiographies et photographies sous différents éclairages) (dossiers n°s 3859 et 3898 du Laboratoire de recherche des Musées de France).
- oct. 1974 La *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* et le *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* passent en Commission de restauration. Les constats d'état effectués par Mademoiselle Emile-Mâle et qui ont précédé la Commission sont les suivants (Documentation du Service de Restauration des Musées de France, dossier n° 589):
La *Vierge et l'Enfant entourés de saintes*: Les contraintes exercées sur le support très mince par deux traverses fixes collées au revers du panneau ont provoqué une fente, réparée par une bande de textile. Le vernis est jugé régulier et homogène sur les figures, mais irrégulier dans le ciel. Mademoiselle Emile-Mâle propose une égali-

sation du vernis dans la zone du ciel et la reprise d'un certain nombre de menus accidents. Pour ce qui est du support, elle préconise la suppression des deux traverses, la pose de quelques doublages en surépaisseur sur les fentes comme sur le *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*. Elle propose en outre de prévoir le même système de maintien dans le cadre que cet autre volet.

Le *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*: Trois fentes causées par le blocage du parquet et la présence, sur le pourtour, d'une mince baguette en partie à contre fil (en haut et en bas) affectent le panneau. En outre, une quatrième fente, due au collage grossier d'une pièce de bois sur la fente principale, est amorcée. Le vernis est un peu plus irrégulier et plus épais que sur la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes*. Des taches sont visibles sur les fentes et l'on observe également un important repeint périphérique. Mademoiselle Emile-Mâle se demande si ce repeint doit être gardé – et dans ce cas caché par un cadre – ou s'il faut le supprimer. Elle propose d'enlever le parquet du revers, de réduire les cassures par une très légère incision en V, à faible profondeur, et un doublage en V se poursuivant en surépaisseur. Le panneau devra être maintenu dans un cadre qui jouera le rôle d'un châssis-cadre. Le maintien sera assuré par une traverse vissée au cadre, mais le panneau sera libre de jouer sans que toutefois sa courbure puisse s'accroître.

La Commission donne son accord pour une intervention sur le support des deux panneaux, l'égalisation du vernis et la restauration des petits accidents sur la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, l'allègement du vernis et la restauration de la couche picturale du *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*. Les restaurations préconisées n'ont pas eu lieu.

- 1977 Dépoussiérage, par Madame Da Costa.
 1990 Dépoussiérage, par Bill Whitney.
 nov. 1991 Les deux volets font à nouveau l'objet d'un examen au Laboratoire de recherche des Musées de France (radiographies et photographies sous différents éclairages) (dossiers n° 3859 et 3898 du Laboratoire de recherche des Musées de France).
 juin 1993 Le *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* fait l'objet d'un constat d'état par D. Jaunard: les traverses du revers sont bloquées (car elles sont collées). Présence de fentes verticales. Le panneau doit être surveillé.
 nov. 1993 La *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* est dégrasée avec de l'eau ammoniacée, puis vernie (vernis à retoucher), après masticage et retouches. Même type d'intervention pour le volet avec le *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Dans son agencement d'ensemble, le diptyque avec la *Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens* (volet gauche) et un *Donateur présenté par saint Georges* (volet droit) (Munich, Alte Pinakothek; repr. dans *Friedländer* 57 pl. 128; considéré par Baldass (43 38, n° 18-20) comme une œuvre précoce de Memlinc) est proche du diptyque du Louvre: la Vierge installée dans un jardin – l'Enfant est cette fois tourné vers la droite -, avec la nature à l'arrière-plan, est entourée de figures formant un cercle autour d'elle. Sur l'autre volet, la mise en page est similaire au panneau avec le *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*: le donateur est agenouillé au premier plan, devant un paysage, et son saint patron, debout derrière lui, l'introduit auprès de Marie.

Volet gauche

(2) Sur un dessin probablement copié d'après Memlinc, conservé à la National Gallery of Canada d'Ottawa, on voit les figures de la composition du volet gauche du diptyque de Munich (*Arthur E. Popham et Kathleen M.*

Fenwick, European Drawings (and two Asian Drawings) in the Collection of the National Gallery of Canada, Toronto, 1965, p. 87, n° 125; repr. dans *Friedländer* ⁵⁷ A, pl. 128).

(3) Une copie du volet gauche du diptyque de Munich se trouvait avant 1930 dans la collection Figdor de Vienne (repr. dans *Friedländer* ⁵⁷ n° 104 a, pl. 129).

(4) Une autre copie de la même composition, par le Maître de Kappenberg (actif en Westphalie à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle), se trouvait jadis à Vienne, dans la collection Herzog-Csete (repr. dans *Friedländer* ⁵⁷ A, pl. 129).

(5) La *Vierge à l'Enfant entourée de deux anges*, attribuée à Memlinc, conservée au Prado (repr. dans *Friedländer* ⁵⁷ n° 62, pl. 102) rappelle, par sa pose et celle du Christ, le même groupe du volet gauche du diptyque du Louvre. Sur le panneau madrilène, les assistants sont réduits à deux anges et le décor (buisson de roses et ville à l'arrière-plan) renvoie plutôt au diptyque de l'Alte Pinakothek de Munich.

On retrouve à deux autres reprises, dans l'œuvre de Memlinc, des représentations de l'Enfant Jésus passant l'anneau du mariage à sainte Catherine. A l'exception des décors dans lesquels ces scènes se déroulent, et qui n'ont rien à voir avec celui de la *Vierge entourée de saintes* du Louvre, les principaux éléments de ces compositions sont analogues au schéma général de ce dernier tableau (Vierge assise avec l'Enfant au centre, sainte Catherine à gauche, sainte Barbe à droite, autres figures destinées à fermer le cercle autour de Marie). Il s'agit:

(6) Du panneau central du *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôpital Saint-Jean). La date de 1479 figurant sur le cadre de ce tableau semble indiquer qu'au sein de l'œuvre de Memlinc cette composition est la plus ancienne de ce type qui nous est parvenue (repr. dans *Friedländer* ⁵⁷ pl. 42).

(7) D'un *Mariage mystique de sainte Catherine*, conservé au Metropolitan Museum de New York (repr. dans *Friedländer* ⁵⁷ pl. 108), attribué à Memlinc par *Hulin* et *Friedländer*, mais considéré comme une réplique d'atelier par *Larsen* (⁴⁸ 119).

(8) D'une copie ancienne, mais faible, du tableau de New York, conservée à la Galleria dell' Accademia de Venise (repr. dans *Friedländer* ⁵⁷ pl. 108).

(9) Signalons en outre un *Mariage mystique de sainte Catherine* qui était conservé au XIX^e siècle au Musée de peinture et de sculpture de Strasbourg détruit lors du bombardement de la ville par l'armée allemande en août 1870. *Passavant*, qui a vu le tableau, en donne une description et l'attribue à Memlinc (*J. D. Passavant, Beiträge zur Kenntniß der alt-niederländischen Malerschulen bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts (Fortsetzung)*, dans *Kunstblatt* (Stuttgart), 1843, 62, p. 257). Autour de la Vierge assise sur un trône devant un drap d'honneur en brocart étaient représentées à gauche sainte Catherine agenouillée, à qui l'Enfant, nu sur les genoux de sa mère, passait un anneau au doigt et à droite sainte Barbe assise et tendant une pomme.

La composition de la *Vierge entourée de saintes dans un jardin*, que l'on peut situer vers 1490 (Cfr. G, *Opinion personnelle de l'auteur*), pourrait être une transposition libre par Memlinc d'une composition perdue, peinte vers 1467-1477 par Hugo Van der Goes et dont découleraient un certain nombre de *Vierge parmi les vierges* du même type, remontant au début du XVI^e siècle, répertoriées par *Winkler* (⁵⁴ 155-165).

Pour *Winkler*, une composition de Gérard David aurait servi de relai à toutes ces *Virgo inter virgines*. *Campbell* (⁶⁷ 47-51) considère en revanche que c'est l'ensemble de ces tableaux qui reflètent l'original de Van der Goes. Il rejette en outre l'hypothèse de *Winkler*, qui voyait dans une *Vierge à l'Enfant sur un trône entourée de quatre saintes* du Maître de 1499 (Richmond, Virginia Museum of Fine Arts; repr. dans *Friedländer* Part IV, n° 38, pl. 45) le reflet d'un original perdu du maître gantois.

(10) Le *Mariage mystique de sainte Catherine* de Buckingham Palace, que *Campbell* attribue à un peintre formé dans les Pays-Bas du Nord et qui était peut-être le volet gauche d'un diptyque (*Campbell* ⁶⁷ 48 et 51), refléterait le tableau perdu de Hugo van der Goes.

Nous mentionnerons ici les autres œuvres des anciens Pays-Bas méridionaux dérivant de cette composition et présentant également des affinités avec la *Vierge à l'Enfant entourée de saintes* de Memlinc:

(11) Avec la *Vierge à l'Enfant entourée de saintes* de Detroit, peinte avant 1483 (The Institute of Arts, repr. dans *Friedländer*⁵⁷ pl. 158), le Maître de la Légende de sainte Lucie met en œuvre une composition centrée sur la Vierge, avec des saintes formant un cercle autour d'elle, analogue à celle du volet gauche du petit panneau parisien. La tonnelle de vigne, sous laquelle est installé le groupe, incite à voir dans le modèle utilisé par ce peintre une composition de forme cintrée. Dans le paysage, les montagnes se dressant à pic à l'horizon annoncent peut-être le même motif (placé au même endroit) sur la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* du Louvre. Du Maître de la Légende de sainte Lucie, une autre *Vierge à l'Enfant entourée de saintes* conservée à Bruxelles (Musées Royaux des Beaux-Arts; repr. dans *Friedländer*⁵⁷ pl. 157, n° 155) présente une version amplifiée de ce type de composition.

(12) Un *Mariage mystique de sainte Catherine* d'Isenbrant selon *Friedländer* (Part XI, n° 184, pl. 137), ou copié d'après Gérard David selon *Winkler*⁵⁴ pl. 124), présente une composition similaire (Munich, Alte Pinakothek; repr. par *Winkler*⁵⁴ fig. 124).

(13) Au folio 719 verso du *Bréviaire Grimani* (vers 1510-1520, Venise, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. XI 67 (7351)) se trouve une *Vierge à l'Enfant entourée de saintes* dont la composition est tout à fait analogue, pour ce qui est du paysage et de la distribution des figures, à celle de Gérard David (repr. dans *G. E. Ferrari, M. Salmi et G. L. Mellini, Breviario Grimani*, 2e éd., Milan, 1979, p. 91).

(14) La *Vierge à l'Enfant entourée de saintes* d'Isenbrant (Rome, Accademia di S. Luca; repr. dans *Friedländer*, Part XI, pl. 136) suit le même schéma. Assise au sein d'un paysage, Marie tient l'Enfant qui va enfiler un anneau à sainte Catherine, à sa dextre. Les figures sont placées en cercle.

(15) Une composition similaire d'Isenbrant se trouvait en 1961 dans une collection particulière d'Aix-la-Chapelle (*Grimme*⁴⁹ 44-46) et en 1964 dans le commerce d'art munichois (*Winkler*⁵⁴ pl. 123). Ce panneau est passé en vente à Cologne en 1974 (*Lempertz-Auktion. Alte Kunst. Katalog 539*, Cologne, 27-29 juin 1974, n° 89).

(16) Une autre *Vierge à l'Enfant entourée de saintes* d'Isenbrant suivant le même schéma se trouvait autrefois dans la collection W. Goldman de New York. Sa localisation actuelle est inconnue (*Friedländer*, Part XI, 1974, n° 184 a, pl. 136).

(17) La composition de Memlinc a été fidèlement suivie, pour ce qui est de l'Enfant et des figures de Catherine, Agnès, Marguerite et Barbe, par Isenbrant dans une *Vierge à l'Enfant entourée de saintes* conservée au Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Mass. (*Friedländer*, Part XI, n° 185, pl. 138). Sur ce panneau, l'assemblée se déroule dans un intérieur, mais les quatre saintes sont textuellement empruntées à Memlinc. Leurs costumes sont mis au goût du jour, à l'exception de celui de sainte Catherine, calqué sur celui de l'épouse mystique du Christ sur le panneau du Louvre. Dans la composition d'Isenbrant, seule la Vierge est représentée dans une attitude différente.

(18) Le panneau central d'un triptyque conservé à Abbeville (Musée Boucher de Perthes) et attribué au Maître de la Légende de sainte Godelieve, un peintre probablement originaire des Pays-Bas du nord qui s'installa à Bruges à la fin du XV^e siècle, présente un type de *Virgo inter virgines* s'inscrivant dans la tradition brugeoise (*D. Martens, À propos d'un triptyque du Maître de la Légende de sainte Godelieve à Abbeville...*, dans *Revue du Louvre. La Revue des Musées de France* (Paris), 3, 1992, p. 28-40, fig. 1).

Volet droit

(19) Avant Memlinc, le groupe du donateur présenté par saint Jean-Baptiste a été traité de manière identique par Dirk Bouts, sur un panneau votif (?), *Saint Jean-Baptiste montrant Jésus à un donateur (Ecce agnus Dei)*, acquis en 1990 par l'Alte Pinakothek de Munich (repr. en couleur dans *P. Eikmeier et H. F. von Sonnenburg*,

Alte Pinakothek München. Dicric Bouts, Johannes weist auf Jesus hin: «Siehe, das Lamm Gottes» (Ecce agnus Dei), Munich, 1990, p. 11, fig. 2). Ce panneau pourrait remonter au début des années soixante (*ibidem*, p. 21).

(20) La Vierge de l'Apocalypse que saint Jean voit en vision a déjà été représentée par Memlinc dans le ciel de la vision de saint Jean à Patmos, sur le volet droit du *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* de Bruges (bonne repr. dans *McFarlane, Hans Memling*, Oxford, 1971, fig. 32). A Bruges, la Vierge est debout sur le croissant de lune et l'ange qui lui prend l'Enfant vient du haut, contrairement au Louvre, où elle est assise et où l'ange arrive de la droite. Le dragon, très effacé sur le panneau parisien, est en revanche identique.

(21) La pose du saint Georges combattant le dragon sur son cheval a été également utilisée par Martin Schongauer pour un médaillon gravé avec la même scène (*Lehrs* 58; repr. par *T. Falk et Th. Hirthe*, Catalogue de l'exposition *Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk*, Munich, 1991, p. 149).

(22) Le *Saint Georges luttant avec le dragon* de Raphaël conservé à la National Gallery de Washington (carton préparatoire à Florence (Offices), repr. par *Shearman* ⁶⁴ fig. 16) se présente de la même manière que le saint Georges de Memlinc (repr. par *Fareham* ⁴¹ pl. IV D). Il en est de même pour le *Saint Georges* de Raphaël au Louvre, inversé par rapport à celui de Washington (Inv. 609; repr. dans *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, II: Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, 1981, p. 222). Le traitement des arbres dans ces petits tableaux de Raphaël a également été rapproché par *Fareham* (⁴¹ 8) de la manière de Memlinc.

(23) Le ruisseau qui serpente, la forêt et le rocher derrière lequel se cache la princesse se retrouvent dans la partie droite et l'arrière-plan (toujours à droite) d'une *Allégorie* de Memlinc conservée au Musée Jacquemart-André de Paris (*Comblen-Sonkes* ⁶⁸ 82).

(24) Le volet gauche (la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes*) a fait l'objet d'une gravure par Alphonse François, exécutée pour la Société française de Gravure (*Clément* ⁸ 32).

(25) Le volet droit (*Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*) a été gravé par Gaujean. La gravure est parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1895, 3e période, XIII, repr. entre les p. 6 et 7.

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Attribution et date

Les rapprochements avec la *Châsse de Sainte Ursule*, proposés dès 1928 par *Friedländer* (Cfr. E 1. b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*) nous paraissent tout à fait fondés. Les épisodes de la légende de sainte Ursule décorant les deux grands côtés de la châsse et la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* du diptyque parisien sont de toute évidence de la même main, c'est-à-dire de Memlinc. Des comparaisons de détail peuvent être faites entre les deux œuvres. Ainsi, la sainte Barbe du Louvre a-t-elle une sœur jumelle dans l'*Arrivée de sainte Ursule à Cologne*, en la personne de la jeune fille se trouvant à l'extrême droite du groupe. Cette dernière tourne cependant davantage le dos au spectateur que sainte Barbe, vue de profil. Le peintre a reproduit à deux reprises la même figure – mais vue sous un angle différent – sur cette scène de la *Châsse de Sainte Ursule*, avec la troisième jeune fille debout sur le quai, à partir de la gauche et celle qui est encore sur le bateau, près du bord, immédiatement derrière sainte Ursule. Au travers de ces remplois de figures, on devine une méthode d'élaboration de l'œuvre sur laquelle nous avons déjà attiré l'attention à propos du *Triptyque de la Résurrection*. Le peintre devait avoir à sa disposition des séries de dessins exécutés d'après différents modèles ayant pris chacun plusieurs poses. Parmi ces dessins, il choisissait le personnage et l'attitude qui convenaient le mieux pour sa composition.

Avec Ursule et ses compagnons accueillis par le pape Cyriaque (*Arrivée de sainte Ursule à Rome*), on observe la même façon de faire les visages, vus de trois-quarts et presque de profil, qu'avec la sainte Catherine de notre *Vierge entourée de saintes*. La sainte Cécile de cette petite assemblée est fort proche, par la pose de son buste – un peu moins incliné cependant –, de sainte Ursule recevant dans ses bras une de ses compagnes transpercée par une épée (le *Martyre des onze mille vierges*). Les coiffures, les toilettes et les couleurs des vêtements de ces deux figures (bleu des manches de la cotte et blanc du surcot) sont strictement les mêmes. Enfin, le visage de Lucie, bien rond et avec un front large, évoque ceux des vierges déjà embarquées sur le *Départ de Bâle*.

La parenté stylistique du diptyque du Louvre avec les deux grands médaillons se trouvant sur les versants du toit de la *Châsse de sainte Ursule* et sur laquelle insistait Baldass⁽⁴³⁾ 47, n° 102 et 103), nous paraît moins évidente que celle que nous venons de signaler sur les grandes scènes.

Le dessin sous-jacent visible dans l'infra-rouge (Pl. CCLIV) semble confirmer l'attribution à Memlinc de la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes*. On observe en effet de nombreuses hachures, surtout dans les plis du manteau de la Vierge. Le dessin est certes moins fouillé que sur la *Vierge de Jacques Floreins*, mais nous avons affaire ici à un tableau de petit format, donc à une élaboration différente de l'œuvre. Les hachures sont semblait-il le fait d'un droitier. Tout cela ne contredit pas les principales caractéristiques du dessin sous-jacent chez Memlinc définies par Micheline Sonkes (*Le dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), t. XII, 1970, p. 212-217).

On n'observe pas sur le volet droit de notre diptyque les mêmes hachures d'ombres que sur le panneau de gauche, mais la photographie à l'infra-rouge révèle – sur le manteau de saint Jean-Baptiste – le même caractère incisif dans le tracé des arrêtes des plis. Rien ne s'oppose non plus à l'attribution de ce volet à Memlinc. Le saint Jean-Baptiste est tout à fait conforme au type du Précurseur habituellement pratiqué par le peintre de Bruges.

Les correspondances stylistiques étroites entre la *Vierge et l'Enfant entourés de saintes* et la *Châsse de sainte Ursule*, deux œuvres de format analogue, nous fournissent un élément de datation pour les deux petits panneaux du Louvre. En effet, la *Châsse de sainte Ursule* reçut les reliques de la sainte le 21 octobre 1489. C'est vers cette époque qu'il convient de situer le diptyque parisien, comme l'avait fait remarquer Friedländer.

Les réserves émises par C. Van den Bergen-Pantens sur l'attribution du diptyque à Memlinc, en raison de l'utilisation de noyer et non de chêne comme l'usage le voudrait en Flandre (*Marette*⁵⁰ 62 et 87), ne nous semblent pas devoir être retenues. Si cette question du support reste une énigme, nous nous garderons d'exclure, pour cette œuvre peinte sur du noyer, la paternité de Memlinc, si évidente du point de vue stylistique. Grâce au commerce international, Bruges était une ville largement ouverte sur le monde et l'utilisation de noyer – due peut-être au caprice du commanditaire – n'est en rien absurde ni impossible, surtout en si petite quantité.

Identification du donateur

Que les armoiries soient surpeintes n'est pas non plus un argument suffisant pour exclure l'identification du donateur avec Jan du Cellier, comme l'a également fait C. Van den Bergen-Pantens (Cfr. D. 1, *Sujet*). Martens et Van Miegroet⁽⁶⁵⁾ 68) ont suggéré à juste titre que ces armoiries pouvaient figurer sur la bordure d'origine du panneau et que leur transfert sur la surface picturale aurait été effectué à l'époque de la suppression du cadre. Pour nous, le donateur est probablement Jan du Cellier. De Vos⁽⁶⁹⁾ 234-237, n° 62) accepte également cette identification. Il suppose que la place qu'occupe Jan du Cellier sur ce diptyque – il figure sur le volet droit sans son épouse – implique que le personnage est veuf. Jan du Cellier est mentionné en 1482 avec son épouse Tane van de Woestyne, lors de l'achat d'une sépulture en l'église Notre-Dame de Bruges (*Martens et Van Miegroet*⁶⁵ 86, doc. n° 12). Aucun autre document connu à ce jour ne cite la femme de Jan du Cellier après cette date. Pour De Vos, l'année 1482 doit donc être considérée comme un *terminus*

post quem pour la datation du diptyque. Mais on ne peut raisonner, dans le cas d'une œuvre de dévotion destinée à un usage strictement personnel – c'est évidemment le cas du *Diptyque de Jan du Cellier* – comme on le ferait pour un retable d'autel. Jan du Cellier n'est pas veuf parce qu'il est représenté seul. Quant à sa place sur le volet droit, elle s'explique par la préséance accordée à Marie, à dextre (sur le volet gauche). Les «donateurs» figurant sur les volets droits des diptyques peints par Rogier van der Weyden seraient-ils tous célibataires ou veufs ?

Iconographic

La présence de roses derrière la Vierge pourrait renvoyer à la prière du rosaire, pratique qui s'est considérablement développée dans le dernier tiers du XV^e siècle, notamment dans les Pays-Bas, sous l'impulsion du dominicain Alain de la Roche. Celui-ci avait fondé à Douai, en 1470, la première confrérie du rosaire (*Confratria Psalterii D. N. Jesu Christi et Mariae Virginis*). Dans ses écrits sur le rosaire, Alain de la Roche attache une grande importance à l'image comme support de la prière et de la méditation et privilégie l'image de la Vierge avec l'Enfant Jésus.

Sur un diptyque attribué à Memlinc et conservé à Munich, proche, par sa composition, du diptyque du Louvre (Cfr. F, *Éléments de comparaison*), la Vierge se trouve également dans un jardin clos et devant des rosiers, mais cette fois au milieu d'anges. Face à elle, le donateur agenouillé tient dans ses mains jointes un rosaire. Ce n'est bien entendu pas le cas de Jan du Cellier, mais la possibilité de rattacher la commande de cette œuvre à des pratiques de dévotion liées au rosaire pourrait être retenue.

Sur les deux volets gauches des diptyques de Munich et du Louvre, la Vierge est chaque fois représentée devant des roses blanches et des roses rouges. Le blanc symbolise la chasteté et le rouge est la couleur du martyr, mais ces deux couleurs pourraient également faire allusion aux mystères joyeux (blanc) et aux mystères douloureux (rouge) du rosaire. Sur un antependium consacré au rosaire, peint vers 1484 et qui se trouvait à l'origine dans l'église des dominicains de Francfort, on voit en effet trois couronnes entrecroisées. La première est blanche, la seconde rouge et la troisième d'or. Sur ces couronnes apparaissent des médaillons où sont figurés les mystères en rapport avec la couleur des roses (mystères joyeux, mystères douloureux et mystères glorieux, pour l'or) (Catalogue de l'exposition *500 Jahre Rosenkranz*, Cologne (Erzbischöfliches Diözesan-Museum), 1975, p. 129-130, n° A 3).

Aucun document ne permet de vérifier l'assertion de Weale, selon qui la représentation, sur le volet droit, de Saint Georges combattant le dragon serait un hommage à Georges du Cellier, frère de Jan (Cfr. D. 1, *Sujet*). Notons que saint Georges fait partie des saints entourant le Christ et la Vierge sur le *Paradiesgärtlein* de Francfort (repr. dans H.-J. Ziemke, *Altdeutsche Tafelmalerei. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main*, Francfort, 1985, p. 27). A propos de ce tableau, Vetter cite un poème de Reinbot von Durne, dans lequel saint Georges, pressé par l'empereur Diometus d'abjurer sa foi, décrit à l'empereur les joies célestes (E. M. Vetter, *Das Frankfurter Paradiesgärtlein*, dans *Paul Böckmann zum 65. Geburtstag, Heidelberger Jahrbücher* (Heidelberg), IX, 1965, p.115). Sur la *Vierge à l'Enfant entourée de saintes* du Maître de la Légende de sainte Lucie conservée à Bruxelles (repr. dans *Friedländer*⁵⁷ n° 155, pl. 157), le Saint Georges luttant contre le dragon, qui figure dans le paysage à droite, est associé à sainte Marguerite d'Antioche, représentée elle aussi sur le volet gauche du *Diptyque de Jan du Cellier*. Il n'est toutefois pas certain que l'on puisse, dans ce dernier cas, mettre le combat de saint Georges en rapport avec Marguerite, car la sainte a déjà près d'elle le dragon, son attribut traditionnel.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1857 ¹: JOSEPH A. CROWE et GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *The Early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works*, Londres, 1857.
- 1863 ²: JOSEPH A. CROWE et GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *Les anciens Peintres flamands, leur vie et leurs œuvres*, traduit de l'anglais par O. DELEPIERRE, annoté et augmenté de documents inédits par ALEX. PINCHART et CHARLES RUELENS, II, Bruxelles, 1863.
- 1863 ³: GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Manuel de l'histoire de la peinture. Ecoles allemande, flamande et hollandaise* (traduction française par H. HYMANS et J. PETIT; l'édition allemande est de 1862), I, Paris, 1863.
- 1866 ⁴: LÉON LAGRANGE, *Exposition rétrospective de tableaux de maîtres*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), XX, 1866, 573-577.
- 1866 ⁵: ALFRED MICHEL, *Histoire de la peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864*, IV, Paris, 1866.
- 1867 ⁶: WILLIAM BÜRGER (pseudonyme de ETIENNE THORÉ), *Les Collections particulières*, dans *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France. Première partie: La science - L'art*, Paris, 1867, 536-551.
- 1870 ⁷: GEORGES DUPLESSIS, *Le Cabinet de M. Gatteaux*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 2^e période, IV, 1870, 338-354.
- 1871 ⁸: CHARLES CLÉMENT, *Société française de gravure*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1871, n° 3, 31-32.
- 1874 ⁹: *Explication des ouvrages de peinture exposés au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains, au Palais de la Présidence du Corps législatif, le 23 Avril 1874*, Paris, 1874.
- 1874 ¹⁰: PAUL MANTZ, *Exposition en faveur des Alsaciens et Lorrains. Peinture. II*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 2^e période, X, 1874, 193-215.
- 1874 ¹¹: LÉON PALUSTRE, *L'Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains*, dans *Bulletin monumental* (Paris), XL, 1874, 548-565.
- 1876 ¹²: FRIEDRICH OETKER, *Belgische Studien. Schilderungen und Erörterungen*, Stuttgart, 1876.
- 1879 ¹³: CARL J. SCHNAASE (avec la collaboration de O. EISENMANN, édité par WILHELM LÜBKE), *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, Stuttgart, 1879 (*Geschichte der bildenden Künste*, VIII).
- 1881 ¹⁴: *Nécrologie*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1881, n° 8, 62.
- 1881 ¹⁵: *Nouvelles*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1881, n° 10, 78-79.
- 1889 ¹⁶: *Catalogue de tableaux anciens et modernes, aquarelles et dessins et objets d'art formant la célèbre collection de M. E. Secrétan, dont la vente aura lieu à Paris, Galerie Charles Sedelmeyer, 4 bis, rue de La Rochefoucauld, le 1^{er} juillet 1889 et jours suivants à deux heures*, 2, Paris, 1889.
- 1889 ¹⁷: [Comte PAUL DURRIEU], *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 1^e éd., Paris, [1889].
- 1891 ¹⁸: FRANÇOIS-ANATOLE GRUYER, *Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre*, Paris, 1891.
- 1893 ¹⁹: ALPHONSE-JULES WAUTERS, *Sept Études pour servir à l'histoire de Hans Memling*, Bruxelles, 1893.
- 1894 ²⁰: *Don Édouard André au Louvre*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1894, n° 37, 290.
- 1894 ²¹: Comte PAUL DURRIEU, *Communication sur un tableau de Memling avec un donateur sous la protection de saint Jean-Baptiste* (séance du 26 décembre 1894), dans *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France* (Paris), 1894, 296.
- 1894 ²²: PAUL LEPRIEUR, *Le prétendu Memling du Musée de Bruxelles et les jardins de Paradis*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1894, n° 40, 320-321.
- 1895 ²³: EMILE MICHEL, *Un nouveau Memling au Musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3^e période, XIII, 1895, 5-12.

- 1899 ²⁴: LUDWIG KAEMMERER, *Memling*, Bielefeld et Leipzig, 1899 (*Künstler-Monographien*, XXXIX).
- 1900 ²⁵: FRANZ BOCK, *Memling-Studien*, Düsseldorf, 1900.
- 1901 ²⁶: W. H. JAMES WEALE, *Hans Memling*, Londres, 1901.
- 1902 ²⁷: GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER, *Le Musée national du Louvre*, Paris, 1902.
- 1903 ²⁸: *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 6e éd., Paris, 1903.
- 1906 ²⁹: KARL VOLL, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.
- 1909 ³⁰: KARL VOLL, *Memling, des Meisters Gemälde*, Stuttgart, Berlin et Leipzig, 1909 (*Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, 14).
- 1911 ³¹: KARL DOEHLEMANN, *Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXXIV, 1911, 392-422.
- 1916 ³²: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlin, 1916.
- 1921 ³³: SIR MARTIN CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1922 ³⁴: LOUIS DEMONTS, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries*, III: *Ecoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1923 ³⁵: GEORGES HUISMAN, *Memling*, Paris, 1923 (*Art et esthétique*).
- 1924 ³⁶: FRIEDRICH WINKLER, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1925 ³⁷: ARNOLD GOFFIN, *Memling*, Bruxelles et Paris, 1925 (*Les grands Maîtres*).
- 1928 ³⁸: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, VI: *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1929 ³⁹: HIPPOLYTE FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle*, III: *La Maturité de l'art flamand*, Paris et Bruxelles, 1929.
- 1929 ⁴⁰: EDOUARD MICHEL, *Ecole flamande*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, II: *Ecoles étrangères*, Paris, 1929.
- 1934 ⁴¹: VISCOUNT LEE OF FAREHAM, *A new Version of Raphael's «Holy Family with the Lamb»*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), LXIV, 1934, 2-19.
- 1939 ⁴²: [PAUL LAMBOTTE et COMTE D'ARSHOT-SCHOONHOVEN], *Catalogue de l'Exposition Memling organisée par la Ville de Bruges au Musée communal (22 juin-1 octobre 1939)*, Bruges, 1939.
- 1942 ⁴³: LUDWIG VON BALDASS, *Hans Memling*, Vienne, 1942.
- 1944 ⁴⁴: EDOUARD MICHEL, *L'Ecole flamande du XV^e siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1951 ⁴⁵: PIERRE QUARRÉ, Notice sur le *Mariage mystique de sainte Catherine*, dans le catalogue de l'exposition *Le grand Siècle des ducs de Bourgogne*, Musée des Beaux-Arts, Dijon, 1951; augmentée par R. VAN LUTTERVELT, dans le catalogue de l'exposition *Bourgondische Pracht*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1951 et dans le catalogue de l'exposition *Le Siècle de Bourgogne*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1951.
- 1953 ⁴⁶: EDOUARD MICHEL, *Catalogue raisonné des peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.
- 1956 ⁴⁷: JACQUES WILHELM, *Où étaient-ils sous le Second Empire?*, dans *L'Œil* (Paris et Lausanne), 18, juin 1956, 10-17.
- 1960 ⁴⁸: ERIK LARSEN, *Les Primitifs flamands au Musée métropolitain de New York*, Utrecht et Anvers, 1960.
- 1961 ⁴⁹: ERNST GÜNTHER GRIMME, *Meisterwerke Christlicher Kunst aus Aachener Kirchen- und Privatbesitz, ausgestellt im Suermondt-Museum der Stadt Aachen, Dezember/Januar 1961/1962*, dans *Aachener Kunstblätter* (Aix-la-Chapelle), XXIII, 1961.

- 1961⁵⁰: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois, du XIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961.
- 1962-1963⁵¹: A. P. DE MIRIMONDE, *Les Anges musiciens chez Memlinc*, dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (Anvers), 1962-1963, 1-51.
- 1963⁵²: A. P. DE MIRIMONDE, *La Musique dans les œuvres de l'école des anciens Pays-Bas au Louvre*, dans *La Revue du Louvre et des musées de France* (Paris), XIII, 1, 1963, 19-32.
- 1963⁵³: DANIEL ROCHETTE, *Jacqueline Marette: Connaissance des primitifs par l'étude du bois...*, Paris, 1961, 383 p. in-4°, dans *Cahiers bruxellois* (Bruxelles), VIII, fascicule 1, janvier-mars 1963, 80.
- 1964⁵⁴: FRIEDRICH WINKLER, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, 1964.
- 1969⁵⁵: GIORGIO T. FAGGIN, *L'Opera completa di Memling. Presentazione di MARIA CORTI. Apparati critici et filologici di -*, (*Classici dell'Arte*, 27), Milan, 1969; réimprimé en français dans *Tout l'œuvre peint de Memling. Introduction par JACQUES FOUCART. Documentation par -*, (*Les Classiques de l'Art*, (27)), (Paris, 1973).
- 1971⁵⁶: JACQUELINE FOLIE, *Memling (Hans)*, dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, X, 1971, 783-785.
- 1971⁵⁷: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, VI. Hans Memling and Gerard David. Comments and notes by NICOLE VERONIE-VERHAEGEN. Translation by HEINZ NORDEN*, Part I, Leyde/Bruxelles, 1971.
- 1971⁵⁸: KENNETH B. McFARLANE, *Hans Memling*, Oxford, 1971.
- 1972⁵⁹: LORNE CAMPBELL, *Hans Memling*, K. B. McFarlane, dans *Apollo* (Londres), XCVI, 130, décembre 1972, 563-564.
- 1973⁶⁰: CHRISTIANE VAN DEN BERGEN-PANTENS, *Problèmes à propos du diptyque dit de Jean du Cellier au Musée du Louvre*, dans *Archivum Heraldicum* (Neuchâtel), I, 1973 (tiré à part).
- 1976^{60 bis}: ELISABETH HELLER, *Das altniederländische Stifterbild (Tuduv Studien. Reihe Kulturwissenschaften, 6)*, (Munich, 1976).
- 1976⁶¹: JAZEPS TRIZNA, *Michel Sittow, peintre revalais de l'école brugeoise (1468-1525/1526) (Les Primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 6)*, Bruxelles, 1976.
- 1979⁶²: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUCART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I. Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1980⁶³: BARBARA LANE, *Hans Memling. Werkverzeichnis*, Francfort, Berlin, Vienne, 1980 (*Die großen Meister der Malerei*).
- 1983⁶⁴: JOHN SHEARMAN, *A Drawing for Raphael's 'Saint George'*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), CXXV, janvier 1983, 15-25.
- 1984⁶⁵: MAX P. J. MARTENS et J. VAN MIEGROET, *Nieuwe Inzichten omtrent de omstreden du Cellier-dyptiek, toegeschreven aan Hans Memling*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* (Gand), XXV (1981-1984), 59-88.
- 1984⁶⁶: A. P. DE MIRIMONDE, *Le Langage secret de certains tableaux du Musée du Louvre*, Paris, 1984.
- 1985⁶⁷: LORNE CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, 1985.
- 1988⁶⁸: MICHELINE COMBLEN-SONKES, *Les Musées de l'Institut de France, le Musée Condé à Chantilly et les Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 15)*, Bruxelles, 1988.
- 1994⁶⁹: DIRK DE VOS, *Hans Memling. L'Œuvre complet*, Anvers, 1994.

J. LISTE DES PLANCHES

N°182: GROUPE MEMLINC (23)

15. *Diptyque de Jan du Cellier*
- Volet gauche: *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes (couleur)* Photo RMN
- Volet droit: *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste (couleur)* Photo RMN
- CCL. La Vierge et l'Enfant entourés de saintes LRMF 61.599 1991
- CCLI. Donateur présenté par saint Jean-Baptiste LRMF 61.604 1991
- CCLII. La Vierge et l'Enfant entourés de saintes, en radiographie LRMF 62.541 B 19
- CCLIII. Donateur présenté par saint Jean-Baptiste, en radiographie LRMF 62.541 A 19
- CCLIV. La Vierge et l'Enfant entourés de saintes, à l'infra-rouge ACL I. 2565 B 1951
- CCLV. Donateur présenté par saint Jean-Baptiste, à l'infra-rouge ACL I. 2566 B 1951
- CCLVI. La Vierge et l'Enfant entourés de saintes, aux ultra-violets LRMF 61.602 1991
- CCLVII. Donateur présenté par saint Jean-Baptiste, aux ultra-violets LRMF 61.607 1991
- CCLVIII. a) La Vierge et l'Enfant entourés de saintes. Revers LRMF 61.608 1991
b) Donateur présenté par saint Jean-Baptiste. Revers LRMF 61.603 1991
- CCLIX. Donateur présenté par saint Jean-Baptiste.
Détail: les armoiries (M 5 x) ACL 130.410 B 1951
- CCLX. La Vierge et l'Enfant entourés de saintes.
Détail: sainte Catherine (M 2 x) ACL 125.241 B 1951
- CCLXI. La Vierge et l'Enfant entourés de saintes.
Détail: les visages de la Vierge et de l'Enfant (M 5 x) ACL 125.247 B 1951
- CCLXII. La Vierge et l'Enfant entourés de saintes.
Détail: sainte Agnès et sainte Cécile (M 2 x) ACL 125.243 B 1951
- CCLXIII. La Vierge et l'Enfant entourés de saintes.
Détail: sainte Lucie et sainte Marguerite (M 2 x) ACL 125.244 B 1951
- CCLXIV. La Vierge et l'Enfant entourés de saintes.
Détail: les trois anges musiciens dans le ciel (M 3 x) Photo RMN 72 EN 7550
- CCLXV. La Vierge et l'Enfant entourés de saintes.
Détail: sainte Barbe (M 2 x) ACL 125.242 B 1951
- CCLXVI. Donateur présenté par saint Jean-Baptiste.
Détail: saint Jean, le donateur et saint Jean l'Évangéliste sur l'île de Patmos (M 2 x) ACL 125.253 B 1951
- CCLXVII. Donateur présenté par saint Jean-Baptiste.
Détail: le visage de saint Jean-Baptiste (M 5 x) ACL 125.257 B 1951
- CCLXVIII. Donateur présenté par saint Jean-Baptiste.
Détail: la Femme de l'Apocalypse (M 2 x) ACL 125.255 B 1951
- CCLXIX. Donateur présenté par saint Jean-Baptiste.
Détail: saint Georges combattant le dragon (M 2 x) ACL 125.254 B 1951

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N°183 : GROUPE MEMLINC (24), *PORTRAIT D'UNE FEMME ÂGÉE*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Memlinc (Hans)

Portrait d'une femme âgée

P. 88 du *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I: Ecoles flamande et hollandaise* (Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud ¹).

N° d'inventaire: R.F. 1723.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(20.I.1951; 29.VI.1956; 10.X.1990; 23.X.1991)

Forme: Rectangulaire.

<i>Dimensions</i> :	Support,	35,4(± 0,2) × 29,3 × 0,3
	Surface peinte,	34,3 × 28,5(± 0,1)

Couche protectrice: Le vernis a une bonne transparence, bien qu'il soit assez épais et craquelé.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *État de conservation*: La peinture est un fragment: la barbe, présente sur trois côtés, n'existe pas le long du bord gauche. L'état général est bon. La couche picturale est très mince, mais peu usée. Les retouches sont minuscules. De nombreux petits écaillages ont été retouchés dans la coiffure, mais pas dans les carnations. La laque rouge de la bouche est un peu décolorée. Certaines craquelures ont fait l'objet de retouches. Dans le ciel, à l'horizon et près de la coiffure, on observe une retouche craquelée. De manière générale, le ciel est recouvert de restes de vernis anciens. La manche droite de la dame est un peu bouchée et présente des retouches. Dans le coin supérieur droit du tableau, une lacune a été retouchée. À une époque ultérieure – probablement après que le cadre original ait été dissocié de l'œuvre –, le bord nu a été grossièrement peint à droite et dans la partie inférieure.

b. *Matière et exécution picturales*: Les craquelures suivent le fil du bois. De part et d'autre du joint, une zone de tension se traduit par des craquelures rectilignes en arêtes de poisson.

Le panneau est peint à l'émulsion; les petits cratères caractéristiques apparaissent notamment dans les carnations.

La radiographie montre peu de densité dans le visage, seulement quelques lumières autour des yeux. Le modelé est plus accusé dans la main (Pl. CCLXXIII).

c. *Changements de composition*: Dans la coiffé, en haut à gauche, l'artiste a modifié sa réserve. Celle de la main était plus petite ou a donné lieu à une reprise de forme: du noir transparait sous les ongles.

La réflectographie (23.X.1991, au Laboratoire des Musées de France) n'a guère révélé de dessin sous-jacent, si ce n'est des changements survenus en cours d'exécution dans le dessin des mains et que la photographie dans l'infrarouge révélait déjà (Pl. CCLXXV). Il semble qu'à l'origine, la main droite devait recouvrir la main gauche. Finalement, le peintre a décidé de ne laisser visible que la main gauche.

Préparation: Elle est blanche, d'une épaisseur normale et son adhérence est parfaite.

Support: En chêne, il a été aminci. Le panneau comporte deux éléments verticaux. Le bord non-peint a été un peu réduit dans la partie supérieure.

À gauche, on constate l'absence de bord non-peint. La radiographie fait apparaître, sur ce bord gauche, la trace de deux orifices percés sur la rive de la planche pour recevoir les chevilles qui maintenaient assemblés le *Portrait d'une femme âgée* et le *Portrait d'un homme âgé* de la Gemäldegalerie de Berlin. Ces deux orifices sont situés à 8,3 cm du bord inférieur du panneau et à 8,3 cm du bord supérieur. Une juxtaposition des radiographies des deux panneaux (Pl. CCLXXII et CCLXXIII) met en évidence une parfaite correspondance de ces deux orifices. Nous avons pu examiner le panneau de Berlin, qui est constitué d'une seule planche et n'a pas été aminci. On peut observer, sur la rive gauche de la planche – où il n'y a pas non plus de bord non-peint – les deux trous destinés aux chevilles. Les parties des chevilles qui se trouvaient à l'origine dans ces trous y sont d'ailleurs restées après que les deux portraits furent désolidarisés. Il n'a donc pas été nécessaire de scier les deux panneaux (Berlin et Paris), pour en faire des portraits indépendants (j'adresse ici tous mes remerciements à Monsieur Rainald Grosshans, conservateur à la Gemäldegalerie de Berlin, pour m'avoir facilité l'accès au *Portrait d'un homme âgé* et à sa radiographie).

Les traces visibles sur la radiographie tout au long de la jointure entre la petite et la grande planche sont dues à des encoches faites sur le bois au moment de l'amincissement. De telles traces sont encore visibles un peu partout au revers, mais celles que l'on voit à cet emplacement sont mises en évidence par la radiographie à cause de la colle employée pour faire tenir le parquet sur le panneau – une latte verticale se trouve précisément à cet endroit. Le parquet, en résineux, compte six lattes verticales et cinq horizontales (Pl. CCLXXXV).

Une fissure apparaît à droite, depuis le haut jusqu'au milieu.

Une analyse dendrochronologique du panneau a été effectuée en novembre 1992 par le Laboratoire de Chrono-écologie de Besançon (Cfr. E. 2. b, *Histoire matérielle*). Le rapport, daté du 28 novembre 1993 (conservé dans le dossier de l'œuvre), propose, comme estimation des dates d'abattage des arbres, une fourchette entre 1462 et 1502 (avec 1480 comme estimation moyenne).

Selon Peter Klein, de l'Université de Hambourg, la date probable d'abattage de l'arbre d'où provient l'unique planche du *Portrait d'un homme âgé* (Berlin) se situe vers 1445 (note dans le dossier scientifique de l'œuvre, à la Gemäldegalerie de Berlin, citée par De Vos⁽⁵³⁾ 115)).

Marques au revers: Sur les lattes du parquetage, on relève le numéro d'inventaire, au pochoir: RF/1723.

Cadre: Il n'est pas original.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Ce portrait montre l'effigie d'une femme vue en buste. Aucun élément (inscription, armoiries) ne permet de l'identifier. Elle paraît relativement âgée: selon *Kaemmerer* (³ 22), elle aurait environ soixante ans. Compte-tenu de la durée de vie en général plus réduite au XV^e siècle que de nos jours et du vieillissement prématuré qui en découle, on ne peut exclure que ce personnage soit un peu plus jeune: une comparaison avec le *Portrait de Gilles Joye* de Williamstown, âgé de quarante-sept ans, d'après l'inscription se trouvant sur le montant inférieur du cadre, permet de supposer que la dame du Louvre a entre cinquante et cinquante-cinq ans (voir *F. Van Molle, Identification d'un Portrait de Gilles Joye attribué à Memlinc (Les Primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 3)*, Bruxelles, 1960).

Le costume de cette dame a été sommairement décrit par *Huisman* (²³ 102): elle est vêtue d'une robe sombre, dont le décolleté est bordé par un col de fourrure, barrée d'un tassel. Sa taille est serrée par une ceinture. Elle porte une coiffe, plutôt que le hennin que signale *Michel* (²⁸ 16). Ce que *Huisman* (²³ 102) appelle une guimpe est en réalité un voile recouvrant sa gorge. Comme seul bijou, la dame porte un anneau à l'index de sa main gauche.

Cette femme se tient devant une ouverture ouvrant sur une campagne où l'on aperçoit un chemin qui serpente et conduit à une maison entourée d'arbres. Ce paysage se poursuit sur le panneau de la Gemäldegalerie de Berlin, où est représenté l'époux de la dame: on y voit, au premier plan, l'amorce du chemin et, plus loin, une tour joutant un pont fortifié, dont le contrefort droit est à peine visible sur le portrait du Louvre. Le pont enjambe une pièce d'eau se prolongeant en une vaste étendue aquatique. Un cavalier fait se désaltérer sa monture. Pour *De Vos* (⁵³ 115), qui voit un château fort du côté de l'homme, les bâtiments accompagnant chacun de ces deux personnages auraient une signification symbolique et devraient être interprétés comme un «parallèle métaphorique» du couple.

L'espace dans lequel se trouve le couple est une sorte de loggia définie par un muret de pierre et encadrée par deux colonnes de porphyre.

2. *Couleurs*

Le coloris de ce portrait est dans l'ensemble plutôt froid. La robe de la dame est d'un bleu très sombre. Le peintre a utilisé les autres éléments de son costume (la coiffe, le col de fourrure) pour décliner toute une gamme de gris. On peut en outre observer des reflets légèrement bleutés sur le col de fourrure. Le tassel masquant le décolleté semble noir. À peine visible, la ceinture rouge carmin tranche par rapport à cet ensemble très nuancé, que *Voll* (¹⁰ 190) assimilait à la gamme colorée moins heurtée adoptée par les peintres à partir de la fin du XV^e siècle. Cet historien admirait également le raffinement des tons des chairs, dont les nuances sont plus pâles sur la gorge – couverte d'un voile transparent – que sur le visage.

À droite, la colonne en porphyre de la loggia où se tient la dame forme une zone sombre et rougeâtre. La partie supérieure du parapet est aussi très sombre. Le paysage est dominé par des couleurs froides (ciel et collines dans le lointain). Au second plan, le sol et les arbres sont cependant traités en vert olive.

3. *Inscriptions, marques et armoiries*

Néant.

E. HISTORIQUE

1. *Origine*a. *Sources*

L'origine du *Portrait d'une femme âgée* n'est pas connue. Il apparaît pour la première fois en 1884 dans la vente Meazza de Milan (¹ 81, n° 203), indépendamment du *Portrait d'un homme âgé* (Berlin) avec lequel il formait à l'origine un seul et même panneau (Cfr. E. 2. a, *Collections et expositions*).

b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date**Attribution à Memlinc*

Dans le catalogue de la vente Meazza (¹ 81, n° 203), le *Portrait d'une femme âgée* porte l'attribution à Memlinc, que *Kaemmerer* (³ 22-24) adopte, ainsi que *Hulin*, dans son catalogue de l'exposition brugeoise de 1902 (⁴ 17, n° 71). Le tableau figure d'ailleurs en bonne place dans la salle Memlinc (Cfr. E. 2. a, *Collections et expositions*). Pour *Hulin*, le portrait de la collection Nardus est l'«un des chefs-d'œuvre du maître, montrant son art dans ce qu'il a de plus intime et de plus personnel, de plus indépendant de l'influence de Rogier van der Weyden.» Après l'exposition de 1902, qui fit connaître l'œuvre, le portrait est quasi-unanimement reconnu comme de Memlinc par la critique. Seul *Voll* (¹⁰ 190 et ¹⁷ 74-75 et 173) refuse d'y voir la main du maître, à cause du traitement rapide de l'arrière-plan et du paysage, d'une qualité inférieure à la production habituelle du maître. Pour *Durand-Gréville* (¹⁸ 426), le paysage serait dû à Boels, «élève» de Memlinc.

Reconstitution du double portrait

Le *Portrait d'une femme âgée* et le *Portrait d'un homme âgé* de Berlin ont été successivement considérés comme deux pendants (*Kaemmerer* ³ 22; *Hulin de Loo* ⁴ 17, n° 71; *Dülberg* ⁷ 136; *Friedländer* ⁸ 82; *Winkler* ²⁴ 128; *Vollmer* ³⁰ 376), comme les deux volets d'un diptyque (*Leprieur* ¹² 82; *Friedländer* ²⁶ 46; *Michel* ³⁸ 198), voire les deux volets d'un triptyque, dont le panneau central ferait défaut (*Huisman* ²³ 101). Il n'est guère envisageable de prendre cette dernière hypothèse en considération, étant donné que ni l'homme ni la femme n'ont les mains jointes en signe de prière. Leurs mains reposaient de manière artificielle sur le rebord inférieur du cadre (aujourd'hui disparu).

C'est *Campbell* (⁴⁶ 187-189) qui a démontré que les deux panneaux de Berlin et du Louvre formaient à l'origine un seul et même double portrait, qui aurait été scié en deux par un marchand peu scrupuleux. En effet, le *Portrait d'un homme âgé* a conservé ses bords non-peints, excepté le long de son montant droit (Pl. CCLXX); le bord gauche du *Portrait d'une femme âgée* s'arrête également net (Pl. CCLXXI). D'autre part, la juxtaposition des photographies des deux tableaux, réalisée par *Campbell*, est éloquent: le raccord entre les deux paysages est parfait. De plus, on voit même dépasser, dans la partie inférieure gauche du panneau du Louvre, un petit morceau de la manche du mari.

L'examen matériel a pleinement confirmé la reconstitution de ce portrait double proposée par *Campbell*. Les deux panneaux de Berlin et de Paris étaient bien solidaires à l'origine (Cfr. C, *Support*). Il n'a simplement pas été nécessaire de les scier pour en faire deux portraits indépendants.

Datation

Au moment de son acquisition par le *Kaiser-Friedrich-Museums Verein* de Berlin, le *Portrait d'un homme âgé* est considéré comme une œuvre précoce de Memlinc par *Wilhelm von Bode* (*Ein männliches Bildnis von Hans*

Memling in der Berliner Galerie, dans *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XVII, I, 1896, p. 4), qui passe sous silence le *Portrait d'une femme âgée*. Dans la *Chronique des arts et de la curiosité*, un commentateur anonyme évoquant le tableau récemment entré à la Gemäldegalerie de Berlin et mentionnant cette fois son «pendant» féminin, le situe «peu d'années après l'an 1450» (*Correspondance d'Allemagne* ² 379). *Kaemmerer* (³ 21) voit dans les deux portraits des œuvres de jeunesse (*Frühzeit*). Ce point de vue est adopté par *von Tschudi* (⁶ 231). *Friedländer* (⁸ 82) précise et place le *Portrait d'une femme âgée* avant 1470. En 1928 (²⁰ 45-46), ce dernier explique sa datation haute (vers 1470, cette fois) par les mains quelque peu chétives, le traitement graphique des visages plutôt plats et l'utilisation hésitante de l'ombre. *Lambotte et d'Arsoth-Schoonhoven* (³³ 64, n° 13 B) se rangent à l'opinion de *Friedländer*, la seule que *Faggini* cite à propos de la datation des deux œuvres (⁴² 1973, 109, n°s 91-92). Pour *Weale* (⁹ 335), ce portrait est le plus précoce d'une série remarquable d'effigies anonymes. *Leprieux* (¹⁵ 242) compare les deux portraits de Berlin et de Paris à ceux de *Willem Moreel* et de *Barbara van Vlaenderberghe* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts), sans toutefois proposer de datation. *Voll* (¹⁰ 190-191 et ¹⁷ 74-75) se démarque de l'opinion de la plupart de ses contemporains et date les deux portraits vers 1490 à cause de leur coloris en accord avec la gamme chromatique moins heurtée qu'adoptent les peintres à partir de la fin du XV^e siècle. Tout en reconnaissant que la coiffure de la femme semble a priori indiquer une datation plus haute, il fait observer que l'on se trouve en présence de l'effigie d'une dame âgée, ce qui peut expliquer le décalage de son costume par rapport à la mode du temps. Plus prudent, *Huisman* (²³ 147) classe les deux portraits parmi les œuvres authentiques de Memling ne pouvant être datées avec précision. *Fierens-Gevaert et Fierens* (²⁷ 62) estiment que «la très expressive *Vieille Dame* du Louvre» est antérieure à 1475. Pour *Michel* (²⁸ 16; ³⁴ 49 et ³⁸ 198), elle «peut approximativement se dater des années 1470-1475». La ligne d'horizon haut placée témoignerait, selon lui, de l'influence encore proche de Rogier van der Weyden et l'invite à ranger le portrait «dans la première période des œuvres connues». *Vollmer* (³⁰ 376) fait également des deux portraits des œuvres précoces. En revanche, *Panofsky* estime prématurée leur datation vers 1470 (³⁹ 349, note 4).

Campbell (⁴⁰ 188) compare la fluidité de la facture de la *Femme âgée* avec celle du *Portrait de femme* de l'Hôpital Saint-Jean de Bruges, portant sur son cadre la date de 1480. Il fait également appel au costume pour tenter de situer dans le temps les deux œuvres et arrive à une datation similaire (vers 1480), compte tenu du conservatisme vestimentaire inhérent à l'âge avancé de ces deux personnes. *Lane* (⁴⁸ 23, n°s 36 A et 36 B et 58-59) place également vers 1480 la double effigie, qui pour elle inaugure la série des portraits où les personnages représentés sont séparés d'un paysage par des éléments architecturaux et en particulier des colonnes. En revanche, *Verhoeven* (⁴⁹ 147) situe vers 1475 les deux portraits, sur la base de comparaisons avec les portraits d'Anthonis Seghers et de Clara van Hulsen sur les faces extérieures du Triptyque du *Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôpital Saint-Jean). Selon ce même auteur, le cadrage de la *Femme âgée* du Louvre, dont les coudes sont coupés par le rebord inférieur du tableau rappelle la composition du *Portrait de Maria Baroncelli* (New York, Metropolitan Museum of Art). *De Vos* (⁵³ 115) propose une datation encore plus précoce (vers 1470-1472?) du double portrait. Il remarque des analogies entre cette œuvre et le portrait d'homme du Städelches Kunstinstitut de Francfort, notamment dans le «traitement par plans» du modelé et la forme des doigts de l'homme.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- 1884 Le panneau fait partie de la vente Meazza à Milan (¹ 81, n° 203). Il est acheté par le marchand Warneck (Cfr. I, *Textes d'archives et sources littéraires*, n° 6). Contrairement à ce qu'affirme *Hymans* (⁵ 293), le *Portrait d'homme âgé*, acheté en 1896 par le Kaiser-Friedrich-Museums Verein et provenant selon *Bode* d'une demeure de la région de Dantzig (*Bode* ¹¹ 154), ne figurait pas dans la vente Meazza. Cette erreur est répétée dans la bibliographie jusqu'à *Faggini* (⁴² 1973, 109, n^{os} 91-92), en passant par *Michel* (³⁸ 198).
- peu avant 1896 Le marchand Warneck vend le *Portrait de femme âgée* au peintre Léo Nardus (1868-1930) (Cfr. I, *Textes d'archives et sources littéraires*, n° 6).
- 1902 Le *Portrait d'une femme âgée* est présenté à l'exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, à Bruges (*Hulin de Loo* ⁴ 17, n° 71). Le tableau, qui n'avait jamais été exposé publiquement auparavant (*von Tschudi* ⁶ 231), fait l'objet des éloges de la critique (*Au Musée du Louvre* ¹¹ 226-227).
On aperçoit le *Portrait d'une femme âgée* sur une photographie montrant la salle Memling de l'exposition de 1902, publiée par *Faggini* (⁴² 1973, 84). Elle est accrochée en second rang, à droite du *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* de l'Hôpital Saint-Jean de Bruges.
Le portrait de la collection Nardus est choisi par la *Gazette des Beaux-Arts* pour illustrer le prospectus annonçant la parution du livre consacré aux chefs-d'œuvre de l'exposition de Bruges (*Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902*, Munich, 1903), ce qui popularise en quelque sorte l'image de la *Femme âgée* (*Leprieur* ¹² 82 et ¹⁶ 267).
- 1906-1908 Le *Portrait d'une femme âgée* est prêté pendant deux ans par Léo Nardus à la Gemäldegalerie de Berlin, ce qui permet la réunion temporaire des deux époux (*Voll* ¹⁰ 190, ¹⁷ 173 et *Leprieur* ¹⁵ 244).
- 1908 Le *Portrait d'une femme âgée* est acquis par le Louvre de M. Kleinberger, pour la somme de 200 000 francs (Cfr. I, *Textes d'archives et sources littéraires*, n° 4).
- 1922 Le *Portrait d'une femme âgée* est dans l'avant-dernier petit cabinet côté Nord (n° XXIX) (*Demonts* ²¹ 47, n° 2028 B).
- 1939 Le tableau est prêté à l'*Exposition Memling* de Bruges (22 juin-1er octobre 1939; ³³ 64, n° 13 B).
- 16 juin 1945 Le *Portrait d'une femme âgée*, entreposé durant la guerre au château de Montal (près de Saint-Céré, dans le Lot), revient au Louvre (fichier des mouvements, au département des peintures du Musée du Louvre).
- 1952-1953 Le panneau fait partie de l'exposition *Le Portrait dans l'art flamand de Memling à Van Dyck* (Paris, Orangerie des Tuileries, 21 octobre 1952 – 5 janvier 1953) (³⁷ 45-46, n° 49).
- juin 1993 Le panneau est transféré depuis les Petits Cabinets situés au bord de la Seine, vers l'aile Richelieu du Grand Louvre, dans le cadre du redéploiement des peintures des Écoles du Nord (inauguration le 18 novembre 1993).

b. Histoire matérielle

- 1959 Bichonnage et essuyage par Monsieur Aubert, restaurateur (dossier n° 1773 de la documentation du Service de restauration des musées nationaux, à Versailles).
- 1963 Constat d'état par Monsieur Aubert, qui signale la fragilité et préconise l'interdiction de photographier aux projecteurs (*ibidem*).
- 1964 Examen du tableau au laboratoire, en lumière directe (*ibidem*).
- 1984 Constat d'état par le Service de restauration des musées nationaux. Rien à signaler.
- jan. 1991 Dépoussiérage par Bill Whitney.
- oct. 1991 Examen du *Portrait d'une femme âgée* au laboratoire (radiographies, réflectographie (non documentée), photographies sous différents éclairages) (dossier n° 3899 du Laboratoire de recherche des Musées de France).

- nov. 1992 Analyse dendrochronologique, par G. Lambert et C. Lavier, du Laboratoire de Chrono-écologie (C.N.R.S., Université de Franche-Comté) (Cfr. C, *Support*).
- nov. 1993 Pour sa nouvelle présentation dans l'aile Richelieu, le *Portrait d'une femme âgée* est désolidarisé de la boîte-vitrine dans laquelle il était jusque là présenté. L'encadrement est cependant conservé et le tableau est fixé à un panneau de bois.
- avril 1994 Constat d'état par le Service de restauration des musées nationaux, en vue de l'exposition-dossier «Memling» prévue au Louvre de mai à août 1995: bonne adhérence de la couche picturale; présentation satisfaisante (vernis blond homogène; quelques repeints très bien intégrés).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

- (1) Le cadrage du *Portrait d'une femme âgée*, dont la construction est en grande partie définie par l'imposante coiffe, renvoie au *Portrait d'une dame* par Rogier van der Weyden (vers 1460; voir *Martha Wolff*, dans *John Hand et Martha Wolff, The Collections of the National Gallery of Art systematic catalogue. Early Netherlandish Painting*, Washington, 1986, p. 241-246, avec repr. en couleur).
- (2) Un *Portrait d'une dame* d'une composition fort proche de celui de Washington et donné à l'atelier de Rogier van der Weyden est conservé à la National Gallery de Londres (voir *Susan Foister*, dans *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, Londres, 1991, p. 290-291, avec repr. en couleur).
- (3) Le *Portrait de jeune femme* de l'Hôpital Saint-Jean de Bruges, par Memlinc, est construit de la même manière que ces deux portraits de Rogier et de son atelier (1480; voir *Friedländer*⁴³ pl. 123, n° 94).
- (4) Sur les deux volets avec les *Portraits de Willem Moreel et Barbara van Vlaenderbergh* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts; voir *Friedländer*⁴³ pl. 110-111, n° 67 et n° 68), Memlinc a positionné les effigies par rapport au parapet et au paysage de manière analogue au double portrait de Berlin et de Paris, à l'exception toutefois de la vue en perspective des deux personnages, sans doute déterminée par la position du (ou des) personnage(s) sacré(s) figurant sur le centre disparu de ce qui devait être un triptyque.
- (5) Deux autres portraits d'un *Homme âgé* (New York, Metropolitan Museum, Bequest of Benjamin Altman) et d'une *Femme âgée* (Houston, The Museum of Fine Arts, The Edith A. and Percy S. Straus Collection), attribués à Memlinc, ont peut-être formé un double portrait peint sur un seul et même panneau (voir *Guy Bauman, Early Flemish Portraits, 1425-1525*, New York, 1986, p. 34 et *De Vos*⁵³ 230-231, n° 60, avec repr. en couleur). À la différence du double portrait de Berlin et de Paris, ces deux effigies se détachent sur un fond uni.

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Attribution et date

L'attribution du *Portrait d'une femme âgée* à Memlinc ne nous paraît pas devoir être remise en cause. Avant *Voll* (17 74-75), la critique optait unanimement pour une datation précoce des deux portraits (avant 1470 ou vers 1470). Par la suite, les avis sont restés très partagés et c'est *Panofsky* qui a en quelque sorte renversé la tendance (Cfr. E. I. b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*).

La formule de présentation du double portrait dans une loggia encadrée par des colonnes de porphyre et surplombant un paysage panoramique renvoie, au sein même de l'œuvre de Memlinc, aux deux portraits de *Willem Moreel* et de son épouse, *Barbara van Vlaenderbergh* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts), formant probablement les volets d'un triptyque. Le cadrage de ces deux effigies, dont les épaules arrivent à la

hauteur du parapet, est en effet strictement identique à celui des deux époux du *Double portrait* de Berlin-Paris. Comme Willem Moreel et son épouse ont sensiblement le même âge que sur les volets du *Triptyque Moreel*, daté de 1484 (Bruges, musée Groeninge), où ils sont également représentés, les deux panneaux de Bruxelles doivent être contemporains de ce grand retable, voire légèrement antérieurs comme l'a proposé Baldass (*Hans Memling*, Vienne, 1942, p. 42, n^{os} 58-59). Ainsi, une datation vers 1480 est-elle pleinement justifiée pour notre portrait double (Berlin et Paris). Par la suite, Memlinc cadre différemment ses portraits présentés dans un même type d'architecture (voir le *Portrait de jeune homme (Benedetto Portinari?)* de Florence (Galleria degli Uffizi), daté de 1487).

Memlinc et le double portrait

Ainsi, les deux portraits de Berlin et Paris, jadis réunis en un seul panneau, pourraient être très proches, dans le temps, du *Portrait d'un couple* conservé à Munich (Bayerisches Nationalmuseum), daté de 1479 et attribué par Stange à Hans Schüchlin d'Ulm (*A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, VIII: Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500*, Berlin, 1957, p. 16 et fig. 24). Ils participent de la même conception du double portrait où les deux modèles, vus en buste et de trois-quarts, sont simplement juxtaposés, comme s'ils s'ignoraient. Si la dissociation du panneau de Memlinc, qui eut sans doute lieu lors de la suppression du cadre original, a été permise par la structure du support du *Double portrait* de Berlin et Paris – les deux planches se rejoignaient au milieu des deux effigies (Cfr. C, *Support*) –, cette opération a été facilitée par l'indifférence que les deux personnages semblent avoir l'un pour l'autre: ils ont pu aisément former deux portraits indépendants.

Pour *Campbell*, la mise en œuvre d'un double portrait unifié par Memlinc pourrait renvoyer aux origines germaniques de l'artiste. De fait, ce type d'effigies – en pied ou en buste – semble avoir été en vogue en Allemagne durant la seconde moitié du XV^e siècle (*E. Buchner, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin, 1953, p. 17 et n^{os} 195-207; *Campbell*⁴⁶ 188). Cependant, les sources d'un peintre comme Schüchlin sont flamandes et il est possible que cet artiste souabe ait puisé, tout comme Memlinc, chez Rogier van der Weyden l'idée de la simple juxtaposition de deux portraits en buste, de la même manière que Memlinc a emprunté au maître bruxellois la représentation d'une figure vue à mi-corps devant un paysage lointain et dont le *Triptyque Braque* (Louvre) offre un bel exemple (*Campbell*⁵² 120-121), en la transposant dans l'art du portrait. Rogier peignait ses portraits devant un fond abstrait, unifié. Or c'est bien devant une surface rouge unie que se détache le *Portrait d'un couple* attribué à Schüchlin.

Le double portrait de Memlinc pourrait avoir été commandé à l'occasion d'un anniversaire de mariage.

Présence du double portrait à Venise au début du XVI^e siècle?

Faggin⁽⁴²⁾ 1973, 109, n^{os} 91-92) a mis en rapport notre double portrait avec celui que l'humaniste Marcantonio Michiel signale en 1521 dans la demeure du cardinal Grimani à Venise: «Li dui retratti pur a oglio del marito e moglie insieme alla Ponentina furono de mano de l'istesso [Zuan Memelino]» (*J. Morelli, Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo*, Bassano, 1800, p. 76). Cette hypothèse, également mentionnée par Grosshans⁽⁴⁵⁾ 278), est séduisante et la provenance italienne du *Portrait d'une femme âgée* (Cfr. E. 2. a, *Collections et expositions*) pourrait la corroborer. Mais la mention reste trop vague pour que l'on puisse affirmer qu'il s'agit bien de la même œuvre.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1884 ⁴: *Catalogue de tableaux, objets d'art et de curiosité formant la galerie de Mr. le Chevalier F. Meazza de Milan, dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Milan, dans la maison même du propriétaire, 9, via Chiaravalle, 9, le mardi 15 avril et jours suivants, à 1 heure 1/2 p. m. précise*, Milan, 1884.
- 1896 ⁷: *Correspondance d'Allemagne*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1896, 40, 378-379.
- 1899 ⁹: LUDWIG KAEMMERER, *Memling*, Bielefeld et Leipzig, 1899 (*Künstler-Monographien*, XXXIX).
- 1902 ¹⁰: GEORGES H.[ULIN] DE LOO, *Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gand, 1902.
- 1902 ⁵: HENRI HYMANS, *L'Exposition des primitifs flamands à Bruges (troisième et dernier article)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3e période, XXVIII, 1902, 280-306.
- 1902 ⁶: [HUGO] V[ON] T[SCHUDI], *Brügge. Ausstellung altniederländischer Gemälde. Juni-September 1902*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXV, 1902, 228-232.
- 1903 ⁷: FRANZ DÜLBERG, *Die Ausstellung Altniederländischer Meister in Brügge*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig), XIV, 1903, II, 135-142.
- 1903 ⁸: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXVI, 1903, 66-91.
- 1903 ⁹: W. H. JAMES WEALE, *The Early Painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges Exhibition of 1902. Article III*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), I, 1903, 328-339.
- 1906 ¹⁰: KARL VOLL, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.
- 1908 ¹¹: *Au Musée du Louvre*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1908, 23, 226-227.
- 1908 ¹²: PAUL LEPRIEUR, *Portrait de vieille femme, par Hans Memling. Acquisition récente du Musée du Louvre*, dans *Bulletin des Musées de France* (Paris), 1908, 6, 81-82.
- 1908 ¹³: WILHELM BODE, *Un Ritratto del Memling al Louvre*, dans *Rassegna d'Arte* (Milan), VIII, 9, septembre 1908, 154.
- 1908 ¹⁴: R. E. D., *Art in France. The Museums*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XIII, 1908, 230-233.
- 1909 ¹⁵: PAUL LEPRIEUR, *Une récente Acquisition du Musée du Louvre. Portrait de vieille femme, par Memling*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XXVI, 1909, 241-250.
- 1909 ¹⁶: PAUL LEPRIEUR, *Les récentes Acquisitions du département des peintures au Musée du Louvre (1907-1908) (troisième et dernier article)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 4e période, I, 1909, 245-268.
- 1909 ¹⁷: KARL VOLL, *Memling, des Meisters Gemälde*, Stuttgart, Berlin et Leipzig, 1909 (*Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, 14).
- 1913 ¹⁸: E. DURAND-GRÉVILLE, *Note sur les primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 4e période, X, 1913, 415-430.
- 1916 ¹⁹: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlin, 1916.
- 1921 ²⁰: SIR MARTIN CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1922 ²¹: LOUIS DEMONTS, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, III: Ecoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1922 ²²: LOUIS RÉAU, *Le Jubilé de la «Société du Musée de l'Empereur Frédéric» à Berlin*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1922, 16, 124-125.
- 1923 ²³: GEORGES HUISMAN, *Memlinc*, Paris, 1923 (*Art et esthétique*).
- 1924 ²⁴: FRIEDRICH WINKLER, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.

- 1925 ²⁵: ARNOLD GOFFIN, *Memlinc*, Bruxelles et Paris, 1925 (*Les grands Maîtres*).
- 1928 ²⁶: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, VI: *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1929 ²⁷: HIPPOLYTE FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle*, III: *La Maturité de l'art flamand*, Paris et Bruxelles, 1929.
- 1929 ²⁸: ÉDOUARD MICHEL, *Ecole flamande*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, II: *Ecoles étrangères*, Paris, 1929.
- 1930 ²⁹: WILHELM VON BODE, *Mein Leben*, I-II, Berlin, 1930.
- 1930 ³⁰: H. V[OLLMER], *Memling, Hans*, dans ULRICH THIEME et FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIV, Leipzig, 1930, 374-377.
- 1936 ³¹: JULIUS HELD, *A Diptych by Memling*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), LXVIII, 1936, 176-179.
- 1939 ³²: GERMAIN BAZIN, *Memling*, Paris, 1939.
- 1939 ³³: [PAUL LAMBOTTE et COMTE D'ARSCHOT-SCHOONHOVEN], *Catalogue de l'Exposition Memling organisée par la Ville de Bruges au Musée communal (22 juin-1 octobre 1939)*, Bruges, 1939.
- 1944 ³⁴: ÉDOUARD MICHEL, *L'Ecole flamande du XV^e siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1947 ³⁵: LÉO VAN PUYVELDE, *Les Primitifs flamands*, Bruxelles, 1947.
- 1951 ³⁶: *Catalogue de l'exposition «Chefs-d'œuvre des Musées de Berlin»*, Paris, 1951.
- 1952 ³⁷: *Catalogue de l'exposition «Le Portrait dans l'art flamand de Memling à Van Dyck»*, Paris, 1952.
- 1953 ³⁸: ÉDOUARD MICHEL, *Catalogue raisonné des peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.
- 1953 ³⁹: ERWIN PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953.
- 1956 ⁴⁰: *Gemäldegalerie Berlin. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Verzeichnis der ausgestellten Werke des 13.-18. Jahrhunderts im Museum Dahlem*, 1ère éd., Berlin, 1956.
- 1961 ⁴¹: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961.
- 1969 ⁴²: GIORGIO T. FAGGIN, *L'Opera completa di Memling. Presentazione di MARIA CORTI. Apparati critici et filologici di -*, (*Classici dell'Arte*, 27), Milan, 1969; réimprimé en français dans *Tout l'œuvre peint de Memling. Introduction par JACQUES FOUCART. Documentation par -*, (*Les Classiques de l'Art*, (27)), (Paris, 1973).
- 1971 ⁴³: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, VI: *Hans Memlinc and Gerard David. Comments and notes by NICOLE VERONEE-VERHAEGEN. Translation by HEINZ NORDEN*, Part I, Leyde/Bruxelles, 1971.
- 1974 ⁴⁴: BERTHOLD HINZ, *Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (Marburg), XIX, 1974, 139-218.
- 1975 ⁴⁵: [RAINALD GROSSHANS], *Bildnis eines alten Mannes*, dans *Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts*, Berlin, 1975, 278.
- 1977 ⁴⁶: LORNE CAMPBELL, *A Double-Portrait by Memlinc*, dans *The Connoisseur* (Londres), mars 1977, 187-189.
- 1979 ⁴⁷: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUCART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, I: *Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1980 ⁴⁸: BARBARA LANE, *Hans Memling. Werkverzeichnis*, Francfort, Berlin, Vienne, 1980 (*Die großen Meister der Malerei*).
- 1984-1985 ⁴⁹: I. VERHOEVEN, *De Chronologie der portretten van Hans Memling*, Bruxelles, 1984-1985 (thèse dactylographiée de la Vrije Universiteit Brussel).
- 1986 ⁵⁰: *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Berlin, 1986.
- 1988 ⁵¹: MICHELINE COMBLEN-SONKES, *Les Musées de l'Institut de France, le Musée Condé à Chantilly et les Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris (Les Primitifs flamands, I: Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 15)*, Bruxelles, 1988.

1990 ⁵²: LORNE CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, New Haven et Londres, 1990.

1994 ⁵³: DIRK DE VOS, *Hans Memling. L'Œuvre complet*, Anvers, 1994.

1. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

9 mai 1908. Extrait de la séance du Comité consultatif des Musées nationaux, au sujet de l'éventuelle acquisition du Portrait d'une femme âgée, par Memlinc.

(...) M. Benoit signale la présence chez M. Kleinberger d'un portrait de Vieille femme par Memling qui, appartenant à M. Léo Nardus figura à Bruges à l'Exposition des Primitifs flamands. Des démarches furent faites depuis à plusieurs reprises auprès du possesseur par M. Lafenestre et M. Leprieur, sans résultat. M. Leprieur signale l'intérêt exceptionnel de cette œuvre et annonce son intention de tenter de la faire entrer au Musée. (...)

(Paris, *Archives des Musées nationaux*, *1 BB 36, Musées nationaux, Procès-verbaux du Comité consultatif, 1906, 1907 et 1908, p. 218).

2

14 mai 1908. Extrait de la séance du Comité consultatif des Musées nationaux, au sujet de l'acquisition du Portrait d'une femme âgée, par Memlinc.

(...) M. Leprieur présente le portrait de vieille femme par Memling déjà signalé à la dernière séance du Comité. Il rappelle l'excellente impression que produisait cette œuvre lorsqu'elle était exposée à Bruges en 1902 parmi les œuvres du maître venant de l'hôpital Saint-Jean, du Musée de Bruxelles, etc... On en demande 225. 000 francs. Le Comité en vote l'acquisition à ce prix maximum.

(Paris, *Archives des Musées nationaux*, *1 BB 36, Musées nationaux, Procès-verbaux du Comité consultatif, 1906, 1907 et 1908, p. 222).

3

18 mai 1908. Lettre du marchand François Kleinberger à Paul Leprieur, conservateur au département des peintures du Musée du Louvre, au sujet du Portrait d'une femme âgée, par Memlinc.

Paris, le 18 mai 1908

Monsieur Leprieur, conservateur au Musée du Louvre, Paris.

Monsieur,

Un des [sic] mes bons clients américains, M. Widener veut m'acheter le Memling. – Je viens donc vous prier de me donner une réponse immédiate si vous croyez avoir une chance encore, ou de me rendre mon tableau. – Il y a déjà [sic] 8 jours que le tableau est chez vous.

Agréer [sic] cher Monsieur mes salutations distinguées.

F. Kleinberger

Vous pouvez remettre le tableau au porteur mon neveu !

(Paris, Archives des Musées nationaux, P 30, Memling, 1908, 18 mai).

4

11 juin 1908. Extrait de la séance du Comité consultatif des Musées nationaux, au sujet de l'acquisition du Portrait d'une femme âgée, par Memling.

M. Leprieur informe le Comité que le Conseil ayant voté 200000 fr. pour l'acquisition du portrait de Vieille femme par Memling, le marchand a consenti au rabais nécessaire et accepté ce prix. (...)

A propos de l'acquisition du portrait de Vieille femme par Memling, M. le Directeur signale des indiscretions fâcheuses dont certains journaux se sont fait l'écho et recommande à tous la plus grande discrétion.

(Paris, Archives des Musées nationaux, *1 BB 36, Musées nationaux, Procès-verbaux du Comité consultatif, 1906, 1907 et 1908, p. 228).

5

25 juin 1908. Extrait de la séance du Comité consultatif des Musées nationaux, au sujet de l'acquisition du Portrait d'une femme âgée, par Memling.

Le compte-rendu de la réunion précédente [11 juin 1908] est lu et adopté.

A propos de ce procès-verbal, M. Leprieur signale la gravité de l'indiscrétion commise au sujet de l'acquisition du portrait de Vieille femme par Memling et dont un journal s'est fait l'écho. Il insiste sur certains détails précis et techniques qui paraissent démontrer que la faute aurait été commise par un fonctionnaire au Louvre, ce qui équivaldrait à une trahison.

Le Comité, à l'unanimité, s'associe aux paroles de M. Leprieur, mais ne veut pas croire qu'une trahison aussi basse vienne d'un Membre du Comité.

(Paris, Archives des Musées nationaux, *1 BB 36, Musées nationaux, Procès-verbaux du Comité consultatif, 1906, 1907 et 1908, p. 230).

6

1930. Extrait des mémoires de Wilhelm von Bode, où il raconte comment il fit l'acquisition du Portrait d'un homme âgé dans le métro de Berlin.

Erwerbung eines Memlings in der elektrischen Bahn:

Eine glückliche Erwerbung machte ich im gleichen Jahre auf sehr eigentümliche Weise. Ich fuhr vom Museum mit der elektrischen Bahn nach Haus zurück. Bald nach mir stieg ein mir bekannter, kleiner marchand-amateur ein, der einen flachen Gegenstand in der Hand hielt, schlecht in altes Zeitungspapier eingeschlagen. «Na, wollen Sie Ihr Butterbrot hier verzehren?» fragte ich ihn. «Ach, ich bin ganz unglücklich» erwiderte er, indem er sein kleines Paket auswickelte, «mein Butterbrot ist dieses alte Bild hier! Denken Sie sich, ich habe das Bild, das ich bei einem Bekannten auf einem Gute bei Danzig entdeckt habe, unserem Freunde Alfred Thiem für 1000 Mark angeboten. Was antwortet er mir? Gehen Sie mit Ihrem Schinken; nicht 20 Mark gebe ich dafür!» Er reichte

mir das Bild, in dem ich zu meiner großen Überraschung ein echtes, frühes Werk von Memling erkannte. Ich ließ es nicht wieder aus der Hand, und nach einigen Schwierigkeiten wurde es um 1800 Mark Eigentum unseres neuen Vereins*.

Gleich, als ich das Bild erwarb, entsann ich mich des Porträts einer alten Dame von gleicher Größe und Anordnung, das ich einige Jahre vorher auf einer Versteigerung in Mailand (Passalacqua) dem Kunsthändler Warneck überlassen hatte. Es war auf etwa 4500 Mark gekommen. Ich wandte mich daher sofort an Warneck, um das Gegenstück unseres Männerporträts zu erwerben. Leider hatte er es kurz vorher mit dem Kunsthändler Leo Nardus (recte: Leonardus Salomon) ausgetauscht. Dieser verlangte jetzt 120 000 francs dafür. Der Preis erschien mir zu hoch, doch ließ uns der Besitzer das Bild bei Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums auf ein paar Jahre zur Aufstellung in der Galerie. Später kaufte es der Louvre um 200 000 francs.

(Wilhelm von Bode, *Mein Leben, II, Berlin, 1930, p. 127-128*).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 183: GROUPE MEMLINC (24)

16. b) <i>Portrait d'une femme âgée (couleur)</i>	Photo RMN
CCLXX. Portrait d'un homme âgé (Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz)	Gemäldegalerie 5864 1993
CCLXXI. Portrait d'une femme âgée	ACL 125.209 B 1951
CCLXXII. Portrait d'un homme âgé, en radiographie	Gemäldegalerie
CCLXXIII. Portrait d'une femme âgée, en radiographie	LRMF 62.543
CCLXXIV. Portrait d'un homme âgé, en infra-rouge	Gemäldegalerie 15.728
CCLXXV. Portrait d'une femme âgée, en infra-rouge	LRMF 61.563 1991
CCLXXVI. Portrait d'une femme âgée, aux ultra-violets	LRMF 61.565 1991
CCLXXVII. Portrait d'une femme âgée, en lumière rasante	LRMF 61.564 1991
CCLXXVIII. Portrait d'une femme âgée, détail de la tête (1:1)	ACL 125.212 B 1951
CCLXXIX. Détail du visage (M 2 x)	ACL 125.217 B 1951
CCLXXX. Détail des mains (M 2 x)	ACL 125.218 B 1951
CCLXXXI. Détail des mains, en infra-rouge (M 3 x)	LRMF 61.574 1991
CCLXXXII. Détail du coin supérieur gauche (1:1)	ACL 164.355 B 1956
CCLXXXIII. Détail: le paysage à gauche (M 1,5 x)	LRMF 61.569 1991
CCLXXXIV. Détail: le coin inférieur droit (1:1)	ACL 125.214 B 1951
CCLXXXV. Le revers	LRMF 61.566 1991

Ph. L.

* Il s'agit du *Kaiser-Friedrich-Museums Verein*, fondé en avril 1896.

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N°184: GROUPE MEMLINC (25), ANGE TENANT UN RAMEAU D'OLIVIER

B. IDENTIFICATION COURANTE

Memlinc (Hans)

Ange tenant un rameau d'olivier

N° d'inventaire: R.F. 1993-1.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(6.X.1992; 15.XII.1993)

Forme: Rectangle vertical.

Dimensions: Support, 16,4 (\pm 0,1) \times 11 \times 1 (\pm 0,1)
 Surface peinte, 15,7 (\pm 0,1) \times 10,1 (\pm 0,1)

Couche protectrice: Le vernis est léger et transparent.

Couche picturale et dessin sous-jacent

a. *État de conservation:* L'état général est très bon. Le panneau présente un bord nu sur les quatre côtés; dans le bas, il a été gratté et montre des traces d'arrachage. Des restes de barbe sont visibles dans le coin supérieur droit.

Le fond d'or n'est pas original: il contourne la main droite au lieu d'être légèrement surpeint. Il a été appliqué à la feuille et présente quelques gerçures et soulèvements, ainsi que de petites pertes; un surpeint réduit est visible entre la tête et l'aile gauche. Dans la zone du rameau d'olivier, on peut apercevoir des traces de l'ancienne dorure, d'un jaune plus chaud (couvert de vernis?).

Les yeux, la bouche et le nez de l'ange sont presque intacts. On observe quelques retouches sur le menton, sur les lumières de l'amict et sur l'aube. Celle-ci présente sur le devant de petites cuvettes dues à un début de soulèvement; les craquelures suivent l'orientation préférentielle du fil du bois. Le contour brun de l'aube, dans la partie inférieure droite, est probablement repeint. Les ailes sont en bon état.

La photographie en ultra-violet confirme ces observations; elle fait en outre apparaître quelques dégâts sur les manches (Pl. CCXC). La photographie en lumière rasante met en évidence le début de soulèvement sur le buste et la main gauche (Pl. CCXCI). La photographie à l'infra-rouge révèle surtout l'accident survenu sur le fond, entre la tête et l'aile gauche et sur le bord de l'aile gauche (Pl. CCLXXXIX). La radiographie confirme les petits dégâts au menton, sur l'amict et dans le bas des manches (Pl. CCLXXXVIII).

b. *Matière et exécution picturales:* L'ange est peint avec un grand raffinement.

La radiographie montre un très beau modelé du visage au blanc de plomb, avec un coup de lumière important sur le front et des touches plus réduites sur la pommette droite, le nez et la bouche. L'aile droite surtout présente un important relief. L'aube est principalement éclairée au niveau des épaules (Pl. CCLXXXVIII).

La photographie à l'infrarouge ne montre qu'un peu de dessin ombré dans les plis profonds au niveau de la taille (Pl. CCLXXXIX).

L'*Ange tenant un rameau d'olivier* n'a pas été examiné en réflectographie.

c. *Changements de composition*: La radiographie et la photographie à l'infrarouge n'en révèlent guère.

Préparation: Elle est blanchâtre – ivoire – et assez fine.

Support: En beau chêne sur quartier, il est composé d'un seul élément légèrement convexe du côté de la couche picturale. Il a été amputé dans le bas, comme le montrent les traces d'arrachage. Au revers, il présente un biseau sur les quatre côtés. Celui du bas n'est sûrement pas original; les trois autres le sont peut-être, bien que celui du haut soit assez semblable, par sa rugosité, à celui du bas. Le revers montre des traces et est teinté en brun (au brou de noix?). On observe dans le haut une petite encoche.

Marques au revers: Dans le bas le numéro d'inventaire *RF/1993-1* est inscrit au pochoir, en noir. Dans le coin supérieur gauche, une étiquette dactylographiée a été collée: *R.F. 1993-1 / MEMLING / Ange tenant un rameau / d'olivier*.

Cadre: Néant.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Sur ce panneau fragmentaire est représenté un ange – un adolescent à peine sorti de l'enfance – vu à mi-corps, mais qui était à l'origine représenté en pied. Il est vêtu d'une aube et porte une étole passée sur son épaule gauche et nouée sous son bras droit, à la manière des diacres (*Fr. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters...*, II, Bonn, 1866, p. 279-280). Sa main gauche est posée sur sa poitrine. Il tient dans sa main droite un rameau d'olivier évoquant la colombe de Noé (*Genèse VIII, 10-11*) et symbolisant la paix. Ce motif, rare dans la peinture septentrionale, est vraisemblablement d'origine italienne. À Sienne, l'archange Gabriel porte une branche d'olivier dans un certain nombre d'*Annonciations*, à commencer par la célèbre *Annonciation* de Simone Martini, peinte pour la chapelle Sant'Ansano du Duomo de Sienne (1333; Florence, Galleria degli Uffizi). *De Vos* (⁵ 162, n° 33), pour qui «l'attitude de l'ange est celle de l'ange de l'Annonciation» – le panneau était passé en vente sous l'appellation d'*Ange de l'Annonciation* (*La Gazette de l'Hôtel Drouot* ¹ 14) –, suppose que la présence de cet attribut pourrait être due à un commanditaire italien.

Le rameau d'olivier doit être interprété en fonction de l'ensemble dont l'*Ange* faisait partie, un petit triptyque dont le volet droit était probablement l'*Ange tenant une épée* de la Wallace Collection de Londres. Nous avons proposé une reconstitution de ce retable ouvert (sur cette hypothèse et sur l'iconographie de l'ensemble des trois panneaux, cfr. G, *Opinion personnelle de l'auteur*).

2. *Couleurs*

La figure de l'ange, dont l'aube et les ailes sont modelées par de subtiles nuances bleu-gris, se détache de manière assez tranchée sur un fond d'or uniforme. L'étole qu'il porte est bleu turquoise. Ses cheveux châtain clair ont des reflets blonds. Le rameau vert brunâtre est garni d'olives noires.

3. *Inscriptions, marques et armoiries*

Néant.

E. HISTORIQUE

1. *Origine*a. *Sources*

Totalement absent des répertoires recensant la production de Memlinc, ce petit panneau n'était pas connu avant 1981. Son appartenance à un triptyque décrit dans les inventaires de la collection de Marguerite d'Autriche est fort vraisemblable, mais reste tout de même hypothétique (Cfr. G, *Opinion personnelle de l'auteur*).

b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*

L'*Ange tenant un rameau d'olivier* est passé en vente publique à Paris en 1981 sous la dénomination d' «école flamande, fin du XV^e siècle» (*La Gazette de l'Hôtel Drouot* ¹ 14). Comme le tableau était reproduit (en noir et blanc) dans l'annonce de la vente, *Nicole Reynaud* reconnut qu'il s'agissait là d'une œuvre de Hans Memlinc. Cette attribution fut confirmée par elle après examen visuel de l'œuvre. Nous nous sommes rallié à cet avis en proposant une datation de l'*Ange* vers 1475-1480, par comparaison de son visage avec celui de sainte Wilgeforte, sur le *Triptyque d'Adriaen Reyms* (Bruges, Hôpital Saint-Jean), portant la date de 1480 (*Lorentz et Reynaud* ⁴ 16, fig. 8 et 9). *De Vos* (⁵ 162, n° 33) situe l'œuvre vers 1479-1480.

2. *Histoire ultérieure*a. *Collections et expositions*

- 5 oct. 1981 L'*Ange tenant un rameau d'olivier* passe en vente publique à Paris, au Nouveau Drouot (*La Gazette de l'Hôtel Drouot* ¹ 14). Il est acheté par un collectionneur parisien. L'œuvre proviendrait d'un château de la région de Chartres.
- février 1993 Le tableau est acquis par le Louvre (Comité consultatif du 11 février 1993, Conseil artistique du 17 février, arrêté ministériel du 25 février). Il est exposé dans la vitrine du premier des petits cabinets donnant sur la Seine (Pavillon des États).
- nov. 1993 Le panneau est transféré dans les nouvelles salles de l'aile Richelieu, inaugurées le 18 novembre 1993. L'*Ange* est exposé dans la vitrine de la salle n° 5 du circuit des Peintures des Écoles du Nord.

b. *Histoire matérielle*

- 1981 Après l'acquisition du panneau par un collectionneur, la figure de l'ange, qui présentait un certain nombre de petits soulèvements, fait l'objet d'un refixage par les soins d'un restaurateur privé.

Le tableau était bordé par un cadre d'époque Louis XIII comportant au revers l'inscription manuscrite suivante: *Perugin - P. Vannuci* (information communiquée par le précédent propriétaire du tableau).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Tout au long de sa carrière, Memlinc a représenté à de nombreuses reprises des anges simplement vêtus d'aubes blanches. On en voit ainsi plusieurs sur le *Triptyque du Jugement dernier* (Gdańsk). Cependant, la figure angélique la plus proche de celle du Louvre est l'*Ange tenant une épée* de la Wallace Collection de Londres (Pl. CCLXXXVII). Cette parenté s'explique par une très probable appartenance des deux panneaux au même ensemble (Cfr. G, *Opinion personnelle de l'auteur*).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Reconstitution du triptyque dont l'Ange faisait probablement partie

La façon artificielle dont l'ange est coupé indique que l'œuvre est un fragment, ce que prouve l'examen matériel du panneau (Cfr. C, *Description matérielle*). La position de la figure, tournée vers la droite, appelle en outre la présence d'un personnage ou d'une scène sacrés à sa gauche. Or notre ange a un frère jumeau dans l'œuvre conservé de Memlinc, un *Ange tenant une épée*, à la Wallace Collection de Londres (Pl. CCLXXXVII), longtemps confondu avec l'archange saint Michel, en raison de son attribut. Représenté en pied sur un nuage, l'ange de Londres est à la même échelle que celui du Louvre. Il occupe pratiquement toute la hauteur de son panneau; sur le montant gauche, deux charnières sont encore visibles. Le panneau de la Wallace Collection est donc le volet droit d'un diptyque ou d'un triptyque. Il est pourvu d'un large bord nu, inséré à l'origine dans le cadre. Après la suppression de la moulure, cette partie, que l'on a éliminée du panneau parisien, fut recouverte d'un apprêt et l'étroite surface picturale élargie par un repeint. Ces modifications n'affectèrent pas la figure de l'*Ange tenant une épée*, dont seules les ailes furent agrandies.

Les dimensions de la surface picturale originale du volet de Londres sont de 34 cm (hauteur) sur 9 cm (largeur). Or la surface peinte de notre ange est large de 10,1 cm, dépassant donc de plus d'un centimètre celle de l'*Ange tenant une épée*. Cette différence s'explique par le débordement, sur le volet londonien, de l'agrandissement sur la peinture d'origine (sur l'*Ange tenant une épée*, voir J. Ingamells, *The Wallace Collection catalogue of pictures*, IV: *Dutch and Flemish*, Londres, 1992, p. 195-197; la radiographie est reproduite à la p. 196). On observe le même phénomène sur les deux volets du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte* (*Saint Jean-Baptiste et Sainte Madeleine*), également de Memlinc (Cfr. *Supra*). Pourvus eux aussi d'un très large bord nu, ces deux panneaux furent agrandis de façon semblable – probablement à la fin du XVIII^e siècle –, lorsque le triptyque dont ils faisaient partie a été démembré pour former des tableaux indépendants.

La silhouette de l'ange de Londres permet de nous représenter l'aspect originel de son homologue parisien, auquel il manque la moitié de son corps. Les deux panneaux faisaient vraisemblablement partie d'un même ensemble à volets. Comment ce retable pouvait-il se présenter? *Friedländer* (et non pas *Faggin* comme nous l'avons erronément indiqué quand nous avons publié l'*Ange* du Louvre (*Lorentz et Reynaud* ⁴ 11)) a été le premier à rapprocher l'*Ange tenant une épée* du volet d'un triptyque décrit dans l'inventaire des collections de Marguerite d'Autriche (1480-1530) dressé en 1516, «en présence de Madame» (*Max J. Friedländer, Memling, Amsterdam, 1949 (Palet Serie)*, p. 6). Il y est en effet question d'*Ung petit tableaul d'ung dieu de pityé estant ès bras de Nostre-Dame; ayant deux feulletz, dans chascun desquelz y a ung ange es dessus lesdits feulletz y a une annunciade de blanc et de noir. Fait, le tableaul, de la main de Rogier, et lesdits feulletz, de celle de maistre Hans* (inventaire publié par M. Le Glay, *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas, de 1507 à 1519, publiée d'après les manuscrits originaux*, II, Paris, 1839, p. 479). Cette mention est complétée par celle de l'inventaire des collections de la gouvernante des Pays-Bas établi en

1523-1524, décrivant la même œuvre (*Ung aultre tableau de Nostre Dame tenent Nostre Seigneur nuz devant elle, clouant à deux feuilletz, ou il y a deux anges tenant l'ung une espée en sa main*. Publié par L. de Laborde dans la *Revue archéologique* (Paris), VII, 1850, p. 23-24).

Les qualités picturales du panneau récemment acquis par le Louvre, sans conteste de la main même de *maître Hans*, nous autorisent à voir dans l'*Ange tenant un rameau d'olivier* un fragment du triptyque décrit dans les inventaires de la collection de Marguerite d'Autriche. On pourrait a priori en douter, car l'inventaire de 1516 signale une *annunciade* en grisaille *es dessus lesdits feuilletz* du petit triptyque. Si l'on suit cette mention, on devrait normalement trouver l'archange Gabriel sur le revers de l'*Ange tenant un rameau d'olivier* et la Vierge derrière l'*Ange tenant une épée*. Or le dos des deux panneaux est à nu (Pl. CCXCIV, a et b). Comme leur épaisseur (un peu moins d'un centimètre) ne semble pas indiquer un quelconque dédoublement, on peut supposer que la peinture du revers a été complètement éliminée (en raison de son mauvais état de conservation?). D'autre part, les deux *Anges* sont de provenance française (sur la provenance de l'*Ange* du Louvre, cfr. E. 2 a, *Collections et expositions*, l'*Ange* de Londres fut acheté en 1872 par Sir Richard Wallace au vicomte Both de Tauzia (1823-1888) qui était à l'époque conservateur-adjoint des Peintures au Louvre). Cette donnée n'est pas sans importance si l'on songe qu'en marge de l'entrée de l'inventaire de 1523-1524 concernant le petit triptyque se trouve l'inscription suivante: «Délivré aux prieur et religieux de Broux». Cette mention atteste la remise, conformément au souhait de Marguerite d'Autriche, de cet objet à l'établissement qu'elle avait fait élever à la mémoire de son époux Philibert de Savoie (*H. Michelant, Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523, dans Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire, ou Recueil de ses bulletins* (Bruxelles), 3e série, XII, 1871, p. 85, note 2).

Aucun *dieu de pitié estant es bras de Nostre-Dame* de Rogier van der Weyden n'est à l'heure actuelle connu. Peut-on, en l'absence de cette œuvre, avoir une idée de ce qu'était le *petit tableau*, centre de notre triptyque? Dès 1916, Max J. Friedländer (*Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1916, p. 57) considérait les deux compositions de la *Vierge et le Christ de pitié* actuellement à Grenade (Capilla Real) et à Melbourne (The National Gallery of Victoria) comme des reflets du tableau décrit dans l'inventaire de 1524 de Marguerite d'Autriche. Nous ne pouvons que le suivre. Le fond d'or abstrait – rare chez Memlinc, mais plus conforme à l'esprit de Rogier –, que l'on rencontre dans la version de Melbourne et auquel sont combinés des nuages, visibles sur le panneau de Grenade, fait en effet penser au *Polyptyque du Jugement dernier*, de Beaune. Cette poignante image de l'*Homme de douleurs* semble bien être une invention rogièresque. Le visage résigné de Marie, dont seules les larmes traduisent une douleur toute intériorisée sont l'expression d'un pathos quelque peu étranger au langage du calme Memlinc. Le peintre brugeois retravailla vraisemblablement l'image mise au point par Rogier, comme en témoigne un tableau memlingien conservé à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges (*Lorentz et Reynaud* ³ fig. 5), qui montre une amplification du thème. Le Christ de douleurs y est entouré de la Vierge, de saint Jean et des saintes femmes. Les deux anges en aube sont également présents, mais sont cette fois intégrés à la composition.

Datation

Connue dès 1839, grâce à la publication de *Le Glay*, l'entrée de l'inventaire de Marguerite d'Autriche mentionnant le triptyque avec l'*Homme de douleurs* et les deux anges était pour Passavant une preuve du lien maître-élève unissant Van der Weyden et Memlinc (*Johann David Passavant, Beiträge zur Kenntniß der alt-niederländischen Malerschulen bis zur Mitte des Sechszehnten Jahrhunderts (Fortsetzung)*, dans *Kunstblatt* (Stuttgart/Tübingen), XXIV, 1843, n° 60 (27 juillet 1843), p. 250). En regrettant la disparition du retable, Bock estimait que l'œuvre eût fourni un intéressant spécimen du style de Memlinc à l'époque où celui-ci travaillait dans l'atelier de Rogier (*Franz Bock, Memling-Studien*, Düsseldorf, 1900, p. 5). Friedländer situait également l'exécution du triptyque à l'époque de l'apprentissage de Memlinc chez Rogier (*Max J. Friedländer, Von*

Eyck bis Bruegel, Berlin, 1916, p. 57). Mais les anges de la Wallace Collection et du Louvre ne peuvent être situés à une période aussi précoce de la carrière de Memlinc (avant 1464, date de la mort de Rogier à Bruxelles), pour laquelle nous sommes d'ailleurs réduits à des conjectures. Si l'on tient compte de la taille réduite de nos deux volets, on s'aperçoit que des œuvres d'un format proche, peintes vers 1475-1480 fournissent les points de comparaison les plus probants. Si l'Ange tenant une épée rappelle celui qui joue de l'orgue à la gauche de Marie, sur le *Triptyque Donne* (Londres, National Gallery), situé vers 1475 (Lorentz et Reynaud⁴ fig. 6 et 7), les traits de son compagnon tenant un rameau d'olivier renvoient à l'étrange visage barbu de sainte Wilgeforte, sur le *Triptyque d'Adriaen Reyms* de Bruges (revers du volet gauche), portant la date de 1480 (Lorentz et Reynaud⁴ fig. 8 et 9). Memlinc aurait donc complété a posteriori un panneau isolé peint par Rogier, à la demande de son possesseur. La date de 1475, qui se lit sur le *Christ de pitié* de Melbourne ne s'oppose pas à une telle datation (voir Ursula Hoff et Martin Davies, *The National Gallery of Victoria, Melbourne*, Bruxelles, 1971, p. 60 (*Les Primitifs flamands*, I. *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 12)).

Iconographie

Ainsi reconstitué (Pl. CCXCIII), le triptyque composite de Marguerite d'Autriche offre une combinaison de plusieurs types iconographiques (*Homme de douleurs*, *Messe de saint Grégoire* et *Engelpietà*) liés à la représentation du mystère de la Passion et fournissant des supports visuels à la dévotion et à la célébration de la messe. Au centre se trouve le *dieu de pitié* – ce sont les termes de l'inventaire de Marguerite d'Autriche –, c'est-à-dire l'Homme de douleurs. L'*imago pietatis* conservée dans l'église romaine Santa Croce in Gerusalemme, important lieu de pèlerinage de l'époque, fut longtemps considérée comme le prototype de cette image. La propagande des chartreux installés dans le sanctuaire, faisait en effet remonter cette petite mosaïque à une authentique représentation du Christ tel qu'il était apparu au pape saint Grégoire le Grand (590-604), alors qu'il célébrait une messe dans cette même église. Cette icône était en réalité une œuvre byzantine probablement exécutée vers 1300, qui ne parvint à Santa Croce que vers 1385-1386. A cette date, le type de l'Homme de douleurs était depuis longtemps répandu en Occident.

La popularité de la célèbre image romaine, à laquelle étaient liées des promesses d'indulgences, contribua pour une bonne part à la formation de la légende de l'apparition miraculeuse du Christ au saint pape et à sa représentation, que l'on peut suivre à partir du début du XV^e siècle. Les instruments et les visages des acteurs de la Passion (suivant essentiellement le récit de *Matthieu*, XXVI et XXVII) figurés derrière le Christ dans le panneau de Melbourne font d'ailleurs partie intégrante de l'iconographie de la *Messe de saint Grégoire*. La composition originale du panneau central de notre triptyque comportait probablement des nuages dans sa partie inférieure, comme on peut l'observer sur la version memlingienne de Grenade (Lorentz et Reynaud⁴ fig. 3). Avec ces nuées, qui se prolongeaient sous les pieds des anges (Pl. CCLXXXVII), l'accent était mis sur le caractère surnaturel de la vision de saint Grégoire.

L'évocation de la *Messe de saint Grégoire* situe le *dieu de pitié* de ce petit retable dans un évident contexte eucharistique. L'Homme de douleurs visualise le don du corps du Christ, matérialisé dans l'hostie lors du sacrement de l'autel. Les deux anges des *feuillets* (feuillets) ne démentent pas le rôle cultuel qu'a pu jouer ce triptyque. Ils le rattachent en tout cas au type iconographique de l'*Engelpietà*, représentation de l'Homme de douleurs soutenu par un ou plusieurs anges. Leur présence aux côtés du Christ sacrifié, symbolisant l'eucharistie, remonte probablement au canon de la messe, où le célébrant prononce les paroles suivantes: *Jube haec perferri per manus sancti Angeli tui in sublime altare tuum, in conspectu divinae majestatis tuae: ut, quotquot ex hac altaris participatione sacrosanctum Filii tui Corpus et sanguinem sumpserimus, omni benedictione caelesti et gratia repleamur* (Cfr. Gert von der Osten, article *Engelpietà*, dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, V, Stuttgart, 1967, col. 601-621).

Ici, les deux anges sont rejetés sur les volets et encadrent le Christ. Leur costume de diacres fait d'eux des assistants du prêtre célébrant l'eucharistie devant le retable ouvert. A l'origine, ils étaient vus tous deux en pied (Pl. CCXCIII). Au contraire, le Christ, bien que représenté à une plus grande échelle qu'eux, répond à la traditionnelle présentation à mi-corps de l'*Homme de douleurs*. Ce rapport entre les figures du Christ et des anges n'est guère exceptionnel. On le retrouve par exemple sur une pierre funéraire de la *alte Nicolaikirche* de Francfort, remontant à la fin du XIV^e siècle (Lorentz et Reynaud ⁴ fig. 11). On y voit l'*Homme de douleurs* apparaissant au défunt – ce qui rend compte du nuage d'où émerge la figure sacrée, à l'instar du *Christ de pitié* de Grenade ; il est flanqué de deux anges portant les instruments de sa Passion. Chez Petrus Christus (*Homme de douleurs*, Birmingham, City Art Gallery), on observe les mêmes proportions entre le Christ et les deux anges qui viennent de le dévoiler au spectateur (Lorentz et Reynaud ⁴ fig. 12).

En revanche, les deux figures des volets de notre triptyque portent respectivement une épée (à senestre) et un rameau d'olivier (à dextre). L'épée symbolise la justice mise en œuvre par Dieu lors du Jugement dernier. A senestre du Christ-Juge du *Polyptyque du Jugement dernier* de Rogier van der Weyden (Beaune, Hôtel-Dieu) est figurée une épée, accompagnée de l'inscription suivante: *Discedite a me maledicti in Ignem eternum qui paratus est dyabolo et angelis ejus*. À sa dextre, on voit un lys, courbé en direction des élus. Un autre verset nous éclaire sur le sens de cet attribut: *Venite benedicti patris mei possidete paratum vobis Regnum a constitutione mundi*. Le lys, que l'on rencontre à plusieurs reprises couplé avec l'épée dans le contexte de l'*imago pietatis* dans l'art septentrional de la fin du moyen âge, est un symbole de la miséricorde divine. Ce sens est explicité sur la partie supérieure d'un panneau qui pourrait être espagnol, où on lit le mot *Misericordia* à côté du lys tenu par l'ange se trouvant à dextre du Christ (Lorentz et Reynaud ⁴ fig. 13). Mais le lys symbolise également la paix. C'est semble-t-il cette signification que Memlinc a voulu souligner en lui substituant l'olivier, motif rare dans la peinture septentrionale et vraisemblablement d'origine italienne (Cfr. D. I, *Sujet*). L'*Ange au rameau d'olivier* est à la droite du Christ, donc du côté des élus, de ceux avec qui Dieu a fait alliance. A la destination eucharistique de l'œuvre vient donc se greffer un sens eschatologique.

Nous voudrions ajouter un mot encore sur Marie, soutenant son Fils et le montrant en direction du spectateur. La place importante qui lui est ici accordée pourrait renvoyer à sa propre «Passion», parallèle à celle du Christ, comme l'a supposé *Berliner* (*Arma Christi*, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), VI, 1955, p. 76). Mais la rareté de la composition du *dieu de pitié estant es bras de Notre-Dame* nous permet d'aller plus avant dans notre enquête sur l'origine de ce retable. Le triptyque dont l'ange du Louvre faisait probablement partie appartenait à Marguerite d'Autriche, fille de Maximilien de Habsbourg et de Marie de Bourgogne, petite-fille de Charles le Téméraire, dernier duc Valois de Bourgogne (1467-1477). Or nous savons que le premier de ces princes, Philippe le Hardi (1363-1404), arrière-grand-père de Charles, paya en 1388 un certain *Perrin Denys, maçon demorant a Paris*, pour une *ymaige de Notre Dame tenant en son giron une autre ymaige d'un Dieu de Pitié, et deux ymaiges d'anges tout de boys enlevez*, destinées à l'autel de son oratoire en son hostel d'Artois a Paris (Archives départementales de la Côte-d'Or, B 1469, fol. 61 verso, publié par Georg Troescher, *Die Burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, Francfort, 1940, note 265). Nous ignorons bien entendu comment se présentaient ces *deux ymaiges d'anges* sculptées. Mais l'analogie thématique des deux ensembles destinés de surcroît à un usage domestique, et que l'on retrouve dans la même famille à presque un siècle de distance, ne serait-elle pas l'indice d'une dévotion propre à la maison ducal de Bourgogne? On pourrait imaginer que le panneau central ait été commandé à Rogier van der Weyden par Philippe le Bon (en remplacement de l'ensemble sculpté lui venant de son grand-père? pour un autre oratoire ducal?), et que Charles le Téméraire ou Marie de Bourgogne aient demandé à Memlinc de le compléter. Trop d'éléments nous font malheureusement défaut pour confirmer cette hypothèse. La vraisemblable localisation de cet émouvant petit ange, porteur d'un message de paix, dans la collection de Marguerite d'Autriche l'intègre en tout cas dans le lot trop réduit d'œuvres du XV^e siècle dont on peut entrevoir la genèse.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1981 ¹: *Nouveau Drouot - Salle 11. Lundi 5 octobre à 14 h 30. Tableaux anciens et modernes*, dans *La Gazette de l'Hôtel Drouot* (Paris), 90e année, 34, 2 octobre 1981, 14.
- 1993 ²: *Acquisitions. Moyen Age. Paris. Musée du Louvre. Département des peintures*, dans *Revue du Louvre. La Revue des Musées de France* (Paris), 1993, 3, 78.
- 1993 ³: PHILIPPE LORENTZ, *Les Primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Dossier de l'art* (Dijon), 16, décembre 1993-janvier 1994, 94-107.
- 1994 ⁴: PHILIPPE LORENTZ, NICOLE REYNAUD, *Un Ange de Hans Memling (v. 1435-1494) au Louvre*, dans *Revue du Louvre. La Revue des Musées de France* (Paris), 1994, 2, 10-17.
- 1994 ⁵: DIRK DE VOS, *Hans Memling. L'Œuvre complet*, Anvers, 1994.

J. LISTE DES PLANCHES

N° 184: GROUPE MEMLINC (25)

16. a) <i>Ange tenant un rameau d'olivier (couleur)</i> (1:1)	Photo RMN
CCLXXXVI. <i>Ange tenant un rameau d'olivier</i> (1:1)	RMN 92 DN 2250
CCLXXXVII. <i>Ange tenant une épée</i> (Londres, Wallace Collection)	Photo Wallace Coll.
CCLXXXVIII. <i>Ange tenant un rameau d'olivier, en radiographie</i> (1:1)	LRMF
CCLXXXIX. <i>Ange tenant un rameau d'olivier, en infra-rouge</i> (1:1)	LRMF 62.269
CCXC. <i>Ange tenant un rameau d'olivier, aux ultra-violets</i> (1:1)	LRMF 62.271
CCXCI. <i>Ange tenant un rameau d'olivier, en lumière rasante</i> (1:1)	LRMF 62.270
CCXCII. <i>Ange tenant un rameau d'olivier, détail du buste (M 2 x)</i>	RMN 94CN61563
CCXCIII. <i>Reconstitution proposée de la face intérieure du triptyque mentionné dans les inventaires de 1516 et de 1523-1524 de Marguerite d'Autriche</i>	ACL
CCXCIV. a) <i>Ange tenant un rameau d'olivier, le revers</i> (1:1)	RMN 93 DN 2494
b) <i>Ange tenant une épée, le revers</i>	Photo Wallace Coll.

Ph. L.

Dépôt légal D/1995/0060/1 - mai 1995
Wettelijk depot D/1995/0060/1 - mei 1995
Printed in Belgium
by N.V. Groeninghe Drukkerij, Kortrijk
ISBN 2-87033-007-3