

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



LE MUSÉE DU LOUVRE

PARIS

III

Texte

PHILIPPE LORENTZ – MICHELINE COMBLEN-SONKES

MUSÉE DU LOUVRE

PARIS

III

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, A. De Schryver, E. Dhanens, J.-M. Duvosquel, H. Pauwels (président),  
P. Philippot (vice-président), Ph. Roberts-Jones, J.K. Steppe, J. Stiennon,  
I. Vandevivere et H. Vlieghe.

Représentant l'Institut royal du Patrimoine artistique: L. Masschelein-Kleiner (directeur).

Outre les membres ci-dessus mentionnés, siègent également dans le conseil scientifique du Centre:  
A.-M. Bonenfant-Feytmans, M. Comblen-Sonkes, J. Folie, N. Goetghebeur, J. Jansen, C. Stroo,  
R. Van Schoute et N. Veronee-Verhaegen.

Secrétariat scientifique: H. Mund et B. Fransen.

PHILIPPE LORENTZ  
Conservateur au département des peintures du musée du Louvre

MICHELINE COMBLEN-SONKES  
Secrétaire scientifique honoraire du Centre

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

19

MUSÉE DU LOUVRE  
PARIS

III

avec la collaboration de l'Institut royal du Patrimoine artistique  
et du Centre de Recherche et de Restauration des musées de France

BRUXELLES

2001



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



Réunion  
des Musées  
Nationaux



TOUS DROITS RÉSERVÉS

© 2001 par le Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse, Parc du Cinquantenaire 1, 1000 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, IV-V, XI, XII, XVI, XXV, XXVIII, XXXIb, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXIX-XLIIb, XLVIb-XLVIII, L, LIII, LV, LVIII-LXI, LXV, LXVII-LXXI, LXXIII, LXXIV, LXXVII, LXXVIII, LXXX-LXXXIV, LXXXVIII, LXXXIX, XCb-XCIV, XCVIII, CII, CVIII, CX, CXII, CXIV, CXVI-CXVIII, CXXII, CXXIV, CXXVIII-CXXXI, CXXXIX, CLV-CLVI, CLVIII-CLXIII, CLXVIIa-b, CCI, CCXXII, CCXXIII: Réunion des Musées Nationaux (RMN), Paris; XIII, XIV, XVII-XXI, XXVI, XXVII, LIV, LVI, LVII, LXXV, CXXXV, CXXXVII, CXXXVIII, CXL, CCXVIII-CCXXI, CCXXIV: Laboratoire de recherche des Musées de France, (LRMF), Paris; XXIV, LXII- LXIV, LXVI, LXXVI, LXXIX, XCa, CXLII-CLIV, CLVII: Centre de Recherche et de Restauration des musées de France (C2RMF, Patrick Le Chanu), Paris; XLIV, LXXII, CXXXII, CXXXIII: Musée du Louvre, Service d'étude et de documentation du département des peintures; VI: Kunsthistorisches Museum, Vienne; XXXIa: National Gallery, Londres; XLIII: Galleria Sabauda, Turin; XLVa: J. Leegenhoek, Paris; XLVb: Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg; XLVIa: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Jörg P. Anders, Berlin; LXXXVI, LXXXVII: Jean-Luc Godard, Paris; XXII-XXIII, XXIX-XXX, XXXII, XXXV, XXXVIII, XCVI, XCVII, XCIX, CIII, CIX, CXIII, CXX, CXXI: Prof Dr. J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD, La Haye.

Pour la Belgique: ISBN 2-87033-010-3

Pour la France: ISBN 2-7118-4320-3 (édition complète)

ISBN 2-7118-4321-1 (volume 1)

## TABLE DES MATIÈRES

Préface .....	VII
Avertissement .....	IX
Tableaux étudiés:	
N° 188: Groupe Michel Sittow (1), <i>Le Couronnement de la Vierge</i> , .....	1
N° 189: Groupe Michel Sittow (2), <i>Portrait de femme</i> , .....	14
N° 190: Groupe Rogier van der Weyden (18), <i>L'Annonciation</i> , .....	21
N° 191: Groupe Rogier van der Weyden (19), <i>Portrait de Philippe le Bon</i> , .....	71
N° 192: Groupe Rogier van der Weyden (20), <i>La Crucifixion du Parlement de Paris</i> , .....	81
N° 193: Groupe Rogier van der Weyden (21), <i>Le Triptyque de la famille Braque</i> , .....	133
N° 194: Groupe Rogier van der Weyden (22), <i>Portrait de Jean de Clèves</i> , .....	185
N° 195: Maître au Feuillage en broderie (1), <i>Vierge et Enfant avec anges</i> , .....	192
N° 196: Maître au Feuillage en broderie (2), <i>Ange jouant du luth</i> , .....	198
N° 197: Maître de Francfort (1), <i>La Vierge à l'Enfant dans un paysage</i> , .....	201
N° 198: Maître de la Légende de Sainte Marie-Madeleine (7), <i>La Vierge et l'Enfant</i> , .....	209
N° 199: Maître de la Légende de Sainte Marie-Madeleine (8), <i>Portrait de Marguerite d'Autriche</i> , .....	216
N° 200: Maître de la Légende de Sainte Marie-Madeleine (9), <i>Portrait de Philippe le Beau</i> , .....	228
N° 201: Maître à la Vue de Sainte-Gudule (3), <i>L'Instruction pastorale</i> , .....	239
N° 202: Maître de 1499 (1), <i>La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs</i> , .....	255
N° 203: Anonyme (26), <i>La Vierge allaitant l'Enfant</i> , .....	269
 Addendum au volume II .....	 276
 Tables des trois tomes .....	 277
 Planches .....	 Volume 2

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES  
DEPARTMENT OF CHEMISTRY

MEMORANDUM FOR THE RECORD  
SUBJECT: [Illegible]

DATE: [Illegible]

BY: [Illegible]

## PRÉFACE

La collaboration entre le Louvre et le Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse s'achève avec la parution du dernier des trois tomes initialement prévus pour couvrir la collection des «Primitifs flamands» du grand musée français. Cette publication s'inscrit dans le premier demi-siècle de l'histoire du *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*. Engagée en 1950 par Paul Coremans et Jacques Lavalleye, cette entreprise a marqué une étape nouvelle et décisive dans la recherche sur la production picturale flamande de la fin du Moyen Âge, celle de la prise en compte, par l'histoire de l'art, de l'étude des œuvres par les méthodes scientifiques, mise sur le même plan que l'analyse du style et l'utilisation des sources documentaires et littéraires. Le programme était sobrement défini en septembre 1951 par les fondateurs, dans leur préface au premier volume, consacré au musée communal de Bruges. Il s'agissait de «réunir et mettre à la disposition des chercheurs une documentation précise et critique, objectivement présentée, sur tous les tableaux peints par les maîtres flamands». On songe ici à la création d'un autre *corpus*, celui des vitraux du Moyen Âge, décidée en 1952 au Congrès international d'Histoire de l'Art et témoignant du besoin de rendre accessible aux historiens une vaste documentation dont la constitution avait été rendue possible grâce à la dépose des vitraux pendant la guerre.

La participation du Louvre au *Corpus* remonte aux tout débuts de la publication. La première mission de l'IRPA à Paris fut dépêchée en janvier 1951 pour y effectuer l'étude matérielle des tableaux du Louvre. Le remarquable catalogue raisonné des peintures flamandes des XVe et du XVIe siècles, par Édouard Michel (1953), a été établi comme un travail préliminaire du futur *Corpus*. Il en a même été la «base essentielle», pour reprendre l'expression d'Hélène Adhémar (préface au premier tome du *Corpus-Louvre*, 1962). Nous avons évoqué, dans la préface du second tome (1995), les circonstances qui n'ont pas permis une parution rapide de la suite des trois tomes consacrés au Louvre. Compte tenu des trois décennies séparant les deux premiers tomes, le troisième et dernier nous semble paraître aujourd'hui dans un délai assez raisonnable. Les notices confiées à Micheline Comblen-Sonkes remises à jour depuis, sont achevées depuis 1994, mais les tâches de Philippe Lorentz au sein du département des Peintures (l'exposition des nouvelles acquisitions du département, en 1996; le chantier des nouvelles salles de peinture espagnole, ouvertes au public en mai 1999) ont quelque peu retardé l'aboutissement de ses recherches et la rédaction de sa partie du volume.

Les notices ici regroupées traitent des œuvres des groupes Sittow, Weyden et des œuvres des maîtres anonymes à noms de convention. Une adjonction au groupe Weyden étonnera peut-être. Il s'agit de la fameuse *Crucifixion du Parlement de Paris*. Dans le catalogue des peintures de l'École française des XIVe, XVe et XVIe siècles (1965), dont l'illustration abondante et détaillée s'inspire sans aucun doute de celle des volumes du *Corpus*, Charles Sterling avait répertorié l'œuvre parmi les productions des «peintres étrangers travaillant en France» et la donnait à un peintre flamand travaillant dans la capitale. De fait, ce grand tableau, qui n'a cessé d'intriguer les connaisseurs et les historiens depuis le XVIIIe siècle, partage une partie de son abondante bibliographie avec celle des «Primitifs flamands». Les recherches les plus récentes – celles de Nicole Reynaud et de Philippe Lorentz – tendent à identifier l'auteur de la *Crucifixion* avec un peintre du Nord, André d'Ypres, devenu en 1428 franc-maître du métier des peintres à Tournai et qui, semble-t-il, entretint jusqu'à sa mort des liens étroits avec Rogier van der Weyden. À bien des titres, l'œuvre méritait de figurer dans le *Corpus*, où elle fait l'objet d'une étude détaillée.

Un mot encore des notices consacrées au Maître du Feuillage en broderie. Les deux œuvres concernées, l'impressionnante *Vierge en majesté entourée d'anges* et l'*Ange jouant du luth*, ont fait partie de la collection de Monsieur René Grog (1896-1981) et de Madame Grog-Carven, généreusement donnée au Louvre en 1973 (sous réserve d'usufruit). Madame Grog-Carven ayant partiellement abandonné l'usufruit de cette donation en 1996, la *Vierge*



*en majesté entourée d'anges* est entrée au musée à cette date. Il n'en a pas été de même pour le petit *Ange jouant du luth*, resté chez sa propriétaire, et qui fait ici l'objet d'une brève notice, essentiellement informative.

Nous ne voudrions pas oublier celles et ceux qui, tout au long de la rédaction de ce volume nous ont apporté leur aide et de précieux conseils: Maryan Ainsworth, Daniel Alcouffe, Lorne Campbell, Julien Chapuis, Georges-Philippe Danan, Daniel De Jonghe, Jacques Foucart, Marie-Louise Grog-Carven, Frédéric Elsig, Dorota Giovannoni, Marie-Thérèse Gousset, Sophie Guillot de Suduiraut, Daniel Hess, Fabienne Joubert, Karl Katz, André Lawalrée, Patrick Le Chanu, Sylvie Lecoq-Ramond, Jacques Leegenhoek, Guy-Michel Leproux, François-René Martin, Rainer Michaelis, Audrey Nassieu-Maupas, Christophe Pincemaille, L. Y. Rahmani, Élisabeth Ravaud, Nicole Reynaud, Pierre Rosenberg, Marie-Catherine Sahut, Dimitri Salmon, Dany Sandron, Christiane Van den Bergen-Pantens, Roger Van Schoute, Dominique Vanwijnsberghe et Hélène Verougstraete.

Notre reconnaissance particulière va à M. Daniel Soumeryn-Schmit, chef de la section archives et ateliers photographiques de l'Institut royal du Patrimoine artistique et ses collaborateurs Jacques Declercq, Olivier Depauw, Jean-Luc Elias et Jean-Louis Torsin ainsi qu'à M. Guido Van de Voorde, radiologue.

Une dernière mention toute spéciale et amicale va à Hélène Mund, qui n'a ménagé ni son temps ni son énergie pour assurer l'édition de ce volume.

Les Auteurs et le Comité du Corpus  
Bruxelles, le 10 décembre 2001

## 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 SITTOW, GROUPE WEYDEN, MAÎTRE..., par exemple MAÎTRE AU FEUILLAGE EN BRODERIE.

Une fois classés selon cette méthode, les tableaux portent deux numéros d'ordre. Exemple: N° 188: GROUPE SITTOW (1), *Le Couronnement de la Vierge*. Ce qui signifie: œuvre n° 188 du Corpus, groupe d'œuvres attribuées à Sittow, première 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.

## ÉCHELLE 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° 188: GROUPE SITTOW (1), *LE COURONNEMENT DE LA VIERGE*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Michel Sittow

Le Couronnement de la Vierge

N° d'inventaire R.F. 1966-11 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud* <sup>36</sup> 128).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(15.XII.1993)

*Forme:* Rectangle vertical.

<i>Dimensions:</i>	Support,	25,9 (± 0,1) × 19,6 (± 0,1) × 0,4 (+ 0,1)
	Surface peinte,	24,7 × 18,3

*Couche protectrice:* Le vernis est récent. Des restes de vernis assombris apparaissent entre les traits de pinceau les plus épais, notamment dans le vêtement de la Vierge (*Ishikawa* <sup>41</sup> 332).

*Couche picturale et dessin sous-jacent*

a. *Etat de conservation:* Il est très bon. Le tableau présente des restes de barbe et des bords non-peints sur les quatre côtés; ces bords ont été couverts d'une couche de couleur brun foncé. Les trois visages principaux sont intacts; seul celui de l'ange vu de face a été reglacé; il est plus flou. La queue de la colombe a été un peu retouchée. Les glacis des vêtements de Dieu le Père et du Christ sont un peu usés et décolorés. Il y a quelques surpeints dans le gris foncé des nuages, dans le haut et dans le bas. Le résinate de la végétation a légèrement bruni et est couvert d'une bonne couche de vernis mais la végétation est presque intacte. Sur une photographie à l'ultra-violet, elle forme une tache foncée de même que les ombres du vêtement de l'ange vu de face et quelques petites plages dans le manteau de Dieu le Père et la partie droite de celui du Christ. Le bord supérieur du trône a été incisé; selon *Chiyo Ishikawa* (<sup>41</sup> 332), il est devenu visible à cause de l'accumulation de vernis, ce qui gâche l'effet voulu par le peintre: le haut du dossier devait se dissoudre dans la lumière. La radiographie montre une retouche dans le dos du Christ et de nombreux petits dégâts dans les nuages des coins inférieur et supérieur gauches.

b. *Matière et exécution picturales:* Le tableau a vraisemblablement été peint à l'émulsion. Les visages sont simples et précis. Les vêtements de la Vierge et des anges de droite sont exécutés avec une couleur épaisse; des petits creux sont visibles entre les traits de pinceau. Dans les deux anges vêtus de bleu, on observe au binoculaire de gros grains bleus, probablement d'azurite. Les vêtements du Christ et de Dieu le Père sont obtenus par des glacis appliqués sur une sous-couche opaque. Les glacis ont été tamponnés dans le frais (*Ishikawa* <sup>41</sup> 333). Le sceptre a été peint au moyen d'un glacis brun et de quelques touches jaunes; le trône est exécuté en glacis. Les craquelures forment des petites lignes verticales dans le jaune.

La photographie à l'infra-rouge révèle dans les anges planant un dessin fin et nerveux; celui-ci étant perlé, semble exécuté à l'encre et à la plume. D'autres plages par contre paraissent dessinées à l'aide d'un liant sec (*Ishikawa*<sup>41</sup> 333). Le dessin est une simple esquisse, sans modelé (*Ishikawa*<sup>41</sup> 337). Des lignes de construction inemployées apparaissent dans la tête du Christ.

En radiographie, les visages présentent peu de densité sauf ceux de Dieu le Père et de l'ange de profil au premier plan. Les mains du Christ et de la Vierge sont assez peu lisibles.

c. *Changements de composition*: Observé au binoculaire, l'index droit de Dieu le Père était légèrement plus long. L'infra-rouge traditionnel montre que la tête de la Vierge était plus large, celle de Dieu le Père a été déplacée et un baldaquin recouvrait la Trinité. La réflectographie précise ces changements et en révèle d'autres: la tête de la Vierge était vue de profil, la colombe était prévue plus haut et des lignes courbes limitaient la partie inférieure des nuages (*Ishikawa*<sup>41</sup> 333).

La radiographie fait apparaître les deux positions de la tête de la Vierge; la correction doit donc avoir été faite au stade de la peinture (*Ishikawa*<sup>41</sup> 333, note 4).

*Préparation*: Elle est ivoire.

*Support*: Chêne (*Reynaud*<sup>28</sup> 345). Chêne ou châtaignier (*Examen micrographique de détermination* par Y. Trenard, C. Jacquot et J. Campredon, le 19 avril 1967, dans les archives du Musée du Louvre). Probablement chêne sur quartier (Examen réalisé par L. Kockaert le 15 décembre 1993). Il comprend un seul élément (*Ishikawa*<sup>41</sup> 332). Il est assez bombé sur la face, surtout le coin supérieur droit, et ne présente pas de chanfrein. Un ou deux trous de clous sont visibles dans chaque coin au revers. A la face, il y a une fissure de  $\pm 2$  cm à 0,8 cm du coin inférieur droit.

*Marques au revers*: Dans le coin supérieur droit, le mot LOUVRE est peint en noir et dans le coin inférieur droit, de même le numéro d'inventaire RF-1966-11.

Plusieurs étiquettes sont collées: 1) une récente, dans le coin supérieur gauche, RF. 1966. 11 / Michel Sittow / Couronnement de la Vierge, p. 26-27 (manuscrite, en bleu); 2) une ancienne, dans le haut vers le milieu, 8934 / Ec. flamande / Juan de Flandes / Vente Hulot 92 (manuscrite); 3) vers le milieu, un papier ancien est collé; verticalement on lit Juan de Flandes et une deuxième fois le même nom; les premiers mots dans le haut sont illisibles ainsi que trois signatures espagnoles, selon Nicole Reynaud (<sup>28</sup> 346, note 5); la quatrième semble être Celestino de Flores; 4) à gauche, une étiquette ronde ne porte pas d'inscription; 5) dans le bas à gauche, une étiquette ovale est imprimée, CHENUE / EMBALLEUR / 5, rue de la Terrasse PARIS, la suite est manuscrite, au crayon, cadre, à l'encre, N° 57; 6) dans le bas au milieu, une vieille étiquette porte: École flamande / n° 40 / (Friedländer attribue / ce tableau à Memling).

A gauche, on remarque un cachet sur le bois, presque illisible: ...douane...Paris.

*Cadre*: Il est moderne; il présente des moulures identiques sur les quatre côtés et est peint en noir. Au revers, au milieu du cadre, une étiquette est collée: HB 8 (imprimés). Sittow / Couronnement de la Vierge. RF 1966 11 (manuscrits).

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. Sujet

Sur une plate-forme haute de deux marches et parsemée de pierres précieuses, deux personnages masculins vus de trois quarts sont assis. Leurs vêtements, la différence d'âge qui les sépare et la colombe qui les surmonte permettent de les identifier à Dieu le Père et à son Fils. A droite, Dieu le Père, vieillard chenu, tient d'une main un sceptre long et mince et de l'autre bénit. Il est coiffé d'une tiare et vêtu d'une tunique et d'un ample manteau. A sa droite, Dieu

le Fils est un homme d'âge mûr. De la main gauche Il tient une croix orfèvrée qui repose sur un globe de cristal appuyé sur son genou gauche. Il bénit, le bras droit levé. Il ne porte qu'un perizonium sous son large manteau maintenu par un grand mors orfèvré. Tous deux sont assis sur une cathèdre de forme simple mais de matières précieuses: du cristal rehaussé de métal doré. Le dossier et les accoudoirs sont surmontés de pommes de pin tandis que les pieds sont des colonnettes pourvues de bases et de chapiteaux.

Le Père et le Fils baissent les yeux en direction de la Vierge, agenouillée dans l'herbe à leurs pieds. Elle est tournée de trois quarts vers le spectateur. Elle paraît très jeune et ses cheveux lui recouvrent les épaules. Elle est vêtue d'une longue robe à manches ajustées terminées par des manchettes et d'un grand manteau doublé de brocart.

L'extrémité de ce vêtement est soulevée par trois petits anges qui ressemblent à de jeunes enfants. Ils sont agenouillés sur le sol; le premier est vu en profil perdu, le deuxième de trois quarts et le troisième de face; ils portent des tuniques et des amicts. Deux autres petits anges volent au-dessus de la Vierge et tiennent une couronne; l'un se présente de profil et l'autre de face; ils sont habillés comme les premiers.

Le sol sur lequel sont situés la Vierge et les anges consiste en une pelouse fleurie. A gauche, M. A. Lawalrée, chef de département honoraire au Jardin Botanique National de Belgique, à Meise, reconnaît un lis stylisé (*Lilium candidum* L.), avec deux fleurs épanouies et deux en bouton; les autres plantes lui paraissent indéterminables (communication orale du 10 mars 1994). Cependant *Chiyo Ishikawa* (<sup>41</sup> 334) identifie encore des iris et des fraisiers. Dans le haut et le bas de la composition, de gros nuages floconneux limitent le fond qui est un grand espace lumineux sur lequel se détachent les personnages.

Le *Couronnement de la Vierge* a été étudié par de nombreux auteurs. L. Réau (*Iconographie de l'art chrétien*, 2. *Iconographie de la Bible*, II. *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 621-626) signale la différence à faire entre le thème de la *Glorification de la Vierge*, intemporel, dans lequel Marie, couronnée par Dieu ou par des anges, porte l'Enfant, et celui de son *Couronnement*, événement survenu après son assomption, où le Christ est toujours adulte.

Le thème ne figure pas dans le *Nouveau Testament* mais est inspiré par certains textes des *Psaumes* (XLV (XLIV), 10) et du *Cantique des cantiques* (G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, 4-2, *Maria*, Gütersloh, (1980), p. 148). Son illustration remonte à Suger (XII<sup>e</sup> siècle); on le relève au tympan des cathédrales de Senlis et de Paris (Réau, *op. cit.*, p. 622; voir aussi Smits<sup>13</sup> 137-138). La Vierge y est couronnée par le Christ ou par un ange en sa présence. Au XV<sup>e</sup> siècle la figuration la plus fréquente est le couronnement par ou devant la Trinité; il devient général au XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup> (*Baudouin*<sup>23</sup> 188-193). Le remplacement du Christ par la Trinité peut être mis en rapport avec des sources littéraires; le plus ancien texte est dû à *Ubertin de Casale* (1259 – après 1329); on peut encore citer des écrits de *sainte Brigitte de Suède* et de *Denis le Chartreux* (*Baudouin*<sup>23</sup> 207-208).

Déjà au XIII<sup>e</sup> siècle, dans la Trinité, Dieu le Père est représenté comme un vieillard, assis sur un trône avec son Fils, un homme d'âge mûr, tandis que la colombe du Saint-Esprit plane au-dessus ou entre Eux (*Baudouin*<sup>23</sup> 214).

Dans le couronnement par la Trinité, la Vierge peut être représentée de face ou de profil (*Baudouin*<sup>23</sup> 218). Dans les Pays-Bas méridionaux, une des plus anciennes représentations du premier type est la scène figurée dans une archivolte du *Christ apparaissant à sa Mère* (New York, Metropolitan Museum), tableau considéré aujourd'hui comme une copie d'après Rogier van der Weyden. Comme exemple du second type on peut mentionner un dessin français du Louvre, qui date déjà des années 1390-1400 (*Baudouin*<sup>23</sup> fig. 19). Dans cette position le visage de la Vierge n'est pas très visible. L'auteur de la présente peinture a trouvé une solution unique qui consiste à placer en oblique le trône de la Trinité; de cette manière la Vierge, agenouillée dans sa direction, a le visage tourné de trois quarts vers le spectateur (*Baudouin*<sup>23</sup> 224). *Nicole Reynaud* (<sup>28</sup> 349) relève combien ce changement d'angle de vue atténue l'hiératisme de la composition et le remplace par de la souplesse et du mouvement. Elle souligne aussi la

simplification du décor du trône, qui est remarquable par la beauté de ses matières, et l'unification de l'espace, où une subtile gradation de lumière donne une impression de profondeur infinie.

*Chiyo Ishikawa* (<sup>41</sup> 335-336) croit que l'iconographie du tableau étudié est nordique car elle ne retrouve pas de source littéraire castillane où la Vierge soit glorifiée par la Trinité pendant les écrits d'*Isabelle de Villena* devraient encore être investigués. Elle pense que le présent *Couronnement* montre une contamination du thème par la *Glorification de la Vierge* où plus normalement la Vierge est couronnée par des anges.

La présence de pierres précieuses sur la base du trône est signalée par *Ann Tzeutschler Lurie* (<sup>33</sup> 132, notes 48-49); c'est une allusion à la Jérusalem céleste (*Apocalypse*, XXI, 9-21). On en observe aussi chez Juan de Flandres, notamment dans le retable de la cathédrale de Palencia (voir *I. Vandevivere, La Cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuergra (Les Primitifs flamands, 1. Corpus (...), 10)*, Bruxelles, 1967, p. 14, 17, 18, 20, 54, 58). Pour le symbolisme du lis, voir p. 258.

Dans les cycles de la vie de la Vierge, le *Couronnement* apparaît comme le dernier de ces événements. Le présent tableau a peut-être fait partie d'un ensemble de quarante-sept petits tableaux consacrés à la vie du Christ et à celle de la Vierge, appelé l'oratoire de la reine Isabelle la Catholique. L'existence de celui-ci est connue par un inventaire dressé en 1505 (voir E. 1a, *Origine*, p. 5); effectivement la dernière œuvre citée est le *Couronnement de la Vierge*. L'appartenance du présent tableau à cette série a été mise en doute par certains historiens d'art à cause de ses dimensions franchement plus grandes: 24,5 x 18,3 cm (surface peinte), alors que la majorité ont environ 21,5 x 16 cm (voir E. 1b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*, p. 6).

Dans le tome 2 du présent volume, nous avons résumé les remarques de certains auteurs relatives à l'absence de quelques thèmes importants tel que la *Résurrection*, à la difficulté de disposer un ensemble de quarante-sept panneaux et aux sources d'inspiration possibles des artistes. Nous avons également mentionné les recherches de *Chiyo Ishikawa* (<sup>41</sup> 101-143) concernant le thème général de l'oratoire d'Isabelle et son conservatisme religieux.

## 2. Couleurs

La couleur la plus frappante de la composition est la tache de lumière jaune doré sur laquelle se détachent les bustes de Dieu le Père et de son Fils. Cette lumière passe insensiblement au rose derrière la Vierge et les anges. Des nuages gris ourlés de blanc la limitent.

Dieu le Père et le Christ ont des vêtements rouges à lumières blanchâtres. La tiare de Dieu le Père est rouge vermillon et dorée et son sceptre en métal doré. Il a de longs cheveux et une grande barbe d'un blanc grisâtre et ses carnations sont ocrées. Le Christ a la même coloration chaude et des cheveux châtain foncé. La cathèdre en cristal a la couleur du fond lumineux, avec des pieds en forme de colonnettes pourvues de chapiteaux et de bases dorés. La plate-forme est grise; quelques rubis et des pierres diversement colorées l'animent.

Les longs cheveux d'un blond doré de la Vierge se détachent sur le blanc éclatant de sa robe et de son manteau. Les ombres en sont bleutées. La doublure en brocart de celui-ci est dorée.

Le premier ange à droite a des cheveux blonds, une tunique et des ailes roses. Son compagnon a des cheveux châtain, une aube blanche et des ailes bleu foncé à l'extérieur et blanches à l'intérieur. Le troisième ange, aux cheveux blonds, a une tunique ocrée et des ailes blanches à l'intérieur, gris-mauve à l'extérieur. Les anges en vol ont des cheveux blonds et des tuniques et des ailes gris bleuté.

Sur la pelouse, d'un vert-brun foncé, se détachent le lys blanc et des fleurs rouges, blanches ou roses.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

1. *Sujet*a. *Sources*

A propos de *Jésus et la Samaritaine*, œuvre peinte par Juan de Flandes, nous avons signalé dans le tome 2 du présent volume les renseignements qu'on possède sur l'oratoire d'Isabelle la Catholique († 1504); nous les résumons brièvement ici.

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. 11-12), décrit un ensemble de quarante-sept tableaux; un *Couronnement de la Vierge* est cité en dernier lieu.

Une part importante de ceux-ci, trente-deux, fut acquise par Marguerite d'Autriche, belle-fille de la reine et gouvernante des Pays-Bas. Un inventaire de ses biens dressé en 1516 nous apprend que deux d'entre eux, une *Ascension* et une *Assomption*, avaient été peints par Michiel, c'est-à-dire Michel Sittow; le ou les auteurs des autres sont inconnus. Un second inventaire de Marguerite, établi en 1523/24, mentionne qu'au moins les tableautins qu'elle possédait avaient la dimension d'un tranchoir, celui-ci étant une tablette, en bois ou en métal, qui servait d'assiette.

A l'heure actuelle, en dehors du présent tableau, vingt-sept panneaux ont été retrouvés.

Tout d'abord les deux œuvres mentionnées comme étant de la main de Sittow, l'*Ascension* à Brocklesby Park, Habrough (Lincolnshire), dans la collection du comte de Yarborough, et l'*Assomption* à Washington, à la National Gallery.

Puis les œuvres anonymes: quinze sont conservées 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*.

Les autres sont localisées à:

Bâle, chez les héritiers de l'ancienne collection Lindenmeyer-Christ, l'*Agonie du Christ au jardin des oliviers*,

Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, l'*Apparition du Christ à sa mère*;

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*;

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

Paris, au Musée du Louvre, *Jésus et la Samaritaine*;

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

Washington, à la National Gallery, la *Tentation du Christ dans le désert*.

Tous ces tableaux anonymes ont été attribués à l'unanimité à Juan de Flandes ou à son atelier par comparaison avec ses œuvres authentifiées. Toutefois, M. Weniger (*Bynnen Brugge in Flandern: The Apprenticeships of Michel Sittow and Juan de Flandes*, dans *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, éd. par H. VEROUGSTRAETE, R. VAN SCHOUTE et M. SMEYERS, avec la collab. de A. DUBOIS, Louvain, 1997, p. 118) veut reconnaître un deuxième artiste à part entière en la personne de Felipe Morros, d'origine picarde. Weniger présentera ses découvertes lors de la publication prochaine de sa thèse.

En 1908 *Justi* (3 319), qui ne connaît pas le présent tableau, déduit de l'inventaire de 1516 qui fait état de la mise à part des deux tableaux de Sittow, qu'il devait y avoir unité de main dans le reste de l'oratoire. D'autre part nous avons signalé ci-dessus (voir p. 4) que le *Couronnement de la Vierge* du Louvre était nettement plus grand que les autres panneaux, y compris ceux de Sittow (*Ascension*: 21,5 x 16 cm; *Assomption*: 21,3 x 16,7 cm).



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

En 1887, *Justi* (<sup>1</sup> 160; <sup>3</sup> 318) relève dans l'inventaire des biens délaissés par la reine Isabelle de Castille († 1504) la présence d'un ensemble de quarante-sept petits tableaux, dont un *Couronnement de la Vierge* (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 11-12). En 1892, le présent tableau est vendu comme une œuvre de l'école flamande (<sup>2</sup> 34, n° 72).

*Friedländer* (<sup>4</sup> 254), en 1929, attribue sans commentaire le *Couronnement* à «Maître Michiel» (Zittoz). Le tableau figure sous ce nom à l'exposition d'Anvers, en 1930 (*Goldsmidt* <sup>5</sup> 81, n° 205). *Winkler* (<sup>7</sup> 178; <sup>8</sup> 252) accepte ce classement; les têtes énergiques de Dieu le Père et du Christ lui font songer à des ouvriers espagnols tandis que la Vierge et les anges ont le charme des mêmes figures dans l'*Assomption* (Washington, National Gallery), un des tableaux authentifiés de l'artiste.

C'est *Sánchez Cantón* (<sup>9</sup> 151; <sup>18</sup> 188) qui identifie l'œuvre au tableautin de même sujet dans l'oratoire d'Isabelle la Catholique; il constate aussi ses similitudes avec l'*Assomption*. Par contre *Hulin de Loo* (<sup>11</sup> 50, note 2), qui accepte l'attribution, rejette ce rapprochement à cause du format plus grand du *Couronnement*.

Le classement sous le nom de Maître Michel est approuvé par *Dochy* (<sup>10</sup> 9, 10-11), *Post* (<sup>12</sup> 35), *Smits* (<sup>13</sup> fig. 57) et *Richardson* (<sup>14</sup> 103-104), qui toutefois ne croit pas que l'œuvre appartienne à l'oratoire d'Isabelle la Catholique. *Johansen* (<sup>15</sup> 17, 35), qui estime que Sittow se montre dans sa peinture religieuse moins personnel que dans ses portraits, considère au contraire que le *Couronnement* faisait partie de l'oratoire; *Winkler* (<sup>16</sup> 533), en 1947, le présume et *MacLaren* (<sup>19</sup> 22 et note 3), en 1952, l'affirme. *Weinberger* (<sup>17</sup> 251) admet son attribution à Sittow mais juge que l'œuvre est antérieure à l'oratoire parce qu'elle est moins développée spatialement et que les personnages sont moins élégants. *Baudouin* (<sup>23</sup> 224) la classe sous le nom du même artiste; *Jacqueline Folie* (<sup>24</sup> 246, note 6), qui partage cette opinion, juge vraisemblable que le *Couronnement* a fait partie de l'oratoire d'Isabelle. *Eisler* (<sup>25</sup> 35, 52, 54) le donne également à l'artiste et affirme son appartenance à l'oratoire.

L'auteur du catalogue *Vingt ans d'acquisitions au Musée du Louvre* (<sup>26</sup> 120, n° 337), *Laclotte* (<sup>27</sup> 335) et *Nicole Reynaud* (<sup>28</sup> 345-346) l'attribuent à Sittow; cette dernière pense que le *Couronnement*, qui a fait partie de l'oratoire, a dû être peint entre 1495 et 1502, époque où Sittow semble avoir quitté le service de la reine pour suivre son beau-fils Philippe le Beau dans les Pays-Bas. Elle juge que l'artiste a été influencé d'une part par des miniaturistes, le Maître brugeois des Heures de Dresde et le Maître de Marie de Bourgogne, et d'autre part par le Maître de Moulins dans ses recherches luministes et son caractère aristocratique.

*Foucart* (<sup>30</sup> n° 8) rattache l'œuvre à l'oratoire et la situe dans la première manière de Sittow, qu'il juge la plus attachante à cause de son modernisme dans les effets de lumière, de ses innovations dans le domaine de l'iconographie et de sa synthèse personnelle de l'art du Nord et de celui de l'Italie.

*Davies* (<sup>31</sup> 10-11) considère que le *Couronnement*, partie de l'oratoire, est généralement attribué à Sittow; il émet des réserves sur la datation proposée par *Nicole Reynaud*. *Ann Tzeutschler Lurie* (<sup>33</sup> 119, 127, 129), *Bruyn* (<sup>35</sup> 212-213), *Demus*, *Friderike Klauner* et *Schütz* (<sup>37</sup> 176; <sup>40</sup> 28), *Molly Faries*, *Barbara Heller* et *Levine* (<sup>39</sup> 12-13) admettent l'appartenance à l'oratoire et l'attribution à Sittow.

*Chiyo Ishikawa* (<sup>41</sup> 32-33, 336-339) estime que le *Couronnement* présente les caractéristiques des peintures de Sittow pendant sa période espagnole. L'élément le plus typique est le dessin sous-jacent: une simple esquisse sans modelé. La technique purement picturale aussi justifie l'attribution: dans les visages, l'artiste recourt à des glacis de différentes nuances, très complexes. Les différences de dimensions pouvaient être négligées lorsque le panneau était monté dans l'oratoire ou bien son sujet lui valait une place d'honneur et requérait des dimensions plus grandes.

Cependant quelques auteurs ne reconnaissent pas la main de Sittow dans le présent tableau. *Gilberte Martin-Méry* (20 51-52, n° 29) le classe sous le nom de Juan de Flandes, Mme *Bille – de Mot* (21 120, n° 41) et *Gaya Nuño* (22 147, n° 749) également. *Trizna* (34 27, 102, n° 32) juge que bien que par son style, le *Couronnement* s'insère facilement dans l'oratoire, il est plus grand que les autres panneaux; il pourrait y avoir été ajouté plus tard comme quarante-septième numéro de l'inventaire. Quant à son attribution, à cause de l'attention au détail, du dessin méticuleux et du choix des couleurs, *Trizna* songe à Juan de Flandes. *Martha Wolff* (38 238-239, note 19) considère que le *Couronnement*, bien que plus grand que les autres panneaux de l'oratoire, pourrait, par son sujet, avoir occupé une place d'honneur dans le retable projeté, ce qui justifierait un plus grand format mais elle estime que ce panneau est moins fluide et transparent que l'*Assomption* et l'*Ascension* et elle émet des doutes sur son attribution à Sittow.

## 2. Histoire ultérieure

### a. Collections et expositions

- 1504 Le *Couronnement de la Vierge* a peut-être fait partie de la collection de la reine Isabelle la Catholique († 26 novembre 1504), qui se trouvait au château de Toro, dans la province de Zamora, au moment de son décès. Un tableau de ce sujet figure dans l'inventaire dressé à Toro le 25 février 1505 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 11-12). C'est le dernier d'une liste de quarante-sept et il est évalué 6 ducats. Aucun nom d'acheteur n'est mentionné. *Chiyo Ishikawa* (41 28, note 8) relève que ce poste est coché comme les panneaux vendus à Diego Flores mais le *Couronnement* ne figure pourtant pas sur la liste de ce dernier. Elle se demande s'il n'y a pas eu confusion avec le *Couronnement d'épines*.
- XIX<sup>es</sup>. *Nicole Reynaud* (28 346, note 5) croit que le présent tableau est resté en Espagne jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, à cause des quatre signatures espagnoles figurant au revers sur un papier (voir Pl. V).
- 1892 Le tableau a appartenu à la collection Anatole-Auguste Hulot, de Paris, qui fut vendue dans cette ville les 9 et 10 mai 1892; il y portait le n° 72 (2 34).
- 1929 On le retrouve plus tard dans la collection Heugel à Paris (*Friedländer* 4 254).
- Selon le dossier du Louvre, à une époque indéterminée il serait entré à la Galerie Heim à Paris où il resta jusqu'en 1966 (*Ishikawa* 41 334).
- 1966 Cette année-là, il fut acquis par le Musée du Louvre de la Galerie Heim pour 450.000 fr (Comité du 5 décembre 1966; 26 120, n° 337; *Laclotte* 27 335; *Reynaud* 28 345; 29 7, n° 17).
- Expositions:
- 1930 Le *Couronnement de la Vierge* figura à l'*Exposition Internationale coloniale, maritime et d'Art flamand* à Anvers, en 1930, sous le n° 205 (*Goldsmidt* 5 81, 205);
- 1954 *Flandres, Espagne, Portugal, du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, à Bordeaux, en 1954, sous le n° 29 (*Martin-Méry* 20 51-52);
- 1955 *Charles-Quint et son temps*, à Gand, en 1955, sous le n° 41 (*Bille – de Mot* 21 120)
- 1967-68 et *Vingt ans d'acquisitions au Musée du Louvre. 1947-1967*, à l'Orangerie des Tuileries à Paris, sous le n° 337 (26 120).

### b. Histoire matérielle

- 1967 Le 1<sup>er</sup> août 1967, le tableau fut examiné par M. M. Paulet qui jugea le panneau très légèrement bombé mais solide et l'adhérence bonne. Des craquelures verticales étaient légèrement apparentes au-dessus de la Trinité (Ces renseignements et le suivant ont été aimablement communiqués par M. Ph. Lorentz).
- 1984 Lors d'un nouvel examen, le 24 juillet 1984, M. O. Cortet ne vit rien à signaler.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

A l'heure actuelle, aucune copie du *Couronnement de la Vierge* n'est connue. Quant aux détails, des comparaisons peuvent être proposées avec l'*Assomption* de la National Gallery de Washington, œuvre authentifiée de Michel Sittow (repr. dans Wolff<sup>38</sup> 237; voir G, *Opinion personnelle de l'auteur*, ci-dessous).

Un rapprochement a été signalé par Ann Tzeuschler Lurie<sup>(33 132)</sup> entre le *Couronnement* et le *Festin d'Hérode*, de Juan de Flandes (Anvers, Musée Mayer van den Bergh, cat. n° 124; repr. dans J. de Coo, *Museum Mayer van den Bergh. Catalogus I. Schilderijen. Verluchte Handschriften. Tekeningen*, Anvers, 1960, pl. 15) à propos des colonnettes en cristal du trône, du premier, et des pieds de la table du festin, également des colonnettes en cristal pourvues de bases en métal, du second.

## G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Un rapprochement s'impose entre le *Couronnement de la Vierge* et l'*Assomption* de Washington dans le rôle primordial joué par la lumière, d'un jaune rosé dans le premier tableau, d'un jaune plus franc dans le second. La manière dont les nuages la limitent peut également être comparée. De part et d'autre nous observons alors une grande tache de couleur vive, le rouge à Paris, le bleu à Washington, mise en valeur par des blancs éclatants tandis que les petits anges ont des couleurs plus douces. Ceux qui volent au-dessus de la Vierge du *Couronnement* ressemblent particulièrement à ceux de l'*Assomption*.

Par contre le type de la Vierge diffère considérablement dans les deux tableaux. Alors que dans l'*Assomption* nous reconnaissons le visage féminin arrondi cher à Sittow – il rappelle le portrait de *Catherine d'Aragon* de Vienne (Kunsthistorisches Museum), la *Madeleine* de Detroit (Detroit Institute of Arts) et la *Vierge et l'Enfant à l'oiseau* de Berlin (Staatliche Museen) –, dans le *Couronnement*, nous remarquons un visage assez plat avec un grand front bombé. Ce type se retrouve chez Hugo van der Goes, notamment dans la Vierge de l'*Annonciation* et la Madeleine du *triptyque Portinari* à Florence (Musée des Offices), la *Vierge et l'Enfant avec un ange portant les instruments de la Passion* à Nuremberg (Städtische Kunstsammlungen), la *Vierge et l'Enfant* à Pavie (Museo Civico) et la *Reine Marguerite de Danemark présentée par saint Georges (?)* à Edimbourg (National Gallery of Scotland). Sur le revers du pendant de ce volet, montrant la *Trinité*, Dieu le Père, exceptionnellement jeune, offre une certaine ressemblance avec le Christ du *Couronnement*. Sur ce panneau comme au Louvre, le trône se détache sur une lumière qui passe du jaune au rose et ce meuble comporte deux colonnettes en cristal dotées de bases et de chapiteaux métalliques. Michel Sittow a dû voir des œuvres semblables pendant son séjour dans les Pays-Bas.

Cette influence de Van der Goes, qui s'atténue par la suite, pourrait être l'indice d'une datation assez précoce. Si le *Couronnement* a fait partie de l'oratoire d'Isabelle la Catholique, ce qui est vraisemblable, il doit être un des plus anciens tableaux de la série, antérieur à l'*Assomption*. S'il n'en a pas fait partie, il pourrait avoir été peint avant l'oratoire.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1887 <sup>1</sup>: C. JUSTI, *Juan de Flandes, ein Niederländischer Hofmaler Isabella der Katholischen*, dans *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), VIII, 1887, 157-169.
- 1892 <sup>2</sup>: *Catalogue des tableaux anciens et modernes composant l'importante collection de M. A. Hulot et dont la vente, par suite de son décès, aura lieu à Paris 8, rue de Sèze, 8 (Galerie Georges Petit). Les lundi 9 et mardi 10 mai 1892 à deux heures*, (Paris), 1892.
- 1908 <sup>3</sup>: K. JUSTI, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, I, Berlin, 1908.
- 1929 <sup>4</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Neues über den Meister Michiel und Juan de Flandes*, dans *Der Cicerone* (Leipzig), XXI, 1929, 249-254.
- 1930 <sup>5</sup>: (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.
- 1930 <sup>6</sup>: F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El Retablo de la Reina Católica*, dans *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), VI, 1930, 97-133.
- 1931 <sup>7</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Neue Werke des Meisters Michiel*, dans *Pantheon* (Munich), VII, 1931, 175-178.
- 1931 <sup>8</sup>: FREDERICK WINKLER, *Master Michiel*, dans *Art in America* (New York), XIX, 1931, 247-257.
- 1931 <sup>9</sup>: F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El Retablo de la Reina Católica (Addenda y corrigenda)*, dans *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), VII, 1931, 149-152.
- 1932 <sup>10</sup>: J. DOCHY, *Michiel Sithium. Nog een Vlaamsche schilder in Spanje*, dans *Biekorf* (Bruges), XXXVIII, 1932, 1-11.
- 1932 <sup>11</sup>: [GEORGES] H.[ULIN] DE L.[OO], *Juan de Flandes*, dans *Trésor de l'art flamand du moyen âge au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mémorial de l'exposition d'art flamand ancien à Anvers 1930 par un groupe de spécialistes. Tome I. Peintures*, Bruxelles, 1932, 49-51.
- 1933 <sup>12</sup>: CHANDLER RATHFON POST, *A History of Spanish Painting. IV.1, The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*, Cambridge-Mass., 1933.
- 1933 <sup>13</sup>: K. SMITS, *De Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam/Bruxelles (...), 1933.
- 1939 <sup>14</sup>: E.P. RICHARDSON, *Three Paintings by Master Michiel*, dans *The Art Quarterly* (Detroit), II, 1939, 102-111.
- 1940 <sup>15</sup>: PAUL JOHANSEN, *Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), LXI, 1940, 1-36.
- 1947 <sup>16</sup>: F. WINKLER, *Zittoz, Miguel, richtig Sittow, Michel*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von ULRICH THIEME und FELIX BECKER (...) herausgegeben von HANS VOLLMER*, Leipzig, XXXVI, 1947, 531-534.
- 1948 <sup>17</sup>: MARTIN WEINBERGER, *Notes on Maître Michiel*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XC, 1948, 247-253.
- 1950 <sup>18</sup>: FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, Tapices y Cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- 1952 <sup>19</sup>: NEIL MACLAREN, *National Gallery Catalogues. The Spanish School*, Londres, 1952.
- 1954 <sup>20</sup>: (GILBERTE MARTIN-MERY), *Flandres, Espagne, Portugal du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. Bordeaux. 19 Mai – 31 Juillet 1954*, (Bordeaux), 1954.
- 1955 <sup>21</sup>: (Mme E. BILLE – DE MOT), *Charles-Quint et son temps. Musée des Beaux-Arts. Gand. 3 avril – 30 juin 1955*, s. l., 1955.
- 1958 <sup>22</sup>: JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *La Pintura española fuera de España (Historia y catálogo)*, Madrid, 1958.

- 1959 <sup>23</sup>: F. BAUDOUIN, *De Kroning van Maria door de H. Dricëenheid in de vijftiende-eeuwse schilderkunst der Nederlanden. Iconografische aantekeningen naar aanleiding van Dieric Bouts' «Kroning van Maria» te Wenen*, dans *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bulletin* (Bruxelles), VIII, 1959, 179-230.
- 1963 <sup>24</sup>: JACQUELINE FOLIE, *Les Œuvres authentifiées des Primitifs flamands*, dans *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), VI, 1963, 183-256.
- 1965 <sup>25</sup>: COLIN T. EISLER, *The Sittow Assumption*, dans *Art News* (New York), LXIV, 1965, 34-37, 52-54.
- 1967 <sup>26</sup>: *Vingt ans d'acquisitions au Musée du Louvre. 1947-1967. Orangerie des Tuileries. Ministère d'Etat. Affaires Culturelles. Réunion des Musées Nationaux. Paris, 16 décembre 1967 – mars 1968*, (Paris, 1967).
- 1967 <sup>27</sup>: MICHEL LACLOTTE, *Vingt ans d'acquisitions au Musée du Louvre. 1947-1967. Département des Peintures*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France* (Paris), XVII, 1967, 327-336.
- 1967 <sup>28</sup>: NICOLE REYNAUD, *Le Couronnement de la Vierge de Michel Sittow*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France* (Paris), XVII, 1967, 345-352.
- 1968 <sup>29</sup>: [Acquisitions des musées]. *France*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (Paris/New York), n° 1189, février 1968, 1-21.
- 1969 <sup>30</sup>: JACQUES FOUCART, *Le Louvre: département des Peintures (École du Nord)*, dans *Les Muses* (Paris/Genève), n° 8, 12 novembre 1969.
- 1970 <sup>31</sup>: MARTIN DAVIES, *The National Gallery, London (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 11)*, III, Bruxelles, 1970.
- 1976 <sup>32</sup>: N.(ICOLE) R.(EYNAUD), *Sittow, Michel, dit aussi Maître Michiel*, dans *Le Larousse des grands peintres*, sous la direction de MICHEL LACLOTTE, Paris, (1976).
- 1976 <sup>33</sup>: ANN TZEUTSCHLER LURIE, *Birth and Naming of St. John the Baptist attributed to Juan de Flandes. A Newly discovered Panel from a hypothetical Altarpiece*, dans *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* (Cleveland), LXIII, n° 5, 1976, 117-135.
- 1976 <sup>34</sup>: 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.
- 1978 <sup>35</sup>: J. BRUYN, *Boekbespreking / Book Review. Jazeps Trizna. Michel Sittow. Peintre revalais de l'école brugeoise (1468-1525/1526)*, dans *Oud Holland* (La Haye), XCII, 1978, 212-214.
- 1979 <sup>36</sup>: 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.
- 1981 <sup>37</sup>: (KLAUS DEMUS, FRIDERIKE KLAUNER et KARL SCHÜTZ), *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. Kunsthistorisches Museum. Wien. Katalog der Gemäldegalerie*, Vienne, 1981.
- 1986 <sup>38</sup>: JOHN OLIVER HAND et MARTHA WOLFF, *The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Early Netherlandish Painting*, Washington/Cambridge, (1986).
- 1987 <sup>39</sup>: MOLLY FARIES, BARBARA HELLER et DANIEL LEVINE, *The Recently Discovered Underdrawings of the Master of the Saint Ursula Legend's «Triptych of the Nativity»*, dans *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* (Detroit), LXII, n° 4, 1987, 4-19.
- 1987 <sup>40</sup>: KARL SCHÜTZ, e.a., *La Peinture flamande au Kunsthistorisches Museum de Vienne (Flandria extra Muros)*, s.l., (1987).
- 1989 <sup>41</sup>: CHIYO L. ISHIKAWA, *The «Retablo de la Reina Católica» by Juan de Flandes and Michel Sittow*, thèse, Bryn Mawr College, 1989.

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

## 1.

Toro, 25 février 1505. *Inventaire des biens délaissés par Isabelle la Catholique; un Couronnement de la Vierge porte le n° 47.*

Apreçios de retablos

En Toro a XXV de hebrero de çinientos 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 desputaçión 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 *		
[ 6]	La tentaçión del deserto: 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
	– Comprola la marquesa de Denya		
[27]	La visitaçión de santa Ysabel: çinco ducados . . . . .	5	ducados
[28]	Quando fartó los onze 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
	– Comprola la dicha marquesa de Denya		
[ 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 metió 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 Inferno: quatro ducados . . . . .	4	ducados
[38]	Quando apareció 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 apareció a nuestro [= nuestra] Señor [= Señora] sola en la manana: tres ducados . . . . .	3	ducados
[44]	Cómo apareció 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<sup>31</sup> 14-15 et par nous-même aux pages 92-94 du tome 2 du présent volume et antérieurement par Sánchez Cantón<sup>6</sup> 99-101; <sup>18</sup> 185-188, et par Chiyo Ishikawa<sup>41</sup> 25-27, avec quelques variantes).

a. Les mentions des acquisitions par la Marquise de Denia sont des annotations marginales dues à Felipe Marcos, notaire, d'après Davies<sup>31</sup> 14, qui se réfère à *Vandevivere*, tandis que pour Chiyo Ishikawa<sup>41</sup> 28, elles sont l'œuvre de Felipe Morras, peintre et enlumineur de cour.

J. LISTE DES PLANCHES

N° 188: GROUPE SITTOW (1)

- |  |                            |
|--|----------------------------|
| I. <i>Le Couronnement de la Vierge (couleur)</i>     | Photo RMN – Jean Schormans |
| I. Le Couronnement de la Vierge                      | ACL 151.742 B              |
| II. Le Couronnement de la Vierge: détail (1:1)       | ACL 151.743 B              |
| III. Détail: la Trinité et la Vierge (M 2X)          | ACL 151.744 B              |
| IV. Détail: fleurs et plantes du premier plan (M 2X) | RMN 93 DN 12551            |
| V. Le Couronnement de la Vierge, revers du panneau   | RMN 93 DN 12550            |

M. C.-S.



## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 189: GROUPE SITTOW (2), *PORTRAIT DE FEMME*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Michel Sittow (d'après)

Portrait de femme

N° d'inventaire R.F. 1547 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>22</sup> 128).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(26.I.1951; 13.XII.1993)

*Forme*: Rectangle vertical.

*Dimensions*: Support et surface peinte, 20,4 (± 0,2) × 15,3 (- 0,1) × 0,7 (- 0,1)

*Couche protectrice*: Le vernis est épais, en mauvais état, craquelé et jaunâtre. Il est irrégulier avec des taches mates et des griffures. Il a sauté dans le fond et le vêtement.

*Couche picturale et dessin sous-jacent*

a. *Etat de conservation*: Le tableau présente dans le haut des restes de barbe et un reste de bord non-peint. Une dépression de 2 à 3 mm le long du bord supérieur a été surpeinte en noir. Le fond et la robe sont probablement repeints tandis que les chairs sont dénaturées par le vernis qui prend l'aspect d'un glacis jaunâtre; la matière y a tout de même des petites craquelures d'âge normales. L'œil gauche est tout-à-fait informe; au binoculaire, il se présente comme une tache grise. L'inscription est bien intégrée. De nombreuses petites lacunes existent dans le fond, les vêtements et le menton.

b. *Matière et exécution picturales*: Vue au binoculaire, la technique est traditionnelle. Le dessin sous-jacent visible sur la photographie à l'infra-rouge montre le recours à un poncif; on observe très nettement des lignes formées de points au bord de la coiffe, dans les yeux, la bouche et le nez (Pl. IX).

La radiographie (Pl. VIII) fait apparaître un visage très flou et présentant peu de densité.

c. *Changements de composition*: A l'infra-rouge ils n'ont guère été observés. Sur la radiographie, les yeux semblent baissés.

*Préparation*: Elle est ivoire, peu épaisse.

*Support*: Probablement en chêne, il se compose d'un élément vertical. Au revers, le biseau supérieur est normal; dans le bas, il ne l'est sûrement pas et latéralement, probablement pas; ils ont été taillés maladroitement au ciseau. Le panneau fait songer à un morceau découpé dans un support plus grand. Le revers est peint en noir sur une préparation blanche. On observe à gauche des galeries de vers ouvertes (aubier?). Des bandes de papier ont été collées le long des bords puis arrachées partiellement.

*Marques au revers.* Deux papiers rectangulaires collés sur presque toute la largeur portent des inscriptions. La première, lisible complètement sur une ancienne photographie du revers, est cachée partiellement par une étiquette récente, dactylographiée, collée à gauche: RF 1547 / SITTOU [Le U est corrigé à la main en W (d'après)]/ YOLANDE DE FRANCE [barré et d'une écriture manuscrite: *Portrait de femme*]. Voici ces inscriptions: 1) [Madame [?] Yolande. de.] France. ducesse. [de. Savoie. Sœur. de.] Louis. XI; 2) Yolande de France, Duchesse de [mot gratté, probablement Savoie] sœur de Louis XI [suscrit], fille de Charles 7 Roy de France, et de Marie d'Anjou, fille de Louis 2, Roy de Naples, née à Tour [suscrit] le 23 septembre 1434. Epousa en 1452 Amédée 9 Duc de Savoie dit le Bienheureux, dont elle eut 6 fils et 4 filles; Elle mourut le 2... [2 mots suscrits, taches brunes] en 1478 âgée... [suscrit; taches] de 44 ans m... 27... [suscrit]. Amédée 9 mourut à Verceil la veille de Pâques 1472 à l'âge de 37 ans, ses maladies continues l'obligèrent de donner la régence de ses Etats à Yolande [son?] épouse, qui les gouverna avec beaucoup de sagesse / ET TOUT. ET BIEN. c'était sa devise. Dans le coin supérieur droit, une petite étiquette manuscrite a été collée: Sully I - G: casier 5. Le numéro d'inventaire RF 1547 est peint au pochoir en rouge dans le bas du tableau.

*Cadre:* Néant.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. Sujet

Une femme d'âge indéterminé est vue en buste, tournée de trois quarts vers la droite. La moitié gauche de sa figure, vue en raccourci, baigne dans une ombre légère. Le bas du visage présente des traits réguliers: un petit menton marqué par une fossette, une bouche charnue, des joues pleines avec des pommettes peu saillantes, un nez pourvu d'une légère protubérance mais les sourcils et les yeux sont très différents l'un de l'autre. Alors que le sourcil gauche forme une grande courbe, le droit est à peine arqué et l'œil droit remonte franchement tandis que le gauche est horizontal, ce qui donne au modèle un léger strabisme.

Le personnage porte une coiffe transparente qui lui emboîte le visage; un pli au milieu du front dessine deux lobes. Elle est posée sur un bandeau. Sur cette coiffe qui dégage le cou une étoffe opaque, bordée d'un galon, sur l'épaule droite ne dépasse guère la coiffe transparente mais se prolonge en un long pan sur l'épaule gauche. Elle forme un triangle à l'arrière de la tête; peut-être s'agit-il du pan droit retourné.

Le modèle est vêtu d'une robe très simple fermée au milieu du devant, décolletée en triangle et pourvue d'un col plat triangulaire également. Un liseré borde l'ouverture, l'encolure et le col. Les épaules sont tombantes. Une chaîne portée en guise de collier rehausse cette toilette austère.

Le personnage se dégage mal sur un fond uni. Une inscription est apposée dans le coin supérieur droit (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 16).

En 1904, lorsque le tableau se trouvait dans la collection Walter Gay, le personnage était identifié à Yolande, duchesse de Savoie, la sœur de Louis XI. Comme l'indique bien l'inscription au revers du tableau, elle naquit le 23 septembre 1434 et était la fille du roi de France Charles VII et de son épouse Marie d'Anjou. Elle épousa le duc de Savoie Amédée IX et décéda le 29 août 1478 (cf. W.K. von Isenburg, *Stammtafeln zur Geschichte der Europäischen Staaten*, t. II. *Die ausserdeutschen Staaten. Berichtigter und ergänzter Abdruck des 2. verbesserten Auflage von 1953 herausgegeben von F. von Loringhoven*, Marburg, 1960, pl. 16; à propos de sa personnalité, voir G. Chapier et D. Labarre de Raillcourt, *Les Alliances matrimoniales entre les Maisons de France et de Savoie*, Aurillac, 1973, p. 44-45). Bouchot (<sup>1</sup> 54, n° 113) fit remarquer que le costume rendait cette identification impossible; lui situait le portrait vers 1514. Il estimait que la dame portait une coiffe anglaise, qui annonçait celles des œuvres d'Holbein, et il

suggéra que le personnage était la reine Marie Tudor (1496-1533; appelée plus généralement Marie d'Angleterre), la troisième épouse de Louis XII. L'auteur rappela que Perréal alla en Angleterre pour fournir à cette reine des modèles de robes à la française. Le rédacteur de la *Chronique des Arts* (<sup>2</sup> 17) ne trancha pas entre ces deux identifications. *Guiffrey* (<sup>3</sup> 2) accepta dubitativement la première. Le *Catalogue sommaire* de 1909 (<sup>5</sup> 117, n° 1000 B), *Demonts* (<sup>6</sup> 188, n° 1000 B) et *Baldass* (<sup>7</sup> 142) ne mentionnèrent qu'un portrait de femme. *Lemoisne* (<sup>8</sup> 36) lui conserva aussi son anonymat.

*Glück* (<sup>11</sup> 107) le rapprocha de la description d'un portrait d'Isabelle de Portugal, la sœur de Catherine d'Aragon. Ce portrait était conservé dans la collection de Marguerite d'Autriche et est connu par un inventaire des biens de cette dernière (1524): «habillé de noir et d'ung couvrechief à la mode d'Espagne en manière de deuil». *Glück* songea à une dame d'honneur de Catherine d'Aragon ou de Marguerite d'Autriche. *Johansen* (<sup>13</sup> 35, n°s 17-18) suggéra cette dernière elle-même. *Sterling* (<sup>14</sup> catalogue 54, n° 146) et *Michel* (<sup>18</sup> 183) restituèrent au modèle son anonymat. En 1973, *Kl. Demus* (*Kunsthistorisches Museum, Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Vienne, 1973, p. 163) reprit dubitativement l'hypothèse de Marguerite d'Autriche à propos de la version de Vienne (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 1, p. 18).

Depuis lors, plus aucun essai d'identification n'a été tenté.

*Michel* (<sup>18</sup> 183) trouvait que le présent portrait s'inscrivait dans la tradition de ceux de Hans Memlinc et de Gérard David et il le rapprochait des effigies figurant dans la *Vierge entre les vierges* de ce dernier (Rouen, Musée des Beaux-Arts).

## 2. Couleurs

Le vernis épais confère aux carnations un ton très chaud. La dame a des yeux gris foncé et des lèvres carmin clair. Sa coiffe transparente blanche est posée sur un bandeau gris. Elle est recouverte partiellement par une coiffe noire, bordée d'un galon vieil or, qui se prolonge à l'arrière en un pan triangulaire rouge foncé. La robe est noire, bordée à l'encolure d'un liseré brun chaud et le long de l'ouverture et du col, d'un liseré jaunâtre. La chaîne dorée a très peu d'éclat.

Le fond est d'un gris tirant sur le noir.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

Dans le coin supérieur droit on lit. *X. tout. X. bien* en lettres gothiques jaunes. C'est une devise: *dit tout dit bien* (*Baldass* <sup>12</sup> 77). *Bouchot* (<sup>1</sup> 54, n° 113) et *Sterling* (<sup>14</sup> catalogue 54, n° 146) la lisent *Par tout, par bien* et sur le papier collé au revers du tableau (voir p. 15), elle est interprétée *Et tout et bien*. Nous n'avons pas réussi à retrouver son origine.

## E. HISTORIQUE

## 1. Origine

## a. Sources

L'histoire du tableau est inconnue jusqu'en 1904 (*Bouchot*<sup>1</sup> 54, n° 113).

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

En 1904, dans la collection Walter Gay, le tableau était considéré comme français (*Michel*<sup>18</sup> 183). *Bouchot* (<sup>1</sup> 54, n° 113) l'attribua dubitativement au peintre des Bourbons, dit le Maître de Moulins, vers 1514. Il suggéra d'identifier celui-ci à Jean Perréal. Il considérait la présente effigie comme une imitation de celle de la collection Benda à Vienne (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 1, p. 18). La dénomination de *Bouchot* prévalut lorsque le portrait entra au Louvre, fin 1904 (*Michel*<sup>18</sup> 183). *Guiffrey*<sup>(3) 2</sup>) opta pour le Maître de Moulins, *Demonts*<sup>(4) 247</sup>), en 1908, pour l'école franco-flamande. Le classement dans l'école française se maintint durant de longues années (<sup>5</sup> 1909, 117, n° 1000 B). Cependant *Demonts*<sup>(6) 188, n° 1000 B</sup>), en 1922, estima que le tableau était flamand et le considéra comme une réplique de celui de la collection Benda. *Baldass*<sup>(7) 142</sup>) le classa également dans l'école flamande et le rapprocha d'un portrait du Musée de Vienne identifié plus tard comme étant *Catherine d'Aragon*. *Lemoisne*<sup>(8) 36</sup>) reprit l'attribution traditionnelle du Louvre à l'école française, vers 1514. Cette attribution fut contestée par *Barnes* et *Violette de Mazia*<sup>(9) 288-289</sup>), qui trouvèrent que les caractéristiques flamandes l'emportaient et qui rangèrent l'œuvre dans l'école franco-flamande, un peu antérieurement aux Clouet.

C'est *Baldass*<sup>(10) 158</sup>), en 1932, qui reconnut dans le portrait Benda une œuvre de Michel Sittow tandis qu'il tenait celui du Louvre pour une copie ancienne. *Glück*<sup>(11) 107</sup>) approuva ce classement; il considérait la version du Louvre comme une réplique altérée. En 1935, *Baldass*<sup>(12) 77, 78, 81</sup>), ayant examiné de plus près cette dernière, estima qu'elle était une faible réplique de celle de Vienne, différente seulement à cause des retouches. En raison du décolleté pointu et de la forme de la coiffure il datait l'original de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Le style de ce portrait lui paraissait aussi indiquer le début de la carrière de Sittow et il y décelait une influence française. *Johansen*<sup>(13) 35, n° 18</sup>) également tint le tableau du Louvre pour une réplique de celui de Vienne, de la main de Sittow, pour lequel il proposait dubitativement la date de 1516.

Cependant *Sterling*<sup>(14) catalogue 54, n° 146</sup>), qui ne mettait pas en doute la dépendance de l'exemplaire du Louvre vis-à-vis de celui de la collection Benda, attribua ce dernier à un portraitiste de la cour de France marqué par le Maître de Moulins et le data des environs de 1495. *Florissoone*<sup>(15) 22</sup>) accepta cette dépendance de l'école de Moulins et rapprocha aussi le tableau étudié de la sculpture de Michel Colombe. *Winkler*<sup>(16) 533</sup>), par contre, opta pour Michel Sittow et qualifia la version du Louvre de copie. *Grete Ring*<sup>(17) 244, n° 327</sup>) considérait le tableau de Vienne comme meilleur que cette dernière. Elle rejeta l'ancienne attribution au Maître de Moulins; elle estimait que ces effigies étaient plutôt franco-flamandes que françaises mais n'y reconnaissait pas la manière de «Maître Michiel».

C'est à celui-ci que songea *Michel*<sup>(18) 183-184</sup>), qui ne voulut pas départager les deux exemplaires sans une confrontation. D'après le style et le costume, il proposa la date de 1510-1515. *Van Puyvelde*<sup>(19) 361</sup>) rejeta l'attribution des deux versions au peintre revalais sans en suggérer d'autre. En 1965, *Sterling* et *Hélène Adhémar*<sup>(20) 41</sup>) estimèrent que celle du Louvre n'appartenait pas à l'école française. *Trizna*<sup>(21) 105, n° 45</sup>) considéra l'exemplaire du Louvre comme une réplique, de qualité inférieure, de celui de Vienne. Le classement de ce dernier sous le nom de Sittow lui paraissait seulement plausible et, dans cette hypothèse, il le datait de 1489-1491. *Brejon de Lavergnée*, *Foucart* et *Nicole Reynaud*<sup>(22) 128</sup>) tenaient le tableau du Louvre pour une copie d'après Sittow. C'était aussi l'opinion de *Demus*, *Friderike Klauner* et *Schütz*<sup>(23) 282</sup>).

## 2. Histoire ultérieure

## a. Collections et expositions

- Le portrait se trouvait dans la collection Walter Gay, à Paris (*Bouchot*<sup>1</sup> 54, n° 113).
- 1904 En décembre 1904, il fut donné au Musée du Louvre (Comité du 22 décembre 1904, arrêté ministériel du 9 février 1905; cf. *Michel*<sup>18</sup> 183, et *La Chronique des Arts*<sup>2</sup> 17; à propos de ce collectionneur, voir *Les Donateurs du Louvre*, Paris, 1989, p. 215).
- Il fut classé dans les salles des Primitifs français (<sup>5</sup> 117, n° 1000 B; *Demonts*<sup>6</sup> 188, n° 1000 B).

## Expositions:

- 1904 *Les Primitifs français*, au Musée du Louvre et à la Bibliothèque Nationale à Paris, du 12 avril au 14 juillet 1904, sous le n° 113 (*Bouchot*<sup>1</sup> 54).
- Grete Ring* (<sup>17</sup> 244, n° [327]) mentionne que le tableau a figuré à l'exposition *Chefs-d'œuvre de l'art français* à Paris, en 1937, sous le n° 32; en réalité il s'agit du *Portrait de Marguerite d'York* (Paris, Musée du Louvre; voir t. I du présent ouvrage, p. 14) car c'est celui-ci qui est reproduit dans le mémorial *Cent trente chefs-d'œuvre de l'art français du moyen âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1937, pl. 25. Dans le catalogue officiel de cette exposition il est d'ailleurs indiqué que le tableau fait partie de la collection Walter Gay, ce qui n'est plus le cas du présent portrait depuis 1904, et que la dame est coiffée d'un hennin. La notice confond les deux œuvres car on y répète les anciennes identifications du présent portrait avec Yolande de Savoie et Marie Tudor et le rapprochement avec le tableau de l'ancienne collection Benda; les dimensions données sont aussi celles du présent portrait.

## b. Histoire matérielle

- 1931 *Barnes* et *Violette de Mazia* (<sup>9</sup> 288-289) dénonçaient la présence d'un épais vernis jauni.
- 1935 *Baldass* (<sup>12</sup> 77) estimait que le portrait était médiocrement conservé et, spécialement dans les yeux, défiguré par une mauvaise restauration.
- 1976 *Trizna* (<sup>21</sup> 105, n° 45) fit les mêmes observations.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) *Portrait de femme*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n° 6975, 22,5 x 15,5 cm, cintré à la partie supérieure. Le portrait est attribué le plus généralement à Michel Sittow (voir *Demus*, *Klauner* et *Schütz*<sup>23</sup> 280, 282). Il provient de la collection Benda à Vienne et entra au musée en 1932. Déjà, en 1904, *Bouchot* (<sup>1</sup> 54, n° 113) fit le rapprochement entre les deux effigies. Le classement sous le nom de Sittow est dû à *Baldass* (<sup>10</sup> 158), en 1932. *Trizna* (<sup>21</sup> 99, n° 22) le considère seulement comme plausible et suggère les années 1489-1491 (Repr. dans *Demus*, *Klauner* et *Schütz*<sup>23</sup> 281 et Pl. VI).

## G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Le *Portrait de femme* du Louvre est une copie médiocre de celui de Vienne. Déjà l'utilisation d'un poncif au niveau du dessin sous-jacent révèle sa dépendance. Au Louvre, plusieurs détails du costume ont été mal interprétés. Ainsi le tableau Benda présente au bord de la coiffé, sur le front, un tuyauté; le copiste en a fait un galon plat. Le col et l'ouverture de la robe, à Vienne, sont liserés de fourrure blanche; dans l'exemplaire du Louvre ils sont simplement bordés d'un galon. Dans le tableau Benda, le pan droit de la coiffé a l'air d'être fixé sur la tête; au Louvre, la forme

est incompréhensible. A Vienne, la chaîne est animée d'un mouvement de torsion; à Paris, elle s'aplatit complètement sur la poitrine.

Les traits du visage sont accentués au Louvre: la bouche est plus charnue et le nez moins droit. L'œil droit est tout-à-fait différent de l'original. Le gauche est plus ouvert qu'à Vienne, ce qui contribue à faire perdre au visage son infériorité, tellement caractéristique du portrait Benda.

L'attribution de ce dernier à Michel Sittow nous paraît indiscutable en raison précisément de cette infériorité et de la fermeté du modelé.

La datation et la localisation du lieu d'exécution de l'original peuvent être déduites de l'étude du costume. La robe et la coiffe se retrouvent assez fréquemment en Flandre – et non en France – à l'extrême fin du XV<sup>e</sup> siècle et surtout au début du XVI<sup>e</sup>. L'exemple daté le plus ancien que nous ayons rencontré figure sur le *Martyre de saint André* du triptyque *Costa*, œuvre anonyme brugeoise peinte en 1499 (Santa Margherita Ligure, église de San Lorenzo alla Costa). On peut encore citer le portrait de *Barbe Cruysinck*, l'épouse de Louis de Quarré, par le Maître au feuillage brodé (Lille, Palais des Beaux-Arts), la donatrice et des saintes dans la *Vierge et l'Enfant parmi les vierges* de Gérard David, œuvre datée de 1509 (Rouen, Musée des Beaux-Arts), et les petites filles tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du triptyque du *Baptême du Christ* du même, commandé vers 1503 mais peut-être exécuté en deux campagnes (Bruges, Musée Groeninge). Il existe aussi plusieurs exemples de la robe accompagnée d'une autre coiffe; citons, au Louvre-même, la donatrice dans la *Vierge et l'Enfant entre deux donateurs*, du Maître de 1499 (voir p. 255-268 du présent volume), et d'autres tableaux de Gérard David. Les personnages féminins qui la portent et qui ont pu être identifiés appartiennent à la bourgeoisie. La devise, qui ne figure pas sur l'original, a dû être ajoutée sur la copie où elle est intégrée.

On peut déduire de l'examen du costume que c'est aux Pays-Bas, après 1502, date probable du départ d'Espagne de Michel Sittow, que l'original du *Portrait de femme* du Louvre a dû être peint.

Quant à la copie, sa technique traditionnelle permet de la situer au XVI<sup>e</sup> ou au XVII<sup>e</sup> siècle.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1904 <sup>1</sup>: HENRI BOUCHOT, c.a., *Exposition des Primitifs Français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque Nationale. Catalogue*, Paris, 1904.
- 1905 <sup>2</sup>: *Nouvelles*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (Paris), 1905, n° 3, 17-19.
- 1906 <sup>3</sup>: JEAN GUIFFREY, *Les Accroissements des musées. Musée du Louvre. Département des Peintures*, dans *Les Arts* (Paris/Londres/Berlin/New York), n° 49, janvier 1906, 2-5.
- 1908 <sup>4</sup>: LOUIS DEMONTS, *Nouvelles Acquisitions et rectifications du Catalogue sommaire du Musée du Louvre. I. École française*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français* (Paris), 1908, 235-249.
- 1909 <sup>5</sup>: *Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des peintures. École française*, (7<sup>e</sup> éd.), Paris, 1909.
- 1922 <sup>6</sup>: LOUIS DEMONTS, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. III. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1928 <sup>7</sup>: (LUDWIG BALDASS, c.a.), *Kunsthistorisches Museum. Katalog der Gemäldegalerie*, Vienne, 1928.
- 1929 <sup>8</sup>: PAUL-ANDRÉ LEMOISNE, *La Peinture au Musée du Louvre. Tome I. École française. XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles (L'Illustration)*, Paris, 1929, III-XIV, 1-67.
- 1931 <sup>9</sup>: ALBERT C. BARNES et VIOLETTE DE MAZIA, *The French Primitives and their Forms. From their Origin to the End of the Fifteenth Century*, Merion, (1931).
- 1932 <sup>10</sup>: HERMANN JULIUS HERMANN et LUDWIG BALDASS, *Das Legat Benda an das Kunsthistorische Museum in Wien*, dans *Pantheon* (Munich), IX, 1932, 152-158.

- 1933 <sup>11</sup>: GUSTAV GLÜCK, *The «Henry VII» in the National Portrait Gallery*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), LXIII, 1933, 100-108.
- 1935 <sup>12</sup>: LUDWIG BALDASS, *The Portraiture of Master Michiel*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), LXVII, 1935, 77-82.
- 1940 <sup>13</sup>: PAUL JOHANSEN, *Meister Michel Sittow Hofmaler der Königin Isabella von Kastiliën und Bürger von Reval*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), LXI, 1940, 1-36.
- 1942 <sup>14</sup>: CHARLES STERLING, *La Peinture française. Les peintres du Moyen Âge*, Paris, (1942) (texte identique à celui de l'édition de 1941 parue sous le pseudonyme de CHARLES JACQUES).
- 1946 <sup>15</sup>: MICHEL FLORISOONE, *Portraits français*, Paris, 1946.
- 1947 <sup>16</sup>: F. WINKLER, *Zittoz, Miguel, richtig Sittow, Michel*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von ULRICH THIEME und FELIX BECKER (...) herausgegeben von HANS VOLLMER*, Leipzig, XXXVI, 1947, 531-534.
- 1949 <sup>17</sup>: GRETE RING, *La Peinture française du quinzième siècle*, (Londres, 1949).
- 1953 <sup>18</sup>: EDOUARD MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
- 1962 <sup>19</sup>: LEO VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Paris, (1962).
- 1965 <sup>20</sup>: CHARLES STERLING et HÉLÈNE ADHÉMAR, avec la collaboration de NICOLE REYNAUD et de LUCIENNE COLLIARD, *Musée National du Louvre. Peintures. École française. XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1965.
- 1976 <sup>21</sup>: 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.
- 1979 <sup>22</sup>: 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.
- 1981 <sup>23</sup>: (KLAUS DEMUS, FRIDERIKE KLAUNER et KARL SCHÜTZ), *Katalog der Gemäldegalerie. Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä.*, Vienne, 1981.

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 189: GROUPE SITTOW (2)

2. <i>Portrait de femme (couleur)</i> (1:1)	Photo RMN-Gérard Blot
VI. Portrait de femme, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie	Kunsthistorisches Museum, Vienne
VII. Portrait de femme (1:1)	ACL 125.325 B
VIII. Portrait de femme, en radiographie (1:1)	ACL L 333 C
IX. Portrait de femme, en infrarouge (1:1)	ACL L 2645 B
X. Détail: le visage (M 2X)	ACL 125.327 B
XI. Portrait de femme, revers du panneau (1:1)	RMN 93 DN 2492

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 190: GROUPE VAN DER WEYDEN (18), *L'ANNONCIATION*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Weyden (Rogier van der)

L'Annonciation

N° d'inventaire: Inv. 1982 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>152</sup> 151).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(18. I. 1951; 31. VII. 1979; 14. XII. 1993; 7. III. 2000)

*Forme*: Rectangle horizontal.

*Dimensions*: Support, 86,3 (± 0,1) × 92,3 (± 0,2) × 0,4 (± 0,1)  
Surface peinte, 85,7 × 92,3

*Couche protectrice*: Le vernis est d'épaisseur normale et présente une bonne transparence.

*Couche picturale*

a. *État de conservation*: Il est excellent. Le tableau a une barbe et un bord non peint seulement dans le bas. On observe de l'écaillage dans la partie inférieure du troisième coussin rouge, sur le banc (de gauche à droite). Le premier joint, à droite, a été partiellement restauré. Quelques accidents très localisés ont été parfaitement restaurés. On observe un léger repeint en glais du mur du fond sous le lustre, de la porte du dressoir et de la main gauche de l'ange dans la zone d'un joint. Des retouches très réduites sont visibles dans le manteau bleu de la Vierge. Il y a aussi, sur la robe et le manteau de la Vierge, des craquelures prématurées dues au séchage.

Un réseau de fines craquelures parallèles au fil du bois et dû au mouvement du support recouvert par une couche préparatoire plutôt fine est bien visible dans certaines zones comme le visage de Marie (Pl. XXVIII), dans le mors de la chape, le jaune du lustre et le tapis du prie-Dieu.

b. *Matière et exécution picturales*: Les reliefs sont bien marqués dans le brocart de la chape de l'archange, dans les ombres des vêtements de la Vierge et, dans une moindre mesure, dans les ombres des rouges. On observe des cerne autour des deux mains de l'archange.

Les deux radiographies (Pl. XIX et XXVII), qui ne couvrent que les figures à mi-corps, montrent des modelés très doux des carnations et une grande sûreté de main dans le brocart et le mors de la chape de l'archange.

La réflectographie dans l'infra-rouge (*van Asperen de Boer et alii*<sup>189</sup> 298-302, fig. 371-374; séance du 7 mars 2000, par Patrick Le Chanu du Centre de Recherche et de Restauration des musées de France) a confirmé ce que révélaient déjà un certain nombre de photographies dans l'infra-rouge (Pl. XIV; voir *Sonkes*<sup>127</sup> 177). Un abondant dessin, réalisé au pinceau et avec une substance fluide, a été mis en évidence, en particulier sur la robe et le manteau de la Vierge (Pl. XXXII), sur l'aube de Gabriel (Pl. XXII et XXIII) et dans la zone du lit (Pl. XXXV). Il comporte de



grandes lignes indiquant les principales arêtes des plis des drapés. De nombreuses hachures d'ombres, obliques et verticales, sont également caractéristiques de ce dessin sous-jacent, dans les draperies, sur la courtine (à la hauteur du médaillon orfèvré et plus haut) et sur la couverture du lit, derrière le banc et sur le volet de bois fermant la cheminée.

Des lignes de construction horizontales apparaissent sur le dressoir et sur la cathèdre. On voit également, sur la gauche de la composition, des lignes indiquant la mise en place du banc (ces lignes de fuite se prolongent à la hauteur des fleurs de lys). Un dessin de mise en place du livre que tient Marie apparaît également en réflectographie.

La radiographie permet de voir que le carrelage a été mis en place grâce à de nombreuses lignes incisées.

*Changements de composition:* Au binoculaire, il apparaît que le bleu de la robe de la Vierge déborde quelque peu sur l'auriculaire de la main droite de cette dernière (la réflectographie révèle par ailleurs des changements dans la position des doigts de cette même main).

En réflectographie (*van Asperen de Boer et alii* <sup>189</sup> 300, fig. 371 et 372) et sur une photographie à l'infra-rouge, on voit que des lignes de construction non utilisées par la suite traversent le dressoir, à la hauteur de l'appui de la fenêtre (Pl. XXXVIII). Quatre lignes parallèles sont visibles plus haut, entre le montant supérieur de l'embrasure de la fenêtre et le corbeau supportant la poutre, immédiatement à côté du lit. Les mêmes documents montrent que l'index gauche de l'archange avait été réservé un peu plus grand. Le bas de son aile gauche avait été peint plus haut; il se détachait sur le troisième coussin (Pl. XXIV). L'examen attentif de la radiographie, auquel s'était déjà livré *Taubert* (<sup>105</sup> 153), permet de repérer, entre la main droite de Gabriel et le mors de sa chape, une ligne probablement tracée à l'aide d'une règle qui est la trace d'un sceptre que devait tenir l'archange. Cette ligne mesurant environ 22,5 cm se prolonge un peu sous la main droite, une partie des doigts ayant été réservée. Tel que le peintre l'avait prévu, ce sceptre partait vers l'arrière et reposait sur l'épaule droite du messager. On suit son tracé jusqu'à la hauteur de la chevelure de l'archange, sur une photographie dans l'infra-rouge (Pl. XXI).

Au niveau du sol, les contours des drapés de l'archange et de la Vierge ont été légèrement modifiés. Quelques lignes courbes autour de la tête de la Vierge semblent indiquer que celle-ci avait d'abord été prévue un peu plus haut et davantage à droite, ce que confirment les esquisses initiales des yeux et de la bouche de cette figure, visibles à l'emplacement actuel du front et à la droite du nez (Pl. XXIX). On observe une reprise de forme au poignet droit de la Vierge (Pl. XIV).

*Préparation:* Elle est blanche, d'épaisseur normale, plutôt fine, et son adhérence au support excellente.

*Support:* En chêne sur quartier, parfaitement plan, il comporte quatre éléments verticaux de largeur variable (de dextre à senestre, 22 cm, 26,2 cm, 23,5 cm, 21,2 cm) débités sur maille. Avant l'amincissement du panneau et la pose d'un parquet, les joints collés étaient renforcés par des chevilles insérées dans l'épaisseur des rives. La radiographie permet d'identifier trois chevilles sur les deux joints dextres. Sur le joint senestre, seule une cheville située à la partie supérieure du joint est repérable; elle est décalée vers le bas par rapport aux chevilles supérieures des deux autres joints.

Les dimensions du panneau ont été réduites latéralement et dans le haut. Une fente a été réparée près du coin supérieur droit et une autre dans le bas, entre le premier et le deuxième joint: elle mesure entre 5 et 6 cm dans sa hauteur (intervention du 20 novembre 1961. *Cfr.* E. 2. b. *Histoire matérielle*). Le revers a été aminci à peu près de moitié: on remarque les creux dans lesquels étaient logées les anciennes chevilles ayant servi, à l'origine, à assembler les éléments du support. Puis le panneau a fait l'objet d'un parquetage en bois de conifère de 9 x 7 lattes (opération effectuée en 1806 par Hacquin. *Cfr.* E. 2. b. *Histoire matérielle*), qui coulisse bien. Dans le coin supérieur gauche, trois taquets ont été placés entre les lattes pour réparer une fente, de même que deux autres dans le bas, dans la troisième planche. Dans cette dernière, il y a des galeries de vers ouvertes. On observe encore des vermoultures au revers, dans le coin inférieur gauche.

Le support a été étudié par la dendrochronologie par *Peter Klein* (voir I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 3 et *Klein* <sup>172</sup> 35 et 37; *Klein* <sup>178</sup> 29 et 31; *Klein et Kemperdick* <sup>210</sup> 149, note 26). Dans son rapport de 1983, il situe l'abattage de l'arbre le plus récent à partir de 1416, mais plus vraisemblablement vers 1421. Compte tenu d'un

temps de stockage moyen entre 10 et 15 ans, on peut selon *Klein* retenir la date de 1431 comme *terminus post quem* pour la réalisation de la peinture (*Klein*<sup>178</sup> 31: 1432).

*Marques au revers*: Une étiquette est collée à même le support, vers le bas. Elle porte les chiffres 36 / 71 écrits à la main, tandis que le pourtour est imprimé: CONTINENTALE / MENKES / Garde Meubles / Breveté / Sans Transbordement / BRUXELLES / 125 Chaussée d'Anvers /... / Des mobiliers / en voitures et cabines.

Une étiquette est collée sur la tranche gauche du tableau. Elle comporte la mention manuscrite suivante: *V. der Weyden Annonciation caisse 93 n° 3*.

Le tableau a été immatriculé au pochoir sur le deuxième tasseau du parquet, en bas et à dextre, où a été apposé en rouge le numéro MR 813 accompagné d'une couronne et d'une fleur de lis. Ce numéro correspond à celui sous lequel le tableau était inventorié avant 1852 (Musée du Louvre, Service d'étude et de documentation du département des peintures, *Liste civile. Loi du 2 mars 1832. Inventaire général des musées royaux, I: Tableaux*, première partie, p. 136).

*Cadre*: Ce n'est pas le cadre d'origine. Probablement en noyer, il reproduit la forme traditionnelle des cadres du XV<sup>e</sup> siècle, avec une moulure sur les montants latéraux et supérieur, et un talus dans le bas. Il présente quelques trous de vers.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

Décrit de manière concise lorsque le tableau est pour la première fois exposé au public au Louvre (1800), le sujet de l'*Annonciation* est le suivant: «Agenouillée devant son prie-Dieu et un livre en main, la Vierge reçoit avec humilité la salutation angélique» (176, n° 134; voir également I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 2).

La scène, qui illustre le récit de l'Évangile de Luc (I, v. 26-38), se déroule dans une chambre à coucher dont la porte est située tout à fait à gauche, à côté de la cheminée. Deux fenêtres, dont les volets intérieurs en bois, articulés et garnis de clous, sont ouverts, éclairent cette pièce. Celle du fond de la chambre, à côté du dressoir, est séparée en quatre compartiments par un meneau en pierre, muni d'un croisillon, également en pierre. Les deux compartiments supérieurs sont garnis de vitreries de losanges mises en plomb. Les deux compartiments inférieurs laissent apercevoir un paysage verdoyant. Un fleuve y serpente entre des collines. Sur l'une des rives s'étale une ville fortifiée (dans le lointain, à gauche). Un château dépasse de la colline la plus rapprochée. Sur l'autre rive (à droite), se trouve une autre grande bâtisse munie de tours, probablement un château. À l'arrière-plan se dessinent des cimes enneigées (Pl. XXXIX). Une deuxième fenêtre éclaire la pièce à droite, à côté du lit et en face de la porte d'entrée.

En face de la cheminée se trouve le lit, représenté frontalement (*Sterling*<sup>133</sup> 15). Il s'agit de l'élément principal de l'ameublement de cette pièce, ce qui correspond bien à l'usage médiéval. Le lit est posé sur un marchepied. Son bâti en menuiserie – le châlit – est entièrement enveloppé dans les étoffes: la courtepointe, le dossier et le ciel – ou baldaquin –, qui est suspendu par des cordons accrochés au plafond et à la hotte de la cheminée (*Jacques Thirion, Le mobilier du Moyen Âge et de la Renaissance en France*, Dijon, 1998, p. 55-61).

Au fond du lit, sur le dossier – la partie des rideaux qui reste fixe –, est suspendu un médaillon orfèvre, émaillé et bordé de perles représentant le Christ assis sur un trône (*Villot*<sup>16</sup> 322, n° 595), faisant de sa main droite un geste de bénédiction et imposant sa main gauche sur un orbe placé sur son genou (Pl. XXXIV). Le nimbe crucifère de cette figure sacrée l'identifie au Christ, et non pas à Dieu le Père comme l'affirme erronément *Davies* (<sup>128</sup> 236), suivi par

*Châtelet* (<sup>206</sup> 162 et 324; <sup>215</sup> 97). *Pomme de Mirimonde* (<sup>163</sup> 40) a curieusement identifié ce personnage barbu avec l'Enfant Jésus. *Held* (<sup>95</sup> 236) a mis en évidence l'usage, qui semble assez répandu aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, d'accrocher des images de dévotion de forme ronde – peintes ou en relief – à la tête des lits et cite un certain nombre de représentations de cette pratique dans la peinture, dont l'*Annonciation* Inv. 1982. La présence du Christ, ici, renforcerait la signification symbolique du lit en tant que couche nuptiale et corroborerait l'interprétation de *Panofsky*, qui voit dans la mise en valeur du lit, dans cette composition, une évidente référence à la chambre nuptiale, au «*thalamus virginis*» (*Panofsky* <sup>99</sup> 254). Pour *Cynthia Hahn* (<sup>168</sup> 63, note 66), qui se réfère à saint Bernard décrivant la visite de l'archange se déroulant dans une «chambre nuptiale», il s'agirait du lit nuptial que le prêtre bénissait au cours de la liturgie du mariage.

Une cathèdre à haut dossier est placée à la tête du lit, sa place habituelle dans la chambre à coucher, si l'on en croit nombre de représentations dans la peinture de panneaux et l'enluminure. Dans l'*Annonciation* Inv. 1982, cette chaire ne fait pas partie de la menuiserie du lit, contrairement au même meuble dans la *Sainte famille dans un intérieur*, par Petrus Christus (Kansas City; repr. dans *Ainsworth* <sup>196</sup> 171), ou peut-être dans les *Arnolfini*, par Jan van Eyck (Londres, National Gallery; voir *Campbell* <sup>212</sup> 186).

Entre la cathèdre et la fenêtre se trouve un meuble rectangulaire à quatre hauts pieds et tablette d'entretoise, qui est un dressoir. Ce meuble, dont l'usage était fréquent dans les espaces de réception, avait également sa place dans les chambres à coucher, où il pouvait servir de rangement aux objets de valeur, car sa porte fermait à clé (voir *Thirion*, *op. cit. supra*, p. 42). Selon *Anne-Marie Bonenfant-Feytmans* (<sup>159</sup> 58), le dressoir représenté dans l'*Annonciation* Inv. 1982 serait bruxellois. Cette historienne considère ce meuble, dont le «plateau supérieur au rebord à angle droit garde la simplicité un peu fruste des buffets du début du siècle que nous montrent les miniatures du maître de Boucicaut», comme antérieur à celui de la *Sainte Madeleine lisant*, par Rogier van der Weyden (Londres, National Gallery). Ce type de dressoir est en tout cas antérieur au «*tritsoer*» plus sophistiqué – à cinq pans – que devaient réaliser ceux qui aspiraient à exercer le métier de menuisier à Bruxelles en vertu d'une ordonnance prise par le magistrat de cette ville en 1466 (*Bonenfant-Feytmans* <sup>159</sup> 54).

Sur le dressoir sont disposés un bassin et une aiguière en dinanderie «taillée à facettes» (*Verdier* <sup>142</sup> 86, note 63), dont un exemplaire comparable, portant un poinçon aux armes de Malines, est conservé au musée Boijmans-van Beuningen de Rotterdam (*Theuerkauff-Liederwald* <sup>141</sup> 178-179, repr. p. 180, fig. 6). L'aiguière remplace le lavabo suspendu à une chaîne que l'on rencontre dans d'autres représentations de l'*Annonciation* chez les «Primitifs flamands», comme Van Eyck et le Maître de Flémalle. Pour *Carla Gottlieb*, s'il y a ici un bassin et une aiguière au lieu d'un lavabo, c'est parce que nous sommes dans un intérieur représentatif de la classe moyenne, qui n'avait pas forcément les moyens d'avoir un lavabo (*Gottlieb* <sup>125</sup> 65). Mais on ne peut pas dire qu'il y ait une grande différence de «standing» entre la chambre de l'*Annonciation* Inv. 1982 et la pièce où se déroule l'*Annonciation* de Mérode! *Robb* (<sup>72</sup>) et *Panofsky* (<sup>99</sup>) ont interprété le lavabo et la fontaine comme des symboles de la pureté, de la chasteté de Marie, l'eau ne renvoyant pas à la pureté matérielle, mais étant un symbole de Marie en tant que *fons vivus, fons hortorum*. *Barbara Lane* assimile l'aiguière et le bassin à la piscine liturgique explicitement présente dans l'*Annonciation* de Mérode, servant au rituel de purification par l'eau symbolisé par le geste du prêtre se lavant les mains avant d'officier. Pour cet auteur, la présence de ces objets, pouvant parfaitement être assimilés à des ustensiles destinés à la toilette quotidienne, contribue à identifier l'espace de la chambre de Marie comme un sanctuaire (*Lane* <sup>162</sup> 45-47).

Sur le mur de gauche se trouve une cheminée fermée par une boiserie «qu'on employait pour clore les âtres pendant l'été» (*Michiels* <sup>19</sup> 389). La cheminée est en pierre, au manteau nu supporté par des piédroits moulurés, terminés en consoles. Un chandelier sans bougie, en fer forgé, dont l'axe est pivotant, est fixé au manteau. En s'appuyant sur des textes de saint Thomas d'Aquin, *Carra Ferguson O'Meara* identifie la cheminée avec l'autel qui servait aux holo-

caustes dans l'Ancien Testament et voit dans l'écran de la cheminée un symbole de la Crucifixion, ce que confirmerait l'apparition de la cheminée dans des représentations de certains sujets relatifs à l'Incarnation, comme l'Annonciation (*O'Meara* <sup>156</sup> 86, note 58).

Sur la console la plus proche du spectateur, il y a une carafe transparente (Pl. XLI). Celle-ci aurait un sens symbolique évident et ne peut renvoyer à un objet servant à la toilette quotidienne dans une chambre, car elle est reléguée sur le manteau de la cheminée (*Carol Purtle* <sup>158</sup> 115, note 45). «Traversée sans être rompue par le rayon de lumière», cette carafe évoquerait la naissance miraculeuse de Jésus et la virginité perpétuelle de sa Mère (*Delenda* <sup>170</sup> 35).

Les deux fruits posés sur la cheminée, à côté de la carafe (Pl. XLI) sont probablement une figue et une orange (*De Vos* <sup>216</sup> 196), plutôt que deux oranges (*Pomme de Mirimonde* <sup>163</sup> 39) ou deux grenades (*Neuner* <sup>202</sup> 65). Ce ne sont sûrement pas des pommes comme l'indique *Châtelet* (<sup>214</sup> 12). *Carandente* émet l'hypothèse selon laquelle ces fruits pourraient être des oranges de la plaine de Catane, en Sicile. En effet, la protubérance que l'on peut observer sur l'un des deux fruits – il s'agit en réalité de la figue – serait propre à cette variété d'oranges (*Carandente* <sup>120</sup> 2-3). Les deux fruits ont été interprétés comme des évocations de l'état d'innocence de l'homme avant d'avoir goûté au fruit défendu (*Panofsky* <sup>99</sup> 203) et impliquent la nécessité de la Rédemption (*Delenda* <sup>170</sup> 35).

Un banc en bois se trouve devant la cheminée, une place habituelle pour un tel siège à l'époque médiévale (voir *Thirion*, *op. cit. supra*, p. 51). Selon *Musper* (<sup>89</sup> 17), le dossier du banc serait amovible. Les petits lions en ronde bosse placés sur les accotoirs – deux sont visibles sur l'accotoir du premier plan et l'un des deux autres, à l'arrière-plan, est caché par l'aile droite de l'archange – pourraient renvoyer au trône de Salomon décrit dans le premier *Livre des Rois*, X, v. 19: «...deux lions étaient debout près des bras...» (*Davies* <sup>128</sup> 236). Ces statuettes représentent bien des lions stylisés et non des singes comme l'avance *Jacoby* (<sup>171</sup> 168). Trois carreaux rendent ce banc plus confortable. *Szabo* (<sup>153</sup> 1-2) voit, dans les déformations de ces coussins, des visages cachés, surtout sur l'oreiller du milieu. D'après *Tolnay* (<sup>62</sup> 338 et <sup>78</sup> 44, note 13), le placement du banc serait absurde, car il est plaqué contre la cheminée, empêchant d'y accéder, contrairement aux bancs de l'*Annonciation* de Mérode (*Friedländer* <sup>119</sup> pl. 78) et de la Sainte Barbe du *Retable Werl* (*Friedländer* <sup>119</sup> pl. 97), positionnés de manière à ménager un passage devant la cheminée. Cet argument, avancé pour rejeter l'attribution de l'*Annonciation* à Rogier lui-même (*Cfr. E. I. b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*), a été réfuté par *Robb* (<sup>72</sup> 508, note 85), qui fait très justement remarquer que le volet de bois fermant l'âtre indique que nous sommes au printemps – ce qui est parfaitement cohérent avec la représentation de l'*Annonciation*, qui a lieu le 25 mars – et qu'il n'est donc pas illogique que le banc soit adossé à la cheminée. Du reste, le banc de la *Sainte Famille devant une cheminée* du Puy (repr. dans *Dupont* <sup>118</sup> 151), est placé de la même manière que dans l'*Annonciation* Inv. 1982, tout contre une cheminée temporairement hors d'usage, puisque fermée elle aussi par un écran de bois.

Au premier plan à gauche, à proximité de la porte, un vase blanc à décor bleu (Pl. XLIIa-b) de fleurons sur la panse et de losanges au col (*Dupont* <sup>118</sup> 152) est posé à même le sol. L'objet, d'importation italienne (*Strauss* <sup>132</sup> 30, fig. 2) serait en majolique florentine (*Verdier* <sup>142</sup> 86, note 63). Le vase contient une branche de lis, symbole de pureté mariale. Selon *Pomme de Mirimonde* (<sup>163</sup> 39), les «trois corolles épanouies» seraient une allusion à la Trinité. Les deux pétales que l'on voit au sol seraient tombés «sous l'effet du déplacement d'air provoqué par la brusque apparition de l'ange» (*De Vos* <sup>216</sup> 195).

Au plafond est suspendu «un lustre en cuivre à six lumières supportées par des dragons et d'où pendent de petits écussons» (*Villot* <sup>16</sup> 322, n° 595). Une seule chandelle – et non plusieurs, comme l'affirme *Delenda* (<sup>170</sup> 35) – est placée sur l'un des bougeoirs; elle est éteinte (Pl. XXXVI). Le peintre de l'*Annonciation* Inv. 1982 a fort bien re-

présenté le système avec cordes et poulie permettant de faire coulisser le chandelier, de régler sa hauteur et de le faire descendre en saisissant l'anneau se trouvant à la base (*Meyer*<sup>109</sup> 163; *Campbell*<sup>212</sup> 187). Le même système est visible sur le chandelier de la *Sainte Famille dans un intérieur*, par Petrus Christus (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art; repr. dans *Ainsworth*<sup>196</sup> 171). De tels lustres en laiton à six bras, objets de grand luxe, sont fréquemment mentionnés comme cadeaux de mariage ou lors d'entrées solennelles de princes dans des villes (*Meyer*<sup>109</sup> 162).

L'archange Gabriel, qui vient de la gauche, est vêtu d'une aube blanche, de l'amict et d'une étole partant de son épaule gauche et nouée sous son bras droit. Comme son homologue de l'*Annonciation* de la National Gallery de Washington, par Jan van Eyck, il porte par-dessus l'aube une somptueuse chape (*Ward*<sup>143</sup> 207, note 74; *Pächt*<sup>200</sup> 12) de brocart d'or, à motifs de feuilles de vignes, que *Pomme de Mirimonde* (<sup>163</sup> 39) met en relation avec le premier verset de Jean, XV: «Je suis la vigne véritable...». Les orfrois de cette chape sont ornés de perles et de cabochons montés dans des bâtes à griffes. La chape est retenue par un mors en forme de quadrilobe époiné, dont les lobes sont redentés de trèfles. Le champ est occupé par un édicule dont l'arcade abrite une grande figure masculine – il ne s'agit pas d'une femme comme l'écrit erronément *Pomme de Mirimonde* (<sup>163</sup> 40) –, flanquée de deux figures plus petites, placées sous des sortes d'arcs-boutants (Pl. XXV). *De Vos* a prudemment évoqué la Trinité à propos des figures du mors de chape de Gabriel, tout en faisant remarquer que «la Trinité est généralement représentée par des personnages de même taille» (*De Vos*<sup>216</sup> 196). La plus grande de ces trois figures serait-elle un prophète (Isaïe?) ou encore Moïse? Le chapiteau du portique devant lequel se tient le donateur du volet gauche du triptyque dont a fait partie l'*Annonciation* comporte une représentation de la grappe de raisin rapportée du pays de Canaan par les hommes envoyés en reconnaissance par Moïse (*Nombres*, XIII, v. 17-24) (*Aru et de Gérardon*,<sup>94</sup> pl. LI).

*McNamee* (<sup>131</sup> 276, note 31) a observé que, dans la peinture des anciens Pays-Bas, les anges de l'Annonciation représentés avec des vêtements liturgiques ne portaient pas la chasuble du prêtre célébrant la messe. L'aube, l'étole et la chape sont les vêtements des assistants du prêtre, et notamment des diacres. Les attributs habituels du porteur du message, tels le sceptre, le phylactère ou le lis sont ici absents, ce qui mettrait en évidence le caractère purement verbal de la communication de la nouvelle divine (*Neuner*<sup>202</sup> 65 et 70). Selon *Pächt* (<sup>135</sup> 77), l'*Annonciation* Inv. 1982 serait, avec celle du *Triptyque de Mérode* (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 78), l'une des deux seules représentations de cette scène dans la peinture des anciens Pays-Bas, où l'archange ne tient pas de sceptre.

La Vierge est agenouillée devant un prie-Dieu, face à la fenêtre donnant sur la *Visitation* figurant sur le panneau de droite du triptyque. *Thürlemann* fait remarquer que lorsqu'elle se remettra à prier après l'apparition de l'archange, elle aura une vision d'elle-même, enceinte, lors de sa rencontre avec Élisabeth (*Thürlemann*<sup>211</sup> 69). Marie n'est pas agenouillée à même le sol, car son prie-Dieu est recouvert d'une pièce de brocart d'or, à motifs végétaux stylisés. D'après *Panofsky* (<sup>99</sup> 254), son attitude «est à mi-chemin entre le brusque *contrapposto* d'une jeune fille surprise pendant ses prières et la réserve paisible d'une Vierge d'humilité».

*Pächt* est frappé par la nouveauté de l'attitude dramatique de Marie – à demi effrayée par l'apparition de l'archange –, contrastant avec le statisme de la Vierge de l'*Annonciation* de Mérode (*Pächt*<sup>200</sup> 12). Mais, contrairement à l'interprétation de cet historien, le geste de la main droite de Marie n'indique pas que celle-ci cherche à se défendre contre son visiteur. Au contraire, ce geste (Pl. XXX) est semblable à celui que fait le membre de la famille Arnolfini (Giovanni di Nicolao?) représenté sur le tableau de la National Gallery de Londres, par Jan van Eyck (NG 186; repr. dans *Campbell*<sup>212</sup> 175) (Pl. XXXIa). Au stade du dessin sous-jacent, le geste d'Arnolfini était d'ailleurs plus proche encore de celui de la Vierge de l'*Annonciation* Inv. 1982 (voir *Rachel Billinge* et *Lorne Campbell*, *The Infra-red Reflectograms of Jan van Eyck's Portrait of Giovanni(?) Arnolfini and his Wife Giovanna Cenami(?)*, dans *National Gallery Technical Bulletin* [Londres], 16, 1985, 47-60, fig. 10 et pl. 4). *Campbell* (<sup>212</sup> 200) a démontré qu'il s'agit là d'un geste de salutation. Marie salue de sa main droite l'archange qui vient d'entrer. *Harbison*, pour qui l'*An-*

*nonciation* Inv. 1982 dériverait des *Arnolfini*, interprète abusivement le geste de salutation que fait l'homme, dans le tableau de Londres, comme un geste de reconnaissance d'une conception désirée et d'une naissance à venir (*Harbison*<sup>184</sup> 264-265; <sup>186</sup> 36).

De sa main gauche, la Vierge tient un livre ouvert, dont le texte, écrit sur deux colonnes, est suggéré par une écriture feinte. Pour *Pächt*, la présence du prie-Dieu indique que Marie se livrait à une lecture pieuse (*Pächt*<sup>200</sup> 12). *Pomme de Mirimonde* (<sup>163</sup> 39) suggère que son livre pourrait être un livre d'heures ou le livre des prophéties. De fait, selon les Pères de l'Église, lors de la visite de l'archange, Marie méditait une prédication d'Isaïe (VII, v. 14: «*Ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ejus Emmanuel*»).

D'après *Panofsky*, le tableau du Louvre serait la première représentation de l'Annonciation à l'intérieur même de la chambre à coucher de la Vierge, le «*thalamus virginis*», reconnaissable à l'ample lit qui occupe une place importante dans cette composition. Dans certaines Annonciations italiennes contemporaines ou un peu antérieures à l'Annonciation Inv. 1982, le lit de Marie est bien présent, mais il est relégué dans une alcôve, au fond, ou à moitié caché dans une chambre voisine, «comme une modeste note au bas de la page du texte principal» (*Panofsky*<sup>99</sup> 254). L'image de la chambre nuptiale (*thalamus*) vient du psaume XVIII, v. 6 («*In sole posuit tabernaculum suum et ipse tanquam sponsus procedens de thalamo suo exultavit ut gigas ad currendam viam [...]*»). Les exégètes ont constamment mis ce verset en relation avec le mystère de l'Incarnation et avec la venue au monde du Christ. La liturgie de Noël reprend d'ailleurs la même formulation («*Tanquam sponsus Dominus procedens de thalamo suo*», matines de l'office de Noël, antienne citée par *Carol Purtle* (<sup>158</sup> 31-32). La Vierge a été elle-même considérée comme le «*thalamus dei*» (*Panofsky*<sup>99</sup> 460, note 4 de la p. 254), une assimilation qui a été ici visualisée par la représentation de la chambre à coucher (*Urbach*<sup>149</sup> 242). L'originalité iconographique de l'Annonciation Inv. 1982, reflétant une composition inventée par Rogier van der Weyden, serait révélatrice de l'esprit novateur du grand peintre (*Philippot*<sup>201</sup> 36-37, note 6).

## 2. Couleurs

Le coloris de l'Annonciation Inv. 1982 est dominé par la grande plage rouge vermillon du lit, occupant près de la moitié de la surface du tableau et qui trouve un écho, à l'opposé, dans les trois coussins disposés sur le banc, ainsi que dans la doublure de la chape de l'archange et sur son étole.

Malgré l'importance de cette couleur chaude dans la composition et malgré la présence de jaunes et d'ocres imitant les métaux dorés ou cuivrés (brocart d'or de la chape de Gabriel, lustre, bassin et aiguière) et de bruns (plafond, banc, dressoir, cathèdre, volets), la gamme colorée de l'Annonciation est plutôt froide. En effet, les murs et la cheminée sont gris. Les carrelages du sol sont blancs et bleus (l'apparence glauque des carrelages bleus s'explique par la présence du vernis légèrement teinté). Dans le paysage, la campagne est d'un vert clair, plutôt acide, et les montagnes à l'arrière-plan d'un bleu-gris; le ciel est blanc à l'horizon et d'un bleu plus intense au zénith. Le fond de l'étoffe couvrant le prie-Dieu de la Vierge est gris et ses motifs mauves.

Pour ce qui est des figures, la robe de Marie est d'un bleu très sombre – faisant contrepoint au rouge du lit –, l'aube de l'archange est blanche, légèrement bleutée. Les ailes de Gabriel vont d'un bleu très clair, presque blanc, à un bleu profond rappelant celui du manteau de Marie. Les gemmes figurant sur l'orfroi de la chape de l'archange sont alternativement rouges et bleues.

Le fond émaillé du médaillon accroché au dossier du lit est vert.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

## 1. Origine

## a. Sources

Aucun document concernant la commande, la réalisation ou le paiement de l'*Annonciation* Inv. 1982 n'a été jusqu'ici mis au jour. La mention la plus ancienne concernant le triptyque dont ce panneau constituait le centre est l'*Inventario de quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino, à Mirafiori ed i Migliori del Castello di Rivoli...* (Aru et Gérardon<sup>94</sup> 24-25).

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

1. Les étapes initiales de la fortune critique de l'*Annonciation* Inv. 1982: de «Roger de Bruges» à Henri Bles.

Exposée en 1800 dans le Grand Salon du Muséum, l'*Annonciation* Inv. 1982 est d'abord rangée dans l'École allemande (<sup>1</sup> 76, n° 134). Dans l'*Inventaire Napoléon*, elle figure parmi les inconnus de l'École flamande (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 2). Lors de l'importante exposition «des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles», ouverte le 25 juillet 1814 dans le Grand Salon du Musée royal, le tableau saisi à Turin est désigné comme une œuvre de «Roger de Bruges, peintre flamand né en 1450» (<sup>2</sup> 95, n° 119, <sup>3</sup> 95, n° 119 et <sup>4</sup> 95, n° 119). Cette attribution, pouvant paraître à première vue «pertinente» (Michel<sup>98</sup> 274; Wescher<sup>145</sup> 80; Preti Hamard<sup>218</sup> 241), reflète en réalité les confusions concernant la biographie de Rogier van der Weyden, véhiculées par certains historiographes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>, comme Vasari (édition de 1568 de ses *Vite*) et Van Mander (*Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604). Ceux-ci ont forgé les vies de deux artistes, un certain Rogier de Bruges, disciple de Jan van Eyck, et Rogier van der Weyden, auteur des tableaux de Justice de l'hôtel de ville de Bruxelles et de la *Descente de croix* aujourd'hui au Prado. Ces erreurs sont relayées par Jean-Baptiste Descamps (*La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, I-IV, Paris, 1753-1764), dont l'ouvrage a probablement été utilisé par Denon, concepteur de l'exposition de 1814-1815, et Morel d'Arleux, «dont les connaissances ont été utiles à la direction pour la rédaction du catalogue des tableaux de la primitive Italie» (Vivant Denon, *Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, II, Paris, 1999, p. 1122-1123, n° 3320). Les appréciations fournies par Descamps à propos de «Roger, natif de Bruges, élève de Jean van Eyck» pourraient expliquer l'option prise par les rédacteurs de la *Notice* de l'exposition de 1814-1815: «sa manière de peindre est gracieuse, son dessin assez correct, et ses compositions spirituelles» (Descamps, *op. cit.*, I, 1753, p. 7-8).

De 1816 à 1847, la «Salutation Angélique» est exposée au Musée royal sous le nom de Lucas de Leyde (<sup>5</sup> 89, n° 427; <sup>6</sup> 97, n° 476; <sup>7</sup> n° 476; <sup>9</sup> 96, n° 476; <sup>10</sup> 89, n° 523; <sup>11</sup> 96, n° 551; <sup>12</sup> 92, n° 557). Un touriste anglais, le lieutenant Hall, juge parfait le fini des costumes et des détails, qui par ailleurs, selon ce militaire, seraient d'un ridicule achevé (Hall<sup>8</sup> 129). Un visiteur bien plus averti, Sulpiz Boisserée, remarque l'*Annonciation* lors d'une visite au Louvre, le mercredi 4 octobre 1820, et y voit une œuvre de Van Eyck (Firmenich-Richartz<sup>41</sup> 511). Jules Michelet connaît également l'«aimable *Annonciation*» de Lucas de Leyde (Michelet<sup>14</sup> 318; Michelet<sup>15</sup> 1).

Waagen ne retient pas l'attribution à Lucas de Leyde du tableau, que sa facture parfaite rapprocherait selon lui de Hugo van der Goes, élève de Jan van Eyck. Mais, en même temps, cet historien signale que les têtes sont plus plei-

nes et les tons plus chauds et relève une langueur douceuse dans l'expression. Le coloris éteint, sans précédent dans les œuvres originales réalisées à cette époque dans les Pays-Bas, le conduit à considérer l'*Annonciation* comme une très ancienne copie, qu'il situe entre 1410 et 1510 (*Waagen*<sup>13</sup> 539).

Dans son catalogue des écoles allemande, flamande et hollandaise, *Villot* renonce au label «Lucas van Leyden» pour la «Salutation angélique», qu'il classe parmi les inconnus de l'école flamande du XV<sup>e</sup> siècle. Le tableau lui semble plutôt appartenir à l'école de Memling (*Villot*<sup>16</sup> 322, n° 595). En mentionnant l'*Annonciation* Inv. 1982 pour les analogies entre la figure de Gabriel et les anges de Schongauer, *Goutzwiler*<sup>(22 30-31)</sup> ne fait que reprendre l'avis de *Villot*. Dans le catalogue sommaire des peintures de 1889, *Durrieu et Benoit*<sup>(23 n° 2202; voir également Lafenestre et Richtenberg</sup><sup>25</sup> 176 et le cat. sommaire des peintures de<sup>29</sup> 186, n° 2202) maintiennent l'*Annonciation* dans les inconnus de l'école flamande du XV<sup>e</sup> siècle.

En 1866, *Michiels*<sup>(19 390)</sup> donne l'*Annonciation* Inv. 1982 à Henri Bles. Les circonstances de cette attribution méritent d'être rapportées pour leur caractère romanesque plutôt que pour le sérieux de l'opinion de cet auteur: «La robe [de la Vierge] rappelle le goût passionné de Henri *met de bles* pour une magnifique nuance de vert. J'hésitais néanmoins à me prononcer, lorsqu'un splendide rayon de soleil tomba sur le panneau: il me montra que le dais du lit est attaché au plafond par un réseau de cordes, et parmi ces cordes, à l'endroit le plus sombre du tableau, j'aperçus un hibou qui me regardait de ses yeux verts. Mes doutes se dissipèrent comme un brouillard d'été: l'œuvre était indubitablement de ce grand peintre méconnu, Henri à la Houppes». Or on chercherait en vain un hibou dans l'*Annonciation*, même «à l'endroit le plus sombre du tableau».

2. *L'Annonciation* Inv. 1982 et l'œuvre de Rogier van der Weyden: des premières confrontations à l'attribution (de Crowe et Cavalcaselle à Panofsky).

À partir du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, l'*Annonciation* Inv. 1982 commence à être confrontée à des œuvres des groupes Maître de Flémalle et Rogier van der Weyden. Dans la deuxième édition de leur ouvrage sur *Les anciens peintres flamands*, Crowe et Cavalcaselle<sup>(21 267)</sup> rapprochent l'*Annonciation* Inv. 1982 d'une *Annonciation* du musée d'Anvers (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 12), qui porte, selon eux, la marque de l'école de Rogier.

En 1893, *Hymans* attribue l'*Annonciation* Inv. 1982 au peintre du «fameux triptyque appartenant à la comtesse de Mérode, à Bruxelles» (New York, The Cloisters, 1956 56.70; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 77), de la Madone appartenant à M. Léon Somzée, à Bruxelles (Londres, National Gallery, NG 2609; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 85), et à qui Bode «et d'autres connaisseurs» assignent la *Mort de la Vierge* de la Galerie Nationale de Londres (NG 658; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 103). Pour *Hymans*, on retrouverait dans l'*Annonciation* Inv. 1982 tous les «accessoires favoris» de ce maître (*Hymans*<sup>24</sup> 386).

*Firmenich-Richartz*, qui propose de voir dans les peintures données au «Maître de Flémalle» – nom de convention forgé en 1898 par *Hugo von Tschudi* – les œuvres de jeunesse de Rogier van der Weyden, discute l'attribution du tableau du Louvre au «Maître de Flémalle» proposée par *Hymans*. Il admire la touche souveraine et le raffinement de la *Sainte Barbe* du *Retable Werl* (Madrid, Museo del Prado, n° 1514; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 97), dont l'intérieur serait réitéré par Rogier dans l'*Annonciation* Inv. 1982, mais de manière quasi mécanique (*Firmenich-Richartz*<sup>26</sup> 140). *Scheibler*<sup>(30 530)</sup> est entièrement d'accord avec cette attribution à Rogier, contrairement à ce qu'indique erronément *Catheline Périer-D'Ieteren*<sup>(157 9)</sup>.

Dans la notice de son catalogue critique de l'exposition des Primitifs flamands de Bruges (1902) consacrée à la *Vierge allaitant dans une niche* appartenant alors au comte de Northbrook (depuis 1930 dans la Collection Thys-



sen-Bornemisza; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 16), *Hulin de Loo* énumère quelques œuvres en rapport avec ce petit tableau, qui serait, selon lui, très proche de Rogier van der Weyden sans toutefois avoir été exécuté par lui (*Hulin de Loo*<sup>27</sup> 8, n° 30). Pour *Hulin*, la *Vierge à l'Enfant debout* de Vienne (Kunsthistorisches Museum; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 14) serait de la même main que la *Vierge Northbrook*. Dans la même notice, il mentionne en outre la *Sainte Catherine dans un paysage* (également à Vienne, Kunsthistorisches Museum; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 15), qu'il rapproche de l'*Annonciation* Inv. 1982 et «peut-être aussi» de l'*Annonciation* du musée d'Anvers (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 16, fig. 10).

Rendant compte de l'exposition brugoise de 1902, *Friedländer* discute le petit ensemble de peintures citées par *Hulin de Loo* (27 8, n° 30) à propos de la *Vierge Northbrook* et auquel il ajoute la *Visitation* de la collection Speck von Sternburg à Lützschena (Leipzig, Museum der bildenden Künste; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 12). Constatant que ce groupe homogène se détache de l'œuvre de Rogier van der Weyden, il ne peut paradoxalement pas se résoudre à le désolidariser des tableaux sûrs du maître bruxellois. *Bodenhausen* (31 147, note 3) tente de démontrer que ces quelques œuvres seraient de la main d'un maître contemporain de Rogier et du Maître de Flémalle, voire un peu plus jeune qu'eux, ayant été soumis à l'influence de ces deux artistes, mais davantage à celle du Maître de Flémalle, auquel il emprunte le coloris, l'observation minutieuse de la lumière provenant de différentes sources – exemplaire dans l'*Annonciation* Inv. 1982 – et les types féminins. *Schneider* (40 66, note 101) adhère à la proposition de *Bodenhausen*.

En rattachant l'*Annonciation* Inv. 1982 à ce même groupe de panneaux, où se manifesterait «une préoccupation de la vie familière autour des sujets sacrés», et en affirmant que ces peintures, tout en offrant des traits de ressemblance avec l'œuvre de Rogier, seraient cependant plus proches du Maître de Flémalle, *Fourcaud* (32 228-229) se range à l'opinion de *Bodenhausen* (1905). *Destrée* (51 114) mentionne l'avis de *Fourcaud* en mettant en garde de ne pas attribuer trop facilement au Maître de Flémalle des «œuvres contestables».

Pour *Louise Richter* (33 161-162), l'*Annonciation* Inv. 1982 serait une copie du panneau central du triptyque dont les deux panneaux du Prado représentant respectivement *Heinrich von Werl présenté par saint Jean-Baptiste* (daté de 1438) et *Sainte Barbe* (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 96 et 97) auraient formé les volets. Les rapports que cette historienne relève entre la composition de l'*Annonciation* du Louvre et ces panneaux seraient similaires à ceux qui existent entre le panneau central et les volets du retable de Mérode (*Friedländer*<sup>119</sup>, pl. 77). La *Vierge* tenant un livre ouvert et interrompue dans sa lecture par l'arrivée du messager divin rappelle la même figure de l'*Annonciation* sur le triptyque du Maître de Flémalle. De même, la chambre à coucher de l'*Annonciation* Inv. 1982 a de nombreux points communs avec l'intérieur où se tient la *Sainte Barbe* du Prado (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 17). *Louise Richter* voit dans l'*Annonciation* Inv. 1982 les influences conjuguées des Van Eyck et de Rogier van der Weyden et le reflet de la touche caractéristique du Maître de Flémalle, sans que le copiste ait toutefois réussi à rendre la plasticité du modelé propre à ce peintre. Le critique anonyme de la *Chronique des arts et de la curiosité* qui rend compte de la note de *Louise Richter* considère l'*Annonciation* Inv. 1982 comme «trop parfaite [...] pour que l'on doive songer à y voir une simple copie» (*Revue des revues*<sup>35</sup> 302).

En 1910, *Durand-Gréville* (34 89-90 et p. 172) propose de restituer «sous les plus expresses réserves» l'*Annonciation* Inv. 1982 du Louvre à Hubert van Eyck, par analogie avec la *Vierge à l'Enfant* de Vienne (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 14) et avec la *Vierge allaitant* Northbrook/Thyssen (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 16), qu'il attribue également à Hubert van Eyck. À titre d'hypothèse, *Durand-Gréville* situe ces trois œuvres vers 1410.

En publiant le *Triptyque Braque* tout récemment acquis par le Louvre, *Leprieux* évoque «la rare et séduisante *Annonciation*, due à un mystérieux inconnu de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle dont l'œuvre peut être en partie reconstituée», et y voit une œuvre ayant des rapports avec l'art tournaisien, «sorte d'imitation adoucie de formules plus

rudés et plus mâles, sous la domination d'ailleurs ici incontestablement plus marquée du «Maître de Flémalle» que de Roger de la Pasture» (*Leprieur*<sup>36</sup> 258).

*Winkler* (<sup>37</sup> 126-130), qui étudie l'œuvre des «élèves» de Rogier van der Weyden, crée un «Maître de la Madone Vendramin» – en réalité la *Vierge à l'Enfant debout* de Vienne (Kunsthistorisches Museum; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 14), erronément associée, depuis 1884, à une Vierge à l'Enfant décrite vers 1530 par Marcantonio Michiel au Palazzo Vendramin de Venise. D'après *Winkler*, on devrait encore à ce peintre, dont l'art se fait également l'écho du Maître de Flémalle, l'*Annonciation* weydénienne du musée d'Anvers (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 16, fig. 10), la Vierge Northbrook (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 16) à laquelle l'*Annonciation* Inv. 1982 serait étroitement associée, en raison de la parenté des types de l'ange et de la Vierge. Malgré les importantes réminiscences «flémalliennes» qui sont perceptibles dans l'*Annonciation* Inv. 1982 (le clair-obscur, l'intérieur et les objets), le «Maître de la Madone Vendramin» aurait intégré le nouveau mode de narration introduit par Rogier. *Winkler* observe en effet que l'attitude des figures n'est pas exempte de coquetterie, comme si le regard du spectateur était pris en considération. Comme l'*Annonciation* Inv. 1982 semble avoir été, selon *Winkler*, le modèle direct de l'*Annonciation* du *Retable de Sterzing*, peint en 1456-1458 par Hans Multscher (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 30), l'activité du «Maître de la Madone Vendramin» serait pourvue d'un repère chronologique précis.

Contrairement à *Winkler*, *Friedländer* (<sup>42</sup> 27-29) estime que le petit groupe de peintures weydéniennes souvent débattu par la critique depuis l'exposition des Primitifs flamands de 1902 (*Vierge à l'Enfant debout* et *Sainte Catherine* de Vienne; *Vierge Northbrook/Thyssen*; *Visitation* et volet avec un donateur à Turin; *Visitation* de Lützschena; *Annonciation* weydénienne d'Anvers et *Annonciation* Inv. 1982 du Louvre) pourrait être intégré dans l'œuvre de Rogier van der Weyden lui-même. En effet, l'analyse de ces quelques tableaux indique qu'il faut voir en leur auteur l'émule du Maître de Flémalle bien plus qu'un élève de Rogier. L'*Annonciation* Inv. 1982, qui rappelle les panneaux Werl du Prado (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 97), en est d'ailleurs la preuve. *Friedländer* met en évidence les liens stylistiques existant entre ces œuvres et la *Descente de croix* de El Escorial (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 6), dont le traitement plus monumental paraît avoir été déterminé par son format. *Reinach* (<sup>43</sup> 63) reprend l'opinion de *Friedländer*, ainsi que *Conway* (<sup>44</sup> 133-134), pour qui Rogier se montre, dans cet ensemble de peintures, un élève indépendant de son maître Robert Campin. *Demonts* suit également la même voie dans son *Catalogue des peintures exposées dans les galeries*, en rangeant l'*Annonciation* Inv. 1982 dans l'école du Maître de Flémalle, «peut-être de la jeunesse de Roger de la Pasture» (*Demonts*<sup>46</sup> 50, n° 2202). *Burger* accepte lui aussi l'*Annonciation* du Louvre comme une œuvre précoce de Rogier van der Weyden. Une certaine emphase, associée à l'inconsistance du traitement du corps de l'archange le font pencher en faveur de cet artiste plutôt que pour une attribution à Campin, malgré les nombreux emprunts à l'art de ce dernier apparaissant dans l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Burger*<sup>47</sup> 19).

Dans le deuxième volume de l'*Altniederländische Malerei*, paru en 1924, *Friedländer* comprend dans l'œuvre de Rogier van der Weyden l'*Annonciation* Inv. 1982, «souvent donnée à un suiveur» (*Friedländer*<sup>48</sup> 94, n° 9; <sup>119</sup> 62, n° 9, pl. 17). Si le tableau est bien de Rogier, *Friedländer* opte pour une datation vers 1435 de cette composition dont l'espace et l'éclairage sont conçus dans l'esprit du Maître de Flémalle.

Toujours en 1924, *Winkler* accepte cette fois l'*Annonciation* Inv. 1982 comme une œuvre de Rogier van der Weyden fortement influencée par le Maître de Flémalle – au même titre que la *Vierge à l'Enfant debout* de Vienne et la *Vierge Northbrook/Thyssen*. Dans le tableau du Louvre, le peintre manifesterait le même soin que son devancier à décrire le mobilier et irait même plus loin que lui dans la maîtrise du clair-obscur (*Winkler*<sup>49</sup> 75). *Michel* se rallie aux avis de *Friedländer* et de *Winkler* et considère l'*Annonciation* Inv. 1982 comme un travail de jeunesse de Rogier van der Weyden, dépendant étroitement du style du Maître de Flémalle (en raison des jeux de lumière, de l'ameu-

blement de la pièce) et datable «des environs de 1430» (*Michel*<sup>54</sup> 6) ou «des premières années après la maîtrise» (*Michel*<sup>83</sup> 42). Selon lui, l'*Annonciation* Inv. 1982 «fait partie du petit groupe d'œuvres de jeunesse» comprenant la *Visitation* de Lützschena, la *Vierge à l'Enfant debout* et la *Sainte Catherine* de Vienne, ainsi que la *Vierge Northbrook/Thyssen*, «qui marque le passage du style réaliste propre au Maître de Flémalle (le présumé Robert Campin), au style graphique et idéaliste de Rogier» (*Michel*<sup>98</sup> 274). *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (<sup>52</sup> 40) envisagent l'*Annonciation* Inv. 1982, «très douce, très séduisante, avec un intérieur traité et éclairé dans l'esprit de Robert Campin», comme une réplique d'un original perdu de Rogier van der Weyden.

*Demonts* est bien plus sceptique. À propos de l'œuvre de Rogier van der Weyden, il fait les remarques suivantes: «Il paraîtra toujours étonnant que l'auteur de l'autel de Grenade, qui date de 1427, artiste qui semble déjà tout formé, subisse, de 1427 à 1438, l'influence d'un maître comme le Maître de Flémalle, qu'on explique par là la grandeur et le caractère monumental d'une œuvre comme la *Descente de croix* de l'Escorial, que cet artiste produise, cependant, à la même époque, des œuvres jeunes et charmantes comme l'*Annonciation* du Louvre, ou la *Visitation* de Turin, et qu'il retombe, après cette césure, dans une évolution qui se rattache intimement à l'autel de Grenade peint quinze ou vingt ans plus tôt» (*Demonts*<sup>50</sup> 58).

*Destrée* (<sup>51</sup> 150-152 et <sup>57</sup> 170) évoque l'attribution de l'*Annonciation* Inv. 1982 à Hubert van Eyck proposée par *Durand-Gréville* (<sup>34</sup> 89-90 et p. 172) et pense plutôt que le tableau, qui est dans l'esprit du Maître de Flémalle, pourrait être une œuvre de jeunesse de Rogier van der Weyden, sous l'influence de son maître. Il juge cependant, qu'en raison de la couleur «déplaisante» de l'*Annonciation*, «il se pourrait bien qu'en fin de compte, l'œuvre ne soit ni du maître ni de l'élève de l'atelier de Tournay, mais d'un de ces peintres dont nous connaissons les noms, mais pas les œuvres» (*Destrée*<sup>57</sup> 170). La «*Salutation angélique*» est présentée à l'exposition *Les Maîtres du Hainaut*, organisée à Mons en 1930, comme une œuvre de Robert Campin (le Maître de Flémalle?), aux côtés de la *Trinité* du musée Vander Kelen-Mertens de Louvain (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 99) et de la *Nativité* du musée des Beaux-Arts de Dijon (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 76) (*Delanney*<sup>56</sup> 16, n° 2).

*Renders*, ayant d'abord envisagé l'*Annonciation* Inv. 1982 comme la réplique d'un tableau perdu de Rogier peint avant 1440 (*Renders*<sup>55</sup> 303), se rend compte, après avoir pu étudier de près le tableau autrefois accroché trop haut, que cette œuvre de qualité a bien été réalisée par Rogier lui-même vers 1438, à l'époque où il peignait les volets Werl du Prado (*Renders*<sup>59</sup> 25). *Renders* inclut donc l'*Annonciation* dans son catalogue de l'œuvre de Rogier et se sert du tableau du Louvre pour démontrer que «Flémalle = Rogier», c'est-à-dire que l'œuvre donnée au Maître de Flémalle correspond en réalité à la production de Rogier antérieure à 1440 (*Renders*<sup>60</sup> I, 86-88 et II, 83).

*Rolland* (<sup>61</sup> 27-28) voit également dans l'*Annonciation* Inv. 1982 une œuvre de Rogier, mais dont l'exécution se situerait durant les années d'«apresure» de Rogelet de la Pasture auprès de Robert Campin à Tournai (1427-1432). En rendant compte du livre de *Rolland, Gerstenberg* (<sup>63</sup> 195) récuse l'argumentation de l'historien tournaisien et adhère à la thèse de *Renders*. Confirmant son ralliement partiel à la thèse de *Renders* (1931), *Friedländer* révisé sa chronologie de la production de Rogier van der Weyden en y incorporant une partie de l'œuvre du Maître de Flémalle. Il situe vers 1438 l'*Annonciation* Inv. 1982 et ses volets turinois (*Friedländer*<sup>73</sup> 85).

*Tolnay* (<sup>62</sup> 338 et <sup>78</sup> 44, note 13) reste fidèle à la première opinion émise par *Winkler* dans sa monographie de 1913 sur le Maître de Flémalle (qui serait Robert Campin, selon *Tolnay*) et Rogier van der Weyden. Pour lui, l'*Annonciation* du Louvre, tenue par *Renders* comme l'œuvre faisant le lien entre les deux groupes Maître de Flémalle et Rogier van der Weyden, ne serait en réalité ni du Maître de Flémalle, ni de Rogier, mais une œuvre de l'atelier de Rogier, dans laquelle certains détails, comme la cheminée avec le flacon rempli d'eau, l'aiguière et le bassin, auraient

été copiés du *Retable Werl*. En revanche, le motif du banc aurait été mal compris par le peintre de l'*Annonciation* Inv. 1982 (Cfr. D. I. *Sujet*). Rötbel<sup>(102 74-75)</sup> se rallie à l'opinion de Tolnay.

Robb<sup>(72 511-512, note 85)</sup> critique le point de vue de Tolnay lorsque celui-ci, à l'instar de Renders, voit dans certains motifs de l'*Annonciation* Inv. 1982 – la carafe en verre et l'aiguière en dinanderie – d'exactes copies d'après la *Sainte Barbe* du *Retable Werl*. Il minimise ces analogies en faisant valoir que des objets tels que l'aiguière à facettes étaient produits en quantité à Bruges au début du XV<sup>e</sup> siècle. Robb souligne en outre que ces deux aiguières, à supposer que la même ait servi de modèle aux deux compositions (ce qui n'est pas impossible, car Rogier a séjourné dans l'atelier de Campin), sont peintes de manière fort différente, ce qui invalide l'affirmation de Renders selon laquelle une seule et même personnalité serait l'auteur de ces deux motifs similaires. D'autre part, on ne retrouve pas, dans la construction spatiale équilibrée de l'*Annonciation* du Louvre le brusque raccourci de la perspective de l'*Annonciation* du retable de Mérode et de la *Sainte Barbe* du *Retable Werl*. Pour Robb, l'*Annonciation* Inv. 1982 porterait de toute évidence la trace de l'influence eyckienne (la Vierge serait très proche de la *Vierge du chancelier Rolin*; le lit et le lustre viendraient du panneau des *Arnolfini*; la carafe en verre ressemblerait à celle posée dans l'embrasement de la fenêtre derrière la Vierge de l'*Annonciation* du retable de Gand). Cette constatation le conduit à supposer que Rogier a pu séjournier à Bruges entre 1432 et 1435 environ. L'*Annonciation* Inv. 1982 aurait été réalisée durant cette période, durant laquelle le peintre, encore fortement marqué par l'art de Campin, aurait été sous influence eyckienne (Robb<sup>72 511, note 85</sup>).

En 1935, à l'exposition universelle et internationale de Bruxelles ([Baronne Houtard]<sup>65 3, n° 1</sup>), puis à l'exposition parisienne *De Van Eyck à Bruegel* (Dupont et Bouchot-Saupique<sup>66 63-64, n° 87</sup>), la «fraîche et séduisante» *Annonciation* Inv. 1982, située vers 1430, est présentée comme une œuvre de jeunesse de Rogier van der Weyden, dont le style offre encore bien des points communs avec celui du Maître de Flémalle (jeux de lumière dûs aux volets mi-clos, analogie du banc et de la cheminée). Kerber<sup>(71 88-102)</sup> accepte l'attribution à Rogier de l'*Annonciation* Inv. 1982, qu'il date vers 1435. Le tableau serait selon lui proche de l'*Exhumation de saint Hubert* (Friedländer<sup>119 pl. 38</sup>) et du *Songe du pape Sergius* (Friedländer<sup>119 pl. 39</sup>), qu'il tient également pour des œuvres précoces de Rogier.

En revanche, certains auteurs ne voient pas dans l'*Annonciation* Inv. 1982 une œuvre de Rogier. C'est le cas de Van Puyvelde<sup>(67 83)</sup>, qui ne retrouve pas dans le tableau les qualités propres à Rogier van der Weyden (profondeur du coloris et clarté des formes) et le juge comme le travail d'un imitateur. Pour Dimier, l'adjonction des volets de Turin à l'*Annonciation* Inv. 1982 met en évidence «la médiocrité du tableau», dont le «style maniéré», les «figures inertes», le «drapé grimaçant et ridicule» excluraient totalement l'attribution à la jeunesse de Rogier (Dimier<sup>69 51</sup>). Schöne, pense que les trois panneaux du retable reconstitué par Hulín de Loo pourraient refléter des œuvres perdues de Rogier van der Weyden (Schöne<sup>77 62, note 2</sup>).

Beenken développe l'idée de la confrontation du jeune Rogier van der Weyden avec l'art de Jan van Eyck, qui se traduit, dans ses œuvres précoces, par une lumière diffuse et un certain penchant pour le rendu des matières et de la surface des objets. Ces caractéristiques apparaissent dans l'*Annonciation* Inv. 1982, tout comme dans la *Vierge* Northbrook/Thyssen et dans la *Vierge à l'Enfant debout* de Vienne (Beenken<sup>79 129; 92 32</sup>). De plus, selon Beenken, l'*Annonciation* du Louvre serait l'œuvre la plus proche du *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (Boston, Museum of Fine Arts; Friedländer<sup>119 pl. 118</sup>), principal témoignage de cette assimilation par Rogier de l'art eyckien. En effet, de frappantes analogies unirait ces deux peintures, comme le rapport entre les deux figures – inversées sur le *Saint Luc* par rapport à l'*Annonciation* –, leur insertion dans l'espace et enfin la parenté des visages de la Vierge, marqués par une grande plasticité, mais également par un modelé ménageant avec douceur les passages de l'ombre à la lumière (Beenken<sup>79 131</sup>). D'après Beenken<sup>(79 135; 92 31-32)</sup>, l'*Annonciation* Inv. 1982 aurait été

peinte vers 1435, peu après les *Arnolfini* (1434), une composition avec laquelle le panneau du Louvre présente un certain nombre d'analogies (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 18).

En revanche, aux yeux de *Bauch*, ce sont les éléments campiniens qui prédominent dans l'*Annonciation* Inv. 1982. Face à l'étrange âpreté de cette composition, on serait, selon lui, tenté d'admettre que Rogier aurait complété un tableau conçu par son maître ou repris à son compte l'une des œuvres de ce dernier (*Bauch*<sup>82</sup> 40). *Bazin* (<sup>84</sup> 42) retient également la proximité de l'*Annonciation* Inv. 1982 – «une des œuvres de jeunesse de Rogier» – avec l'art du Maître de Flémalle.

*Musper*, pour qui la production du Maître de Flémalle et celle de Rogier van der Weyden ne font qu'une, considère l'*Annonciation* Inv. 1982 comme strictement contemporaine du *Retable Werl* (1438), également l'œuvre de Rogier, du moins tel que cet auteur l'envisage. D'après *Musper*, l'*Annonciation* du Louvre se situerait au sein d'un groupe d'œuvres reflétant l'influence de Van Eyck et comprenant, outre le *Retable Werl*, le «Retable Inghelbrechts» (*Retable de Mérode*), qui se situerait peu avant le *Retable Werl*, la *Nativité* de Dijon, peinte avant 1434, le *Saint Luc dessinant la Vierge*, probablement réalisé avant l'*Annonciation* Inv. 1982 et le *Retable Werl* (*Musper*<sup>89</sup> 45-46 et 58; <sup>122</sup> 128).

Dans son *Early Netherlandish Painting*, *Panofsky* reprend les grandes lignes de l'analyse stylistique de *Beenken* (<sup>79</sup>) au sujet de l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Panofsky*<sup>99</sup> 251-256). Il associe étroitement le tableau du Louvre au *Saint Luc dessinant la Vierge* (Boston; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 118). Ces deux tableaux fortement imprégnés par l'art eyckien auraient été peints par Rogier van der Weyden vers 1434-1435 à Bruges (après son accession à la maîtrise à Tournai et avant son installation à Bruxelles) et suivraient de peu la *Vierge à l'Enfant debout* de Vienne (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 14) et la *Vierge allaitant dans une niche* de la collection Thyssen-Bornemisza (*Friedländer*<sup>119</sup> pl. 16) que *Panofsky* situe vers 1430-1432. Malgré la trace de l'influence continue du Maître de Flémalle, perceptible dans l'agencement de la pièce où a lieu l'*Annonciation*, les composants eyckiens l'emportent: l'espace profond baigné d'une lumière diffuse, la chape de l'archange rappelant selon *Panofsky* celle portée par son homologue dans l'*Annonciation* de la National Gallery de Washington par Jan van Eyck, les objets eyckiens comme la carafe en verre et les fruits, le lit et le lustre semblables à ceux qui apparaissent dans les *Arnolfini*. *Panofsky* inverse en outre le rapport entre l'*Annonciation* Inv. 1982 et la *Sainte Barbe* du *Retable Werl* (Prado; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 97). L'influence eyckienne dont ce dernier panneau – œuvre d'un Maître de Flémalle déjà âgé – porte la trace ne serait pas de première main, contrairement à l'*Annonciation* Inv. 1982 reflétant le travail d'un Rogier van der Weyden puisant directement à la source de l'art des Van Eyck. L'*Annonciation* du Louvre serait donc antérieure à la *Sainte Barbe* du Prado (*Panofsky*<sup>99</sup> 254-255).

*Van Puyvelde* revient complètement sur son jugement de 1935 (*van Puyvelde*<sup>67</sup> 83) et rattache l'*Annonciation* Inv. 1982 à l'époque où Rogier van der Weyden, «en contact direct avec l'œuvre du Maître de Flémalle et celle de Jean van Eyck, [...] affirme la matérialité des formes en des tons foncés, tout en cherchant à les envelopper dans une atmosphère générale». Selon cet auteur, l'*Annonciation* du Louvre serait déjà imprégnée «de l'esprit propre de Rogier van der Weyden» et témoignerait de «sa tendance aux silhouettes élégantes» et de «sa douceur dans la présentation intime» (*van Puyvelde*<sup>100</sup> 150-151).

### 3. La progressive remise en question de l'attribution de l'*Annonciation* Inv. 1982 à Rogier van der Weyden: de *Panofsky* à nos jours.

Depuis *Panofsky* (<sup>99</sup> 251-256) et *Michel* (<sup>98</sup> 274), l'attribution de l'*Annonciation* Inv. 1982 à Rogier van der Weyden jeune et fortement influencé par le Maître de Flémalle et Jan van Eyck est celle qui a majoritairement prévalu.

Les auteurs suivants l'ont successivement adoptée: *Aru et de Geradon* (<sup>94</sup> 26); *Rensing* (<sup>106</sup> 27); *Marette* (<sup>108</sup> 176, n° 88; vers 1433-1435); *Eisler* (<sup>107</sup> 85; fin des années 1430; <sup>177</sup> 88); *Folie* (<sup>115</sup> 61, n° 13); *Dücker* (<sup>116</sup> Indice delle illustrazioni; vers 1435); *Châtelet* (<sup>117</sup> 35); *Dupont* (<sup>118</sup> 152); *Cuttler* (<sup>121</sup> 110; vers 1435); *Ward* (<sup>123</sup> 355; <sup>143</sup> 207, note 74; vers 1433-1434); *Gottlieb* (<sup>125</sup> 69, fig. 3); *Kerber* (<sup>130</sup> 294-296); *Sterling* (<sup>133</sup> 15); *Pächt* (<sup>135</sup> 77; <sup>147</sup> 96; <sup>200</sup> 11-15); *Schabacker* (<sup>136</sup> 58); *Heller* (<sup>144</sup> 80; vers 1435); *Reynaud* (<sup>148</sup> 46); *Ames-Lewis* (<sup>151</sup> 259, fig. 5 et 261; vers 1435); *Brejon, Foucart, Reynaud* (<sup>152</sup> 151); *Purtle* (<sup>158</sup> 115, note 45); *Bonenfant-Feytmans* (<sup>159</sup> 58; avant le voyage de Rogier à Rome); *Huvenne* (<sup>160</sup> 102); *Jansen* (<sup>161</sup> 16, fig. 7-9); *Lane* (<sup>162</sup> 48, fig. 29); *Ruda* (<sup>164</sup> 219, fig. 9); *Snyder* (<sup>166</sup> 125-126; vers 1435); *Delenda* (<sup>170</sup> 33); *Koch* (<sup>175</sup> 509); *Passoni* (<sup>176</sup> 72); *König* (<sup>179</sup> 194); *Wolfson* (<sup>181</sup> 26); *Upton* (<sup>185</sup> 38 et fig. 31; vers 1435); *Koreny* (<sup>187</sup> 591; <sup>199</sup> 80); *Thürlemann* (<sup>194</sup> 727-728; <sup>195</sup> 24; <sup>211</sup> 66-69; vers 1440); *Ainsworth* (<sup>196</sup> 170, fig. 165; vers 1435); *Neuner* (<sup>202</sup> 65-81); *Broekema* (<sup>204</sup> 863, fig. 33; vers 1430-1435); *Châtelet* (<sup>206</sup> 324-325, R4a; vers 1430; <sup>214</sup> 43; vers 1428-1430; <sup>215</sup> 97-99; vers 1428-1430); *De Vos* (<sup>216</sup> 198; peu après 1434); *Luijten* (<sup>222</sup> 64; vers 1435-1450).

*Davies*, qui, en 1954, cite l'*Annonciation* Inv. 1982 comme «attribuée» à Rogier van der Weyden (*Davies* <sup>101</sup> 122), ce qui laisse entrevoir un certain scepticisme à l'égard de la paternité de Rogier, ne se prononce pas dans sa monographie sur l'artiste, où il se contente de mentionner les avis de *Friedländer* (<sup>119</sup>), de *Beenken* (<sup>92</sup>) et de *Panofsky* (<sup>99</sup>) (*Davies* <sup>128</sup> 236-237). En mentionnant les discussions à propos de l'*Annonciation* Inv. 1982, *Rivière* fait erronément référence à une prétendue opinion de *Davies*, selon laquelle l'*Annonciation* serait de la main de Pierre van der Weyden, fils et «fidèle imitateur» de Rogier (*Rivière* <sup>173</sup> 41, note 8).

*Châtelet* (<sup>174</sup> 19; <sup>206</sup> 324-325, R4a; <sup>215</sup> 97-99) considère l'*Annonciation* Inv. 1982, centre du *Triptyque de l'Annonciation* dont les volets sont à Turin, comme une œuvre de la période tournaisienne de Rogier (avant 1435), qu'il situe vers 1428-1430. Pour justifier une datation aussi précoce, cet auteur affirme que l'influence eyckienne qui transparaît dans le tableau n'est pas à mettre sur le compte de la connaissance, par l'artiste, des *Arnolfini* (1434; Londres, National Gallery), comme le supposait *Panofsky* (<sup>99</sup> 252-253), mais pourrait s'expliquer par des compositions antérieures de Jan van Eyck, comme la *Naissance de saint Jean-Baptiste des Heures de Turin-Milan* (Turin, Museo Civico, Inv. 47, fol. 93 v°; repr. dans *Panofsky* <sup>99</sup> pl. 164).

#### Rejet de la paternité de Rogier

Au milieu de ce consensus général, quelques voix discordantes se sont élevées, depuis 1953, pour retirer l'*Annonciation* Inv. 1982 de la production autographe de Rogier van der Weyden.

En analysant la radiographie et des photographies dans l'infra-rouge de l'*Annonciation* Inv. 1982, *Taubert* a démontré dès 1956 que d'importants changements étaient intervenus au cours de l'exécution picturale, dont l'abandon du sceptre que l'archange tenait dans sa main droite (Cfr. C. *Description matérielle*). Il déduit de ces modifications que l'*Annonciation*, qui selon lui n'est pas une œuvre autographe de Rogier van der Weyden, ne peut être en tout cas une copie exacte d'une œuvre disparue de ce maître (*Taubert* <sup>108</sup> 153-154).

*Anne Schulz* (<sup>126</sup> 110, note 40) cite un certain nombre d'Annonciations dérivant du prototype ayant lui-même servi de modèle à l'*Annonciation* Inv. 1982. Parmi ces différentes versions, l'*Annonciation* du *Retable de Sterzing* (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 30) comporte un archange portant un sceptre. C'est donc pour *Anne Schulz* la preuve que l'archange du Louvre, dont le geste de la main droite n'a pas de raison d'être sans cet accessoire, n'est que l'un des reflets d'un modèle weydénien et non le modèle autographe de Rogier van der Weyden.

Pour *Campbell*, le peintre à qui nous devons les trois panneaux du triptyque démembré de l'*Annonciation* (Louvre

et Turin) manifeste un intérêt marqué pour les effets lumineux tout en se montrant un médiocre dessinateur. Il ne peut donc être Rogier van der Weyden (*Campbell*<sup>134</sup> 646). Dans des publications ultérieures, cet historien a maintenu ce point de vue. Il envisage successivement l'auteur de l'*Annonciation* Inv. 1982 comme un suiveur de Rogier (*Campbell*<sup>197</sup> 6), comme un assistant ou un imitateur de Rogier (*Campbell*<sup>205</sup> 119). Selon lui, l'*Annonciation* pourrait avoir été peinte dans l'atelier de ce maître, qui – du moins dans les premiers temps de sa carrière – semble avoir été organisé de manière assez lâche (*Campbell*<sup>205</sup> 119; <sup>212</sup> 27, fig. 3).

En 1956, *Taubert* faisait remarquer que la copie exacte d'une œuvre pouvait fort bien avoir été réalisée cinquante ans après la création de l'original et que seules des investigations scientifiques pouvaient déterminer si l'on avait affaire ou non à une copie, la critique de style et l'étude iconographique n'offrant en la matière aucun secours (*Taubert*<sup>105</sup> 154). Mettant à profit ces observations, *Catheline Périer-D'Ieteren* a interprété dans ce sens les données fournies par un examen de l'œuvre au Laboratoire des musées de France en 1979. Sa lecture de la radiographie la conduit à affirmer que le blanc de plomb mêlé aux couleurs est présent dans le tableau en plus forte quantité que dans les œuvres picturales flamandes de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Se livrant d'autre part à une analyse de la facture de l'*Annonciation* Inv. 1982, elle constate que l'écriture ne présente ni la minutie ni la subtilité de peintures dont l'attribution à Rogier est reconnue (le *Polyptyque de Beaune* et le *Triptyque Braque*). *Catheline Périer-D'Ieteren* formule donc l'hypothèse que l'*Annonciation* du Louvre pourrait être une œuvre exécutée dans le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, d'après un prototype perdu de Rogier van der Weyden, «peint sans doute dans les années 1435-1440» (*Périer-D'Ieteren*<sup>157</sup> 10-19). Cette opinion n'a été suivie que par *Philippot*, pour qui cette «copie de la fin du XV<sup>e</sup> siècle» reflète fidèlement «un original qui constitue une sorte de passage obligé et se situe sur la trajectoire qui va de l'*Annonciation* de Flémalle à celle du Retable Colomba» (*Philippot*<sup>201</sup> 36-37, note 6).

*Van Asperen de Boer* constate qu'il n'est guère aisé de mettre le dessin sous-jacent de l'*Annonciation* Inv. 1982 en rapport avec le dessin sous-jacent d'autres œuvres des groupes Maître de Flémalle et Van der Weyden. Comme la position de la fenêtre initialement prévue par le peintre – à côté du lit et à la place du dressoir (Pl. XXXVIII) – fait penser à l'*Annonciation* weydénienne de New York (repr. dans <sup>213</sup> 113), cet auteur suggère que les deux compositions pourraient dériver d'un prototype commun de format allongé (*van Asperen de Boer*<sup>189</sup> 302).

*König* (<sup>207</sup> 54-55) n'accepte pas l'attribution de l'*Annonciation* Inv. 1982 à Rogier van der Weyden. Il considère qu'elle est l'œuvre d'un artiste un peu plus jeune, un élève du maître, mais estime bien trop tardive la datation proposée par *Périer-D'Ieteren* (<sup>157</sup> 10-19). C'est également l'avis de *Kemperdick* et *Klein* (<sup>210</sup> 149, note 26), qui prennent en compte la datation de l'*Annonciation* Inv. 1982 par la dendrochronologie (à partir de 1432; Cfr. C. *Description matérielle, Support*) et font remarquer qu'il serait curieux que l'œuvre ait été peinte dans le dernier tiers du XV<sup>e</sup> siècle sur un panneau composé de planches utilisables dès l'époque du modèle supposé. *Catheline Périer-D'Ieteren* a récemment maintenu son point de vue, en faisant valoir que le peintre de l'*Annonciation* Inv. 1982 aurait «utilisé des planches anciennes gardées dans son atelier» (*Périer-D'Ieteren*<sup>224</sup> 49, note 32).

Pour *Kemperdick* (<sup>209</sup> 141-142), une datation de l'*Annonciation* Inv. 1982 dans la seconde moitié des années 1430 est envisageable tant en raison des éléments fournis par la dendrochronologie que des affinités de l'œuvre avec les *Arnolfini*, par Jan van Eyck (1434; Londres, National Gallery), et avec les panneaux du *Retable de Heinrich Werl* (1438; Madrid, Museo del Prado). Cet auteur, qui voit également des affinités stylistiques entre l'*Annonciation* Inv. 1982 et le *Songe du pape Sergius* (la figure de l'ange, voir *Kemperdick*<sup>209</sup> 147; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum; repr. dans *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 39), suit *Campbell* (<sup>197</sup> 6) en donnant le panneau du Louvre non pas à Rogier van der Weyden lui-même, mais à son entourage immédiat. Il situe l'*Annonciation* Inv. 1982 vers 1435-1440, dans la phase précoce de l'activité de l'atelier de Rogier (*Kemperdick*<sup>209</sup> 148; *Kemperdick*<sup>221</sup> 33).

*L'appartenance de l'Annonciation Inv. 1982 à un triptyque réalisé pour un membre de la famille piémontaise Villa, de Chieri (volets à Turin)*

Contrairement à ce qu'affirment *Aru et de Geradon* (<sup>94</sup> 23), suivis par *Périer-D'Ieteren* (<sup>157</sup> 7), *Thürlemann* (<sup>194</sup> 728) et *De Vos* (<sup>216</sup> 195), *Winkler* n'a jamais proposé la reconstitution du triptyque dont l'*Annonciation* Inv. 1982 était le centre et dont les deux panneaux représentant respectivement un *Donateur en prière* et la *Visitation* (Turin) formaient à l'origine les volets (*Winkler* <sup>49</sup> 75). Cette idée n'a surgi que plus de dix ans plus tard. Lors de l'exposition bruxelloise de 1935 ([*Baronne Houtard*] <sup>65</sup> 3, n° 1), le voisinage de l'*Annonciation* Inv. 1982 et des panneaux de Turin, la *Visitation* et le *Donateur en prières*, a conduit plusieurs historiens, dont *Van der Brugghe* (*Bautier et Lavalleye* <sup>64</sup> pl. II) et *Hulin de Loo* (*Dupont et Bouchot-Saupique* <sup>66</sup> 63-64, n° 87; *Dimier* <sup>69</sup> 51; *Schöne* <sup>77</sup> 62, note 2), à identifier ces derniers comme étant les volets d'un triptyque dont l'*Annonciation* constituait le centre. Le retable fut pour la première fois reconstitué lors de l'exposition parisienne «*De Van Eyck à Bruegel*» (*Dupont et Bouchot-Saupique* <sup>66</sup> 63-64, n° 87) et *Hulin de Loo* développa cette identification lors d'une conférence donnée en 1936 à l'École du Louvre, intitulée «*Rogier Van der Weyden et le triptyque de l'Annonciation*» (*Salet* <sup>76</sup> 276; voir également *Hulin de Loo* <sup>75</sup> col. 233-234).

La plupart des auteurs ont accepté la reconstitution du triptyque proposée par *Hulin de Loo* (*Friedländer* <sup>73</sup> 85; *Schöne* <sup>77</sup> 62, note 2; *Michel* <sup>83</sup> 42; *Musper* <sup>89</sup> 45-46; *Beenken* <sup>92</sup> 31; *Michel* <sup>98</sup> 273; *Aru et de Geradon* <sup>94</sup> 26; *Panofsky* <sup>99</sup> 252; *Davies* <sup>128</sup> 236; *Delenda* <sup>170</sup> 33; *Châtelet* <sup>206</sup> 324-325, R4a-R4c; *Châtelet* <sup>215</sup> 97-98; *De Vos* <sup>216</sup> 194-199, n° 7; *Kemperdick* <sup>221</sup> 33). *Schöne* (<sup>77</sup> 62, note 2) doute qu'un seul et même artiste soit l'auteur des trois panneaux du retable. *Beenken* (<sup>92</sup> 31) souligne le caractère composite du triptyque. *Panofsky* pense que les volets ne seraient pas de Rogier et auraient été ajoutés ultérieurement (pas avant 1455 environ), afin de former un triptyque devant répondre aux besoins d'une nouvelle fondation (*Panofsky* <sup>99</sup> 252 et 300-301).

L'idée du caractère non homogène du style des volets par rapport au panneau central est reprise par *Jacqueline Folie* (<sup>115</sup> 61, n° 13) et par *Cuttler* (<sup>121</sup> 110). *Davies* précise que si l'association des trois panneaux est un fait avéré, il n'est pas certain qu'ils aient été peints à la même époque afin de former dès l'origine un triptyque (*Davies* <sup>128</sup> 236). Au contraire, pour *Campbell*, les trois panneaux semblent avoir été exécutés par un seul et même artiste, qui ne serait pas Rogier van der Weyden, en raison de la qualité médiocre du dessin (*Campbell* <sup>134</sup> 646).

En raison de la faiblesse d'exécution des volets, *Delenda* exclut leur attribution à Rogier (*Delenda* <sup>170</sup> 33); c'est également l'avis de *Châtelet* (<sup>206</sup> 324-325, R4a-R4c; <sup>215</sup> 97-98). Pour *De Vos* (<sup>216</sup> 198), les volets, contemporains du panneau central, auraient «été en partie achevés ou étoffés par un assistant». Après avoir examiné en réflectographie l'*Annonciation* Inv. 1982 et les deux volets de Turin, *J.R.J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra* et *R. Van Schoute* ne pensent pas que les trois panneaux du triptyque aient pu avoir été réalisés au même moment (*van Asperen de Boer et alii* <sup>189</sup> 298-303). L'étude dendrochronologique des volets, qui a fourni une datation bien plus ancienne que pour le panneau central, semble leur donner raison (date d'abattage de l'arbre située vers 1380; *Klein* <sup>178</sup> 29; *van Asperen de Boer et alii* <sup>189</sup> 298; voir également *C. Description matérielle, Support*). Pourtant, *Thürlemann* (<sup>195</sup> 728) défend l'origine commune des trois panneaux, en faisant remarquer l'analogie du dessin sous-jacent du manteau de la sainte Élisabeth de la *Visitation* de Turin et de celui du manteau de la Vierge dans l'*Annonciation* Inv. 1982 (*van Asperen de Boer et alii* <sup>189</sup> 303, fig. 377 et 300, fig. 373). Selon lui, ce dessin serait tout à fait semblable au dessin sous-jacent observé sur le manteau de la Vierge de la *Nativité* du *Triptyque Bladelin* (*van Asperen de Boer et alii* <sup>189</sup> 160, fig. 160), ce qui n'est pas exact, car le dernier document cité (*Triptyque Bladelin*) révèle un dessin plus structuré que dans l'*Annonciation* Inv. 1982.

*Kemperdick* (<sup>209</sup> 142) estime que les trois panneaux du triptyque dont l'*Annonciation* du Louvre a fait partie auraient été associés dès l'origine.



*Le donateur du volet gauche: un membre de la famille Villa, de Chieri en Piémont*

À l'occasion de l'exposition parisienne de 1935 (*Dupont et Bouchot-Saupique*<sup>66</sup>), le panneau de Turin où figure un donateur – une figure entièrement et médiocrement repeinte au XVI<sup>e</sup> siècle – a fait l'objet d'une radiographie, à l'instigation de *Jacques Dupont*. Cet examen a mis en évidence la substitution du donateur par insertion d'un panneau de petites dimensions venant remplacer le visage du donateur d'origine (*Dupont et Bouchot-Saupique*<sup>66</sup> 65, n° 89; repr. partielles de la radiographie dans *Aru et de Geradon*<sup>94</sup> pl. LIII et LIV). La radiographie a également révélé, à droite, la présence d'un écu ayant été masqué lors du changement de donateur. Il porte les armes de la famille Villa, de Chieri dans le Piémont (*Gabrielli*<sup>70</sup> 9). Lors d'une conférence donnée en 1936 (*Salet*<sup>76</sup> 276), *Hulin de Loo* a proposé de reconnaître le portrait du donateur originel – en l'occurrence de la donatrice originelle – dans un portrait féminin ayant successivement appartenu à J.B. Heseltine, à Edmond puis à Maurice de Rothschild (repr. dans *Aru et de Geradon*<sup>94</sup>, pl. LIV; sur les propriétaires de ce portrait de femme, voir *Châtelet*<sup>215</sup> 102). Selon *Hulin de Loo*, cette femme serait l'une des plus jeunes sœurs d'Oberto de Villa (*Hulin de Loo*<sup>75</sup>, col. 233-234).

Un certain nombre d'auteurs ont accepté l'hypothèse de la donatrice formulée par *Hulin de Loo*, comme *Winkler* (<sup>80</sup> 475), *Michel* (<sup>83</sup> 42), *Musper* (<sup>89</sup> 45-46), *Beenken* (<sup>92</sup> 33-34), *Aru et de Geradon* (<sup>94</sup> 22), *Michel* (<sup>98</sup> 273), *Jacqueline Folie* (<sup>115</sup> 61, n° 13), *Collobi-Ragghianti* (<sup>182</sup> 10-11), *Neuner* (<sup>202</sup> 68). *Beenken* a même donné à cette hypothèse une consistance visuelle, grâce à un montage photographique où l'actuel donateur est remplacé par le portrait de femme de la collection Rothschild (*Beenken*<sup>92</sup> 130, fig. 23).

*Panofsky* émet en revanche de sérieux doutes quant à l'identification par *Hulin de Loo* du *Portrait de femme* de la collection Rothschild comme étant la tête découpée qui se serait trouvée à l'emplacement de la tête de l'actuel donateur du volet gauche (*Panofsky*<sup>99</sup> 484-485, note 1 de la p. 301). Il constate le manque de précisions concernant les mesures exactes du panneau Rothschild, rendant impossible toute comparaison pertinente avec les mesures du panneau incrusté dans le volet de Turin (voir en dernier lieu *Châtelet*<sup>215</sup> 102, qui a tenté en vain d'avoir accès au «portrait Heseltine-Rothschild»). L'argument de *Panofsky* qui emporte la conviction n'est cependant pas d'ordre matériel. Si la dame «Heseltine-Rothschild» était replacée sur le panneau de Turin (voir *Beenken*<sup>92</sup> 130, fig. 23), elle aurait le regard tourné vers le spectateur, une attitude qui n'est absolument pas envisageable pour un donateur.

*Davies* (<sup>128</sup> 236), *Elisabeth Heller* (<sup>144</sup> 80-82), *Châtelet* (<sup>215</sup> p. 102), *De Vos* (<sup>216</sup> 197) se sont rangés à l'avis de *Panofsky*. Pour *Châtelet* (<sup>215</sup> 100), l'insertion du panneau à l'emplacement de la tête du donateur aurait été faite dès l'origine, ce qui est démenti par l'examen attentif de la radiographie, révélant le peu de soin avec lequel cette pièce – dont le bois est d'une toute autre nature que le reste du panneau – a été incluse dans le volet.

*Elisabeth Heller* (<sup>144</sup> 80-82) fait encore remarquer que la forme de l'écu caché lors de l'appropriation du triptyque par l'ecclésiastique occupant le volet gauche (*Aru et de Geradon*<sup>94</sup>, pl. LIII) est celle des armoiries d'un homme ou d'une femme non mariée. Elle se demande pourquoi une femme non mariée de la famille Villa se serait trouvée en Flandre. Par ailleurs, cet auteur constate que, parmi les images de donateurs dans la peinture du XV<sup>e</sup> siècle, seuls de rares exemples comportent une donatrice de condition laïque représentée seule.

Le donateur entièrement repeint au XVI<sup>e</sup> siècle était en fait un homme. La reprise des contours de la première figure – visible sur la radiographie – par *Elisabeth Ravaut*, radiologue au laboratoire des musées de France (C2RMF), ne laisse subsister aucun doute à ce sujet (pl. XLIII). L'état actuel de nos connaissances sur les Villa, résumé par *Passoni* (<sup>176</sup> 67-97) et *De Vos* (<sup>216</sup> 215-216) ne permet pas de préciser quel est le membre de cette importante famille de banquiers actifs dans les Pays-Bas qui s'est fait représenter sur le volet gauche de ce triptyque de l'*Annonciation*.

Pour *Châtelet* (215 100-101), il pourrait s'agir de Domenico Villa, qui obtient en 1413 la concession de la Table du Quesnoy. Le Quesnoy est en effet proche de Tournai, où *Châtelet* pense que le triptyque a pu avoir été peint. Cet auteur propose la collégiale de Chieri comme lieu de destination originel du retable. Cette église comportait une chapelle consacrée à l'Annonciation et une autre à la Visitation (*Châtelet* 215 99). *De Vos* (216 197) suppose que le commanditaire pourrait être Oberto, écuyer du duc Louis de Savoie, patron de la chapelle de la Vierge en l'église San Domenico de Chieri († avant 1474). L'origine vraisemblablement bruxelloise de l'œuvre, sans doute réalisée dans l'atelier de Rogier van der Weyden, pourrait encore renvoyer à Adriano Villa, cité en 1462 comme membre de la confrérie de la Sainte-Croix de Saint-Jacques-sur-Coudenberg à Bruxelles. Adriano détenait lui aussi une chapelle à San Domenico de Chieri. Un Pietro Villa, faisant partie d'une autre branche de cette famille bien implantée dans les anciens Pays-Bas, était également établi à Bruxelles. Il figure sur la même liste de la confrérie de la Sainte-Croix (1462) que son parent Adriano. En l'absence de toute précision complémentaire concernant la fondation dont ce *Triptyque de l'Annonciation* a fait partie, il n'est évidemment pas possible d'en savoir davantage sur le Villa qui est à l'origine de sa commande.

*Châtelet* propose d'identifier l'ecclésiastique ayant pris la place du premier donateur avec un certain Enrico Rampart, originaire de Louvain, chanoine de la collégiale de Chieri à partir de 1483. En 1506, ce personnage lègue ses biens à l'Ospedale dell'Annunziata de Chieri. En 1631, l'église de cet hôpital est agrandi et décoré aux frais de la duchesse de Savoie, Christine de France. Comme le triptyque est signalé pour la première fois en 1635 dans les collections duciales de Savoie, *Châtelet* suppose que «les religieux ont dû offrir, en remerciement, à la princesse le tableau qui devait faire partie du legs du chanoine Rampart» (*Châtelet* 215 101).

## 2. Histoire ultérieure

### a. Collections et expositions

L'*Annonciation* Inv. 1982 est saisie à Turin par les commissaires de la République française, en février ou mars (*Blumer* 68 325, n° 421), ou le 19 avril (*Wescher* 145 80). Le tableau est à Paris le 22 mai 1799 (*Michel* 98 273).

«Exposition provisoire» dans «le grand Salon du Muséum» (le Salon Carré), parmi les «principaux tableaux recueillis en Italie» (1 76, n° 134).

Exposition des «écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles», organisée par Denon dans le Salon Carré (2 95, n° 119, 3 95, n° 119, 4 95, n° 119).

À partir de 1816, l'*Annonciation* Inv. 1982 est exposée dans la Grande Galerie (5).

Présentée dans la troisième travée de la Grande Galerie, consacrée aux peintures flamandes, hollandaises et allemandes, l'*Annonciation* Inv. 1982 est accrochée «dans l'espace étroit formé par les colonnades» avec les «maîtres primitifs» (*Marcy* 20 76).

Le panneau est toujours dans la Grande Galerie (*Lafenestre et Richtenberg* 25, 176, n° 2202).

L'*Annonciation* Inv. 1982 est présentée dans l'un des petits cabinets du pavillon des Sessions récemment aménagés (*Catalogue sommaire des peintures...* 29 186)

La «Salutation angélique» se trouve dans l'un des petits cabinets (n° XXIX, baptisé «salle Van Eyck») du pavillon des Sessions donnant sur la cour du Carrousel (*Les salles de peinture du Musée du Louvre. Plan-guide illustré* 38 84-85, n° 2202).

Après la guerre, l'*Annonciation* est toujours dans le même petit cabinet (n° XXIX), au nord du pavillon des Sessions (*Demons et Huteau* 46 136, n° 2202).

Exposition *Les Maîtres du Hainaut*, Mons, musée des Beaux-Arts, 1<sup>er</sup> juin-31 juillet 1930 (56 n° 2). Départ du ta-

- bleau le 13 mai 1930 (voir fiche des mouvements, dans le dossier de l'œuvre, au Service d'étude et de documentation du département des peintures).
- 1932 Prêt de l'*Annonciation* à une exposition à Tournai, de juin à octobre 1932 (*Michel*<sup>98</sup> 273), où figurait également le *Triptyque de la Résurrection*, par Memling (*M. Comblen-Sonkes et Ph. Lorentz, Musée du Louvre, Paris II [Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au XV<sup>e</sup> siècle*, 17], Bruxelles, 1995, p. 227). Départ du tableau le 10 juin 1932 (voir fiche des mouvements, dans le dossier de l'œuvre, au Service d'étude et de documentation du département des peintures).
- 1935 Exposition universelle et internationale de Bruxelles (exposition *Cinq siècles d'Art*), du 24 mai au 13 octobre 1935 (cat. [Baronne Albert Houtart]<sup>65</sup> 3, n° 1).
- 1935-36 Exposition *De Van Eyck à Bruegel*, Paris, musée de l'Orangerie, du 9 novembre 1935 au 27 janvier 1936 (cat. [Jacques Dupont et Jacqueline Bouchot-Saupique]<sup>66</sup> n° 87). Le triptyque est reconstitué pour la première fois.
- 1946 Après la guerre, l'*Annonciation* Inv. 1982 est rapatriée au Louvre; retour du château de Montal (près de Saint-Céré, dans le Lot) le 20 février 1946 (fiche des mouvements, dans le dossier de l'œuvre, au Service d'étude et de documentation du département des peintures).
- 1946 L'*Annonciation* est exposée dans le Cabinet Van Eyck (aile Mollien), où «ont été groupées les œuvres les plus prestigieuses du XV<sup>e</sup> siècle flamand que possède le Louvre» (*Bazin*<sup>84</sup> 41-42).
- 1964 Exposition *Hommage à Roger de le Pasture-van der Weyden*, à l'occasion du cinquième centenaire de la mort de l'artiste, Tournai, cathédrale, 15 novembre-15 décembre 1964.
- juin 1993 L'*Annonciation* est transférée depuis les Petits Cabinets situés à l'étage du pavillon des Sessions (côté Seine), vers l'aile Richelieu rendue au musée dans le cadre du programme «Grand Louvre» (inauguration le 18 novembre 1993).

#### b. Histoire matérielle

- 1806 Hacquin, restaurateur de tableaux, recolle les joints et pose un parquetage de 9 montants et 7 lames, qui est toujours l'actuel parquetage (*Cfr. I. Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1).
- 1904 Restauration de l'*Annonciation* Inv. 1982 par M. Denizard, restaurateur de tableaux à Paris (Archives des musées nationaux, comptabilité, 1904, 1<sup>er</sup> trimestre, Bon 446, cité dans le «fichier Munich», aux Archives des musées nationaux).
- 1910 *Durand-Gréville* (<sup>34</sup> 89) signale «l'épaisseur du vernis qui assourdit tous les tons des chairs» et propose que le tableau soit «discrètement» déverni.
- 1920 M. Aubert applique sur l'*Annonciation* un vernis teinté, composé de laques jaune et capucine et d'un tiers de bitume (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 942, fiches de santé de l'œuvre).
- 1935-36 À l'occasion de l'exposition *De Van Eyck à Bruegel*, au musée de l'Orangerie, le triptyque dont l'*Annonciation* Inv. 1982 était à l'origine le panneau central est reconstitué ([Jacques Dupont et Jacqueline Bouchot-Saupique]<sup>66</sup> n° 87-89).
- 1936 Premier examen de l'*Annonciation* au Laboratoire.
- 1951 M. Roullet, restaurateur, examine l'œuvre, qu'il trouve «en excellent état». Il n'observe ni soulèvements, ni écailles (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 942, fiches de santé de l'œuvre).
- 1959 À la suite d'un examen, par Jacqueline Marette, l'*Annonciation* subit une intervention par M. Paulet, restaurateur.
- (juillet) Celui-ci intervient à la fois sur le support (traitement au xylophène des galeries creusées «par un insecte» dans le panneau et forte injection de vernis Soehnée pour durcir le bois vermoulu de la galerie la plus profonde) et sur la couche picturale (époussetage et régénération du vernis, qui est débarrassé de quelques taches) (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 942, *ibidem*).

- 959 Le tableau est examiné par M. Aubert, qui demande à ce que le cadre soit porté au Laboratoire «pour trous de vers (re) en bas». Il constate la présence de petites peluches dans le vernis, «à enlever sur place» (Versailles, *ibidem*).
- 959 L'Annonciation subit une intervention à l'atelier de restauration, par M. Paulet: reprise de quelques petits points (re) dans les coussins rouges, dans la cheminée, dans le dressoir, et d'une ancienne intervention dans le haut de l'aile de l'archange (Versailles, *ibidem*).
- 961 Intervention sur le support (20 novembre 1961): renforcement d'une cassure de 4 cm située dans le bas du tableau, à 28 cm du bord dextre, à l'emplacement de galeries de vers, par collage de deux plaquettes de chêne de 5 mm d'épaisseur collées dans le fil du bois, l'une de 4 cm sur la cassure, l'autre de 8 cm sur la prolongation de la cassure. Le 21 novembre 1961, Monsieur Linard désinfecte le panneau par badigeonnage au tétrachlorure de carbone, puis, après séchage et évaporation, par une application de deux couches de xylophène. Le cadre est désinfecté le 21 novembre 1961 par Jacqueline Marette (Versailles, *ibidem*).
- 962 Enlèvement, par M. Paulet, d'une petite tache près de la bouche de l'archange, causée par une mouche ou un crayon à bille (Versailles, *ibidem*).
- 963 Régénération d'une tache «sur la draperie à droite», par M. Linard (Versailles, *ibidem*).
- 964 En septembre, M. Aubert examine la peinture, qu'il trouve «en bon état de conservation». Le panneau parqueté est jugé par lui solide. En octobre, M. Paulet enlève de la buée se trouvant sur la couche picturale, par essuyage à l'essence de térébenthine (Versailles, *ibidem*).
- 965 En novembre, examen par M. Roulet du tableau, qui paraît en bon état: «Le matelas et les rideaux se couvrent de fines craquelures horizontales, cela peut provenir d'un léger vernis à retoucher» (Versailles, *ibidem*).
- 976 Dépoussiérage par Mme Delsaux (Versailles, *ibidem*).
- 977 Dépoussiérage par Regina da Costa Pinto Dias Moreira (Versailles, *ibidem*).
- 978 Dépoussiérage et vernissage à la bombe par Maud Chocqueel (Versailles, *ibidem*).
- 979 En juin, dépoussiérage et vernissage à la bombe par Janine Roussel. En juillet, examen au laboratoire (Versailles, *ibidem*).
- 993 Traitement du parquet par Daniel Jaunard, restaurateur au Service de restauration des musées de France (aile Richelieu, 5-8 octobre 1993). Élimination de 7 traverses bloquées, remplacées par 7 nouvelles traverses en bois résineux, teintées et paraffinées; renforcement, à l'aide d'un taquet, de la fente située à l'extrémité du panneau; recollage d'un départ de joint sous un montant du parquet.
- Intervention sur la couche picturale par Carole Juillet (6 octobre 1993): dégrasage et revernissage au spalter; reprise des repeints altérés les plus gênants sur les fentes et les joints dans la partie supérieure (Versailles, *ibidem*).
- 000 Examen en réflectographie infra-rouge par Patrick Le Chanu, dans les salles de l'aile Richelieu (7 mars 2000).

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

### *La composition dans son ensemble*

(1) L'Annonciation figurant au volet gauche du *Retable de Sainte-Colombe*, par Rogier van der Weyden (Munich, Alte Pinakothek; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 72) évoque, dans les grandes lignes de sa composition (présence du lit; poses des deux figures), l'Annonciation Inv. 1982.

(2) Comme l'ont fait successivement remarquer *Rensing* (90 230 et 106 27) et *Pieper* (97 n° 30), la composition de l'Annonciation Inv. 1982 a servi de modèle à l'Annonciation du *Retable de Soest* (situé vers 1456), par le Maître de Schöppingen, provenant d'une église de Soest, acquis en 1830 par les musées de Berlin et détruit en 1945 (Pl. XLVIa). Seule la cheminée a été laissée de côté. D'après *Rensing*, le Maître de Schöppingen aurait introduit un ar-

chaïsme dans sa composition en représentant des phylactères servant de support aux paroles échangées entre l'archange et Marie. Les plumes de l'archange sont plus raides et montent plus haut (*Rensing*<sup>106</sup> 27).

(3) Une *Annonciation* gravée par le Maître FVB, un buriniste actif entre 1475 et 1500 environ dans les anciens Pays-Bas méridionaux, reprend, en contrepartie, la composition de l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Luijten*<sup>222</sup> 64-65, n° 9). Un certain nombre de modifications sont toutefois intervenues sur la gravure: la cheminée a été supprimée, tout comme le mur où elle se trouvait, de sorte que la chambre n'est plus perçue comme un espace boîte. La fenêtre ouverte sur un paysage extérieur a été déplacée sur le mur contre lequel est placé le lit. La pose de la Vierge est également différente, notamment pour ce qui est des mains. Mais la figure de l'archange est fort proche de celui de l'*Annonciation* Inv. 1982: sa façon de tenir le sceptre est exactement celle qu'aurait eu son homologue sur le tableau du Louvre si le peintre n'avait pas décidé de supprimer cet attribut (*Cfr. C. Description matérielle*).

(4) L'*Annonciation (unicum)* gravée par le Maître du Livre de Raison (LI et LII, 8; Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. OB: 872) est une compilation d'éléments empruntés à l'*Annonciation* Inv. 1982 et à l'*Annonciation* du *Retable de Sainte-Colombe*. Il est probable, comme l'a suggéré *Jane Campbell Hutchison* (<sup>129</sup> 24-25), que le graveur connaissait ces deux œuvres ou – ce qui est plus probable – dépendait d'une *Annonciation* combinant des éléments empruntés aux deux compositions (voir également [*Filedt Kok*]<sup>165</sup> 83-84).

(5) L'*Annonciation* Inv. 1982 peut être évoquée comme l'un des antécédents de l'*Annonciation* peinte par Memling, conservée à New York (Metropolitan Museum, The Robert Lehman Collection, inv. 1975.1.113; repr. dans *Blum*<sup>188</sup> 45, fig. 1). En fait, cette *Annonciation* de Memling synthétise des éléments empruntés à la fois à la composition de l'*Annonciation* du *Retable de Sainte-Colombe* et à celle de l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Blum*<sup>188</sup> 43; *De Vos*<sup>216</sup> 304, n° 84; cat. exp. New York<sup>213</sup> 118).

(6) La composition de l'*Annonciation* portant les armes de la famille de Clugny (New York, Metropolitan Museum, 17.190.7), œuvre de l'atelier de Rogier van der Weyden, peut-être de Memling, est elle aussi redevable de l'*Annonciation* du *Retable de Sainte-Colombe* et de l'*Annonciation* Inv. 1982 (cat. exp. New York<sup>213</sup> 112, repr. p. 113).

(7) Il en est de même pour l'*Annonciation* du Maître de l'Adoration des Mages du Prado (Glasgow, Burrell Collection; repr. dans *John Hand et Martha Wolff, The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Early Netherlandish Painting*, Washington, 1986, p. 156, fig. 2) et pour l'*Annonciation* du Maître de la Légende de Sainte Catherine (Florence, Museo Nazionale del Bargello, donation Carrand, inv. 2050 C; repr. dans le catalogue de l'exposition *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, Venise, 1999, p. 222). Toutefois, ces compositions dépendent davantage de l'*Annonciation* du *Retable de Sainte-Colombe*.

(8) Une *Annonciation* représentée sur un panneau de dimensions réduites (bois; H. 0,46 m.; L. 0,28 m.), par un peintre flamand (bruxellois?) travaillant à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, reprend les principaux éléments de l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Friedländer*<sup>119</sup> 62, n° 9b, pl. 133). Elle a figuré à la vente Charles Sedelmeyer (Paris, 3-5 juin 1907, n° 217), était exposée à Düsseldorf en 1904, sous le label d'«école brabançonne, vers 1470» (*Scheibler*<sup>30</sup> 530), puis est passée en vente à Amsterdam en 1920 (collection de l'«Amateur à B», Amsterdam, galerie Frederik Muller and Co., 13 avril 1920, n° 48). Cette *Annonciation* se trouvait en 1989 à la galerie Jacques Leegenhoek à Paris (repr. en couleurs dans l'*Estampille*, n° 225, mai 1989, p. 52) et était exposée à la Biennale des antiquaires à Paris du 15 septembre au 1er octobre 2000 (Galerie J. Leegenhoek, Paris). Le dressoir, l'aiguière et le lustre ont été mis au goût du jour; la cheminée et le banc et la cathèdre à côté du lit sont ici absents, mais le tableau a pu être coupé à gauche, comme le laisse soupçonner la brusque interruption des ailes et de la traîne de l'archange. Les deux figures

suivent un modèle rigoureusement analogue à celui des figures de l'*Annonciation* Inv. 1982. Mais Gabriel tient un sceptre dans sa main droite et un phylactère se déroule entre lui et Marie, comportant l'inscription: «*Ave gracia plena, Dominus tecum*» (Pl. XLVa).

(9) Une autre copie de l'*Annonciation* Inv. 1982, plus tardive puisqu'attribuée au peintre anversois Coffermans († Anvers, après 1578), dérive de la composition de l'*Annonciation* précédente (8), plutôt que du prototype weydénien. La différence la plus notable est l'absence de phylactère (bois, H. 0,48 m.; L. 0,31 m.; vente Paris, Hôtel Drouot, 12 mars 1943, M<sup>e</sup> Baudoin commissaire-priseur, n° 54, repr.; *Michel*<sup>98</sup> 274).

(10) Dans son *Répertoire de peintures...*, *Reinach*<sup>(43 62)</sup> reproduit au trait une *Annonciation* se situant dans un décor en tout point analogue à celui de l'*Annonciation* Inv. 1982, à l'exception de la fenêtre, une baie géminée de style roman. *Reinach* précise que ce tableau était autrefois chez Boehler à Munich. Une photographie de cette œuvre, se trouvant dans le dossier de l'*Annonciation* Inv. 1982, au Louvre, comporte la mention de la collection Alexandre Imbert, et l'inscription manuscrite suivante: «59, via Condotti, Palais Caffarelli, Rome (en 1907)». Il n'est pas exclu que cette peinture soit un pastiche du XIX<sup>e</sup> siècle.

(11) *Germain Bazin* considère une *Annonciation* hispano-flamande publiée en 1909 par *Elías Tormo y Monzó* (*La Pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general*, dans *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* [Madrid], XVII, 1909, p. 234-243, à la p. 238) comme «une réplique encore assez proche» de l'*Annonciation* Inv. 1982, ce qui n'est pas exact. Même si une certaine parenté existe entre ces deux compositions, comme la structure et l'ameublement de la chambre de la Vierge, le rapport des deux figures entre elles, le lien de dépendance qui est censé les unir est ténu, voire inexistant. Il faut considérer cette *Annonciation* hispanique, qui semble de belle qualité, comme issue d'autres modèles flamands (note manuscrite de *G. Bazin* dans le dossier de l'*Annonciation* Inv. 1982, au Louvre).

(12) *Cardon*<sup>(191 54)</sup> rapproche de l'*Annonciation* Inv. 1982 et de l'*Annonciation* weydénienne du musée royal des Beaux-Arts d'Anvers (n° 396) une *Annonciation* peinte par un artiste du Nord de la France (actif à Hesdin ou à Amiens?), le «Maître d'Amiens 200» (appellation à laquelle on peut préférer celle de Maître de Rambures), dans un livre d'heures de la Pierpont Morgan Library de New York (M. 194, fol. 24, repr. dans *Cardon*<sup>191</sup>, pl. 21b). En fait, la composition de cette miniature n'a pas grand chose à voir avec l'*Annonciation* Inv. 1982, mais évoque plutôt, dans ses grandes lignes, l'*Annonciation* n° 396 du musée d'Anvers, donnée à un suiveur de Rogier van der Weyden (bonne repr. en couleurs dans *Paul Vandenbroek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderijen 14<sup>e</sup> en 15<sup>e</sup> eeuw*, Anvers, 1985, pl. 81).

(13) *Dupont* et *Litzelmann*<sup>(85 81-82, n° 93, repr.)</sup> ont évoqué abusivement l'*Annonciation* Inv. 1982 comme l'une des sources possibles d'une *Annonciation* du XVI<sup>e</sup> siècle conservée en l'église Saint-Nicolas du Chardonnet, à Paris, et donnée à l'école flamande. Cette composition reprend en effet les principaux éléments des *Annonciations* flamandes du XV<sup>e</sup> siècle, mais, dans ce contexte, l'*Annonciation* Inv. 1982 ne peut être citée que comme un lointain prototype. Une autre *Annonciation* très probablement réalisée par le même artiste, mais cadrée en hauteur, est conservée au musée de Bourges (repr. dans *Bann*<sup>208 84</sup>, avec l'indication erronée de la localisation au musée des Beaux-Arts de Bordeaux).

(14) On a formulé l'hypothèse que la composition d'une *Annonciation* attribuée par *Friedländer* au Maître de 1518 ait pu avoir été influencée par l'*Annonciation* Inv. 1982 (*cat. Sotheby's Londres*, 6 juillet 1988, n° 9; *cat. Sotheby's Londres*, 3 juillet 1991, n° 23). Si les principaux éléments de la composition de l'*Annonciation* Inv. 1982

sont bien présents dans cette *Annonciation* tardive, d'autres sources plus proches de cette œuvre ont sans aucun doute servi de modèle, du type de l'*Annonciation* figurant sur le panneau central d'un petit triptyque par le Maître de la Légende de Sainte Ursule (Londres, Convent of the Brompton Oratory; M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, VIb, Leyde/Bruxelles, 1971, Add. 266, pl. 254).

#### L'intérieur

(15) *Lorne Campbell* (197 6) a le premier signalé l'évidente analogie de la représentation de l'intérieur où se déroule la «Salutation angélique» avec la chambre où se tient le comte Jocelin d'Édesse, sur une miniature probablement peinte à Bruxelles vers 1456 par le Maître de Girart de Roussillon dans les *Croniques de Jherusalem abregies* (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2533, fol. 15. Voir *Otto Pächt, Ulrike Jenni et Dagmar Thoss, Die illuminierte Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Flämische Schule I*, Vienne, 1983, vol. 2, fig. 118). Seul le lustre est absent de cet intérieur.

(16) L'intérieur de l'*Annonciation* Inv. 1982 a de toute évidence servi de modèle au peintre piémontais Defendente Ferrari pour le décor d'une *Nativité de la Vierge*, panneau ayant fait partie d'une prédelle et dont *V. Natale* a situé l'exécution dans la troisième décennie du XVI<sup>e</sup> siècle (*Natale* 180 n° 17). Les principaux éléments du mobilier apparaissent en effet dans cette composition (le lit, le dressoir avec aiguière et bassin, la fenêtre, la cheminée et le banc) et ont été transformés en meubles piémontais.

(17) Le panneau du Prado représentant *Sainte Barbe* (*Friedländer* 119 pl. 97), ayant fait partie du même retable que *Heinrich von Werl présenté par saint Jean-Baptiste* (daté de 1438; *Friedländer* 119 pl. 96), a souvent été mis en rapport avec l'*Annonciation* Inv. 1982 depuis *Louise Richter* (33 161-162), en raison des similitudes dans la conception de l'intérieur et la représentation du mobilier (fenêtre à l'arrière-plan, ouverte sur un paysage; cheminée avec applique porte-lumière et carafe se reflétant sur le mur; aiguière et bassin sur un dressoir) (voir notamment *Jansen* 161 16). La cheminée de la *Sainte Barbe* du Prado ressemble certes à celle de l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Kemperdick* 209 137), mais à un degré moindre que celle de la *Sainte Famille* du Puy (n° 40).

(18) Depuis *Beenken* (79 135; 92 32), on a souvent mis en relation l'*Annonciation* Inv. 1982 avec les *Arnolfini* (1434; Londres, National Gallery), en raison d'un certain nombre de motifs similaires aux deux compositions, comme le lustre métallique aux reflets (*Davies* 101 122); le lit avec son haut dossier; la fenêtre en raccourci sur un mur latéral (voir également *Panofsky* 99 252-253). *Pächt* met en évidence l'analogie du système d'éclairage de cette chambre – comportant une fenêtre sur le côté – avec la distribution de la lumière dans les intérieurs eyckiens (*Pächt* 200 12).

(19) *Otto Pächt* (147 96) a mis en rapport la chambre de l'*Annonciation* Inv. 1982 avec celle où une noble dame reçoit des mains d'un messenger un exemplaire de la traduction française de la *Théséide* de Boccace (miniature de dédicace de la *Théséide* de Vienne, peinte vers 1460 par Barthélemy d'Eyck; Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2617, fol. 14 verso; voir *Otto Pächt et Dagmar Thoss, Die illuminierte Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, I, Französische Schule I*, Vienne, 1974, pl. I).

(20) Pour *König* (179 194), la pièce servant de cadre à une *Annonciation* figurant dans un livre d'heures à l'usage de Thérouanne situé au milieu du XV<sup>e</sup> siècle serait conçue dans le même esprit que dans l'*Annonciation* Inv. 1982 (repr. en couleurs de cette *Annonciation* dans *König* 207 pl. 9). Cette comparaison reste d'ordre purement générique. Elle a pourtant été reprise et développée – exagérément, à nos yeux – par *Kemperdick* (209 137), pour qui l'intérieur et les figures de cette miniature découleraient de l'*Annonciation* Inv. 1982.

L'illustration de ce manuscrit, proposé en 1989 à la vente par la librairie Tenschert, est donnée par *König* à Jean Le

Tavernier. *François Avril* considère ce livre d'heures comme représentatif de l'activité commerciale de cet artiste (*Fr. Avril, Jean Le Tavernier: un nouveau livre d'heures*, dans *Revue de l'art*, 126, 1999-4, p. 9-22, à la p. 14).

(21) *Zsuzsa Urbach* (<sup>149</sup> 240-242) a attiré l'attention sur l'archaïsme de la *Mort de la Vierge*, par Pieter Bruegel (Up-ton House, The Bearsted Collection; *M.J. Friedländer, Early Netherlandish Painting*, XIV, Leyde/Bruxelles, 1976, pl. 29). Cette petite peinture en grisaille aurait été conçue dans le goût des anciens maîtres des Pays-Bas. L'agencement de la pièce où agonise la Vierge évoque en effet les chambres servant fréquemment de décor, dans les tableaux du XV<sup>e</sup> siècle, à l'Annonciation et à la Dormition. Il ne s'agit pas là d'un simple emprunt formel, mais de la reprise du vieux motif du *thalamus Virginis*, un des «symboles cachés» de Marie. Pour *Zsuzsa Urbach*, l'intérieur de la *Mort de la Vierge* ressemble beaucoup à ceux de l'Annonciation du *Retable de Sainte-Colombe* (Munich, Alte Pinakothek; *Friedländer* <sup>119</sup> pl. 72) et de l'Annonciation Inv. 1982.

(22) Pour *Mojzer* (<sup>139</sup> 71, note 29), le Maître MZ, graveur actif à Munich vers 1500, aurait «évoqué l'intérieur d'une 'Annonciation' de Rogier» dans la gravure de l'*Embrassement* (L. 16). L'auteur renvoie aux trois Annonciations de Rogier conservées à Paris (*Annonciation* Inv. 1982), Munich (*Retable de Sainte-Colombe; Friedländer* <sup>119</sup>, pl. 72) et Anvers (*Annonciation* weydénienne n° 396; *Friedländer* <sup>119</sup> pl. 16). Une simple confrontation de la gravure L. 16 avec ces trois Annonciations suffit à infirmer cette proposition.

#### *Les figures de la Vierge et de l'archange*

(23) La Vierge, agenouillée et se tournant vers l'ange, la main gauche posée sur son livre et levant la main droite en un geste de salutation est une invention du Maître de Boucicaut (*Schulz* <sup>126</sup> 70). On retrouve en effet cette figure dans nombre d'Annonciations issues de l'atelier de cet enlumineur (*Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, Londres/New York, 1968, fig. 118-134, et en particulier la fig. 134).

(24) *Beenken* a rapproché l'Annonciation du Louvre avec le *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (Boston, Museum of Fine Arts; *Friedländer* <sup>119</sup> pl. 118). Selon cet auteur, le rapport entre les deux figures serait tout à fait semblable (*Beenken* <sup>79</sup> 131). Selon lui, la Vierge et saint Luc seraient inversés sur le panneau de Boston, ce qui n'est pas exact pour la Vierge, dont la posture n'a rien à voir d'un tableau à l'autre (agenouillée dans l'Annonciation Inv. 1982, elle est assise sur le *Saint Luc* de Boston). D'après *Panofsky* (<sup>99</sup> 254), la pose de l'archange dans l'Annonciation Inv. 1982 offrirait le plus exact équivalent de la pose du saint Luc de Boston.

(25) L'archange a fait l'objet d'une exacte copie – au plis près –, sur le revers d'un volet de retable (chêne; H. 0,68 m.; L. 0,68 m.) à l'avant duquel figure une copie de l'*Auguste et la Sibylle de Tibur* du *Triptyque de Pierre Bladelin*, par un artiste flamand (*Friedländer* <sup>48</sup> 24, n° 9a; *Friedländer* <sup>119</sup> 62, n° 9a, pl. 133). Cette copie faisait partie de la collection d'Edward Solly (1776-1844), acquise en 1821 par l'État de Prusse. Le panneau, déposé au Provinzialmuseum de Bonn (sous le n° 319), réintégra en 1936 les collections des musées de Berlin. Après avoir séjourné au Bode-Museum (ex Berlin-Est), il est à présent à la Gemäldegalerie de Berlin (Kat. Nr. 555; *Gesamtverzeichnis* <sup>203</sup> 131 et repr. p. 271, n° 877).

(26) Une autre reprise très exacte de l'archange figure sur la face extérieure (peinture en grisaille) du volet gauche d'un retable conservé au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg (Gm 61; *Friedländer* <sup>119</sup> Add. 141, pl. 133). Ce panneau (chêne), donné à l'«école de Rogier van der Weyden, vers 1460» (*Heinz Braune, Katalog der Gemälde-Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg*, 4e édition, Nuremberg, 1909, p. 22, n° 61), a été considéré par *Taubert* comme l'œuvre d'un maître allemand du XV<sup>e</sup> siècle (*Taubert* <sup>105</sup> 154, note 138). L'analyse dendrochronologique de l'œuvre, effectuée le 24 janvier 2000 par Peter Klein a fourni une estimation de la



date d'abattage de l'arbre ayant servi au panneau entre 1465 et 1471 + x. La réalisation du tableau a pu intervenir dès 1465, mais, compte tenu du temps réglementaire de stockage, une datation à partir de 1477 environ serait préférable (ces renseignements nous ont été généreusement communiqués par *Daniel Hess*).

(27) *Kemperdick* a très justement fait remarquer que l'ange et la Vierge d'une *Annonciation* attribuée au Maître de la Légende de saint Ulrich, un peintre actif à Augsbourg au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, répétaient les mêmes figures de l'*Annonciation* Inv. 1982. C'est particulièrement frappant pour l'archange, dont les plis de l'aube reflètent avec exactitude les plis du modèle flamand (*Kemperdick*<sup>209</sup> 142). Cette *Annonciation* est conservée à Nuremberg (Germanisches Nationalmuseum, Gm 228) (Pl. XLVb).

(28) Une *Annonciation* peinte vers 1470 (?) dans le style de Dirk Bouts, conservée au musée national de Cracovie (collection Czartoryski), reprend de manière assez schématique les poses de la Vierge et de l'archange de l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Max J. Friedländer, Early Netherlandish Painting*, III, Leyde, 1968, pl. 90, n° 79). Mais les deux figures sont inversées par rapport à la composition du Louvre.

(29) Dans une *Annonciation* par Aelbrecht Bouts, dont trois variantes sont connues (Munich; Cleveland; Berlin, en dépôt au Nationalmuseum de Stockholm depuis 1931) et qui pourrait refléter une composition perdue de Dirk Bouts, l'archange présente bien des traits communs avec la même figure dans l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Schöne*<sup>77</sup> 149, n° 29, pl. 54 b).

(30) *Winkler*<sup>37</sup> 128-130) a été le premier à souligner les similarités entre l'*Annonciation* Inv. 1982 et celle du *Re-table de Sterzing* (1456-1458; Vipiteno, Museo Civico; repr. dans *Winkler*<sup>37</sup>, pl. XXIII, fig. 59). Pour lui, le modèle de cette *Annonciation* de Hans Multscher semble avoir été l'*Annonciation* Inv. 1982 (qu'il donne alors au «Maître de la Madonne Vendramin», Cfr. E. 1 b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*), ou tout au moins une composition très proche de celle-ci, peut-être de la main même de Rogier van der Weyden, une hypothèse récusée par *Schneider*<sup>40</sup> 66).

Les deux compositions dérivent en effet d'un modèle commun, mais seulement pour ce qui est des figures. Sur le *Re-table de Sterzing*, la Vierge et l'archange ont un canon plus allongé (plus weydénien) que sur l'*Annonciation* Inv. 1982. *Winkler*, suivi par *Anne Schulz*<sup>126</sup> 70), insiste surtout sur l'identité de pose des deux archanges, mais relève également les analogies entre les deux Vierges (geste de la main droite, livre tenu de la main gauche) et la présence du même prie-Dieu recouvert d'une pièce d'étoffe.

(31) Une *Annonciation* peinte par le Maître de Gijsbrecht van Brederode dans le second volume de la Bible (datée après 1460) de Evert Zoudenbalch, chanoine de la cathédrale d'Utrecht de 1445 à 1503, reprend la composition de l'*Annonciation* Inv. 1982, surtout pour ce qui est des figures. La représentation de la chambre a été modifiée sur la miniature: la cheminée est au centre du mur du fond, entre deux fenêtres (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2772, fol. 10 verso; voir *Pächt et Jenni*<sup>140</sup> 64-65, fig. 167).

(32) *Anne Schulz*<sup>126</sup> 110, note 40) signale une *Annonciation* figurant dans un livre d'heures enluminé vers 1480 dans les Pays-Bas du Nord, qui, selon elle, dériverait du prototype de l'*Annonciation* Inv. 1982. De fait, les deux figures suivent un schéma analogue à celles de l'*Annonciation* du Louvre. L'ange tient un sceptre et un phylactère. Seul le dais sous lequel Marie est agenouillée rappelle le grand lit du *thalamus virginis* de l'*Annonciation* Inv. 1982 (Cambridge, Fitzwilliam Museum, James 143, fol. 67 v°; repr. dans *A.W. Byvanck et G.J. Hoogewerff, Noord-Nederlandsche Miniaturen in Handschriften der 14, 15 en 16 eeuw*, II, La Haye, 1923, pl. 179 E).

(33) Une *Annonciation* ayant fait partie d'un retable démembré, œuvre précoce de Friedrich Herlin (vers 1460-1461; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. 2287), suit un modèle weydénien qui serait, selon *Kurt Martin* (<sup>93</sup> 96, repr. à la p. 90, fig. 1), un tableau dans le genre de l'*Annonciation* Inv. 1982. De fait, les deux figures de cette *Annonciation* rappellent celles de l'*Annonciation* Inv. 1982 : la silhouette de l'archange et le ploïement caractéristique de ses genoux (mais la position de ses mains est différente), et surtout la pose de la Vierge (excepté le geste de sa main gauche, qui ne tient plus le livre comme sur le panneau de Paris).

(34) *Schabacker* et *Upton* ont rapproché de l'*Annonciation* Inv. 1982 une *Annonciation* peinte par Petrus Christus sur la face intérieure du volet gauche d'un triptyque dont le centre a disparu (volets datés de 1452; repr. dans *Schabacker* <sup>136</sup> fig. 10 et dans *Upton* <sup>185</sup> fig. 29). La comparaison est intéressante pour le groupe des deux figures, qui évoquent l'ange et surtout la Vierge de l'*Annonciation* Inv. 1982, sans toutefois en être d'exactes répétitions. *Schabacker* suppose que l'*Annonciation* Inv. 1982 se serait trouvée à Bruges en 1452, où elle aurait servi de source d'inspiration à Petrus Christus (*Schabacker* <sup>136</sup> 58 et 101; *Upton* <sup>185</sup> 38).

(35) En donnant au Maître de la Vue de Sainte-Gudule une *Annonciation* des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (département d'art ancien, Inv. 369), *Michel* fait remarquer que la Vierge «vient directement» de celle de l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Michel* <sup>96</sup> 126, repr. p. 125, fig. 2), ce qui n'est pas exact, eu égard à la position des mains de cette figure chez le Maître de la Vue de Sainte-Gudule. L'attribution proposée par *Michel* n'a pas été retenue. La réalisation de cette *Annonciation* est actuellement située dans les Pays-Bas septentrionaux, dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle (voir *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. Département d'art ancien. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1984, p. 433, n° 369).

(36) *Panofsky* (<sup>99</sup> 254), suivi par *Châtelet* (<sup>174</sup> 19; <sup>192</sup> 33; <sup>206</sup> 324), voit dans la pose de l'ange de l'*Annonciation* sculptée en 1428 par le tailleur d'images Jean Delemer pour l'église Saint-Pierre de Tournai et dont la polychromie fut confiée à Robert Campin (repr. dans *Rolland* <sup>61</sup>, fig. 3) une préfiguration de l'ange de l'*Annonciation* Inv. 1982. On ne voit pas pourquoi ce rapprochement, intéressant, mais d'ordre purement générique, militerait en faveur d'une datation haute de l'*Annonciation* Inv. 1982 (vers 1428-1430) comme le voudrait *Châtelet* (<sup>206</sup> 324 et <sup>215</sup> 97).

(37) Les figures d'un groupe sculpté de l'*Annonciation*, situé dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle et conservé dans l'église Saint-Médard du village d'Audrechem (Pas-de-Calais, arrondissement de Saint-Omer, canton d'Ardres), ont à plusieurs reprises été considérées comme des dérivations des figures de l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Oursel* et *Lucet* <sup>150</sup> 42; *Heckmann* <sup>169</sup>, n° 31; *Wintrebert* <sup>190</sup> 108-110, repr. en couleurs; *Steyaert* <sup>223</sup> 125-126, n° 70, fig. 153). C'est surtout la figure de la Vierge qui évoque par sa pose celle du panneau du Louvre, à l'exception du geste de sa main droite. L'archange, moins sinueux sur la sculpture, a les jambes davantage fléchies et écartées.

(38) Selon *Baum*, le modèle de l'ange de l'*Annonciation* du triptyque de Hans-Erhard Bock de Stauffenberg, peint vers 1454-1460 par un artiste alsacien (Colmar, musée d'Unterlinden, repr. dans *Baum* <sup>87</sup> fig. 189), serait l'ange de l'*Annonciation* Inv. 1982 (*Baum* <sup>87</sup> 16). S'il ne fait pas de doute que cette figure dérive d'un prototype flamand, il est exagéré de considérer l'archange de l'*Annonciation* Inv. 1982 comme sa source.

(39) *Wolfson* (<sup>181</sup> 24-27) a étudié les sources des deux panneaux éponymes du Maître de la Passion de Darmstadt (vers 1440-1445; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, GK 8A et 8B). Ces deux panneaux formaient à l'origine les volets d'un triptyque. Au revers du volet gauche, où est représenté le *Portement de croix* (*Wolfson* <sup>181</sup> 11, fig. 1), figure une *Annonciation* en grande partie ruinée (*Wolfson* <sup>181</sup> 25, fig. 15). La figure de la Vierge est l'élément principal ayant subsisté de cette composition. Elle dérive de la Vierge de l'*Annonciation* peinte par Jan van Eyck sur le

polyptyque de l'*Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon). Mais pour *Wolfson*, certains motifs renverraient à l'*Annonciation* Inv. 1982: le geste de la main gauche de la Vierge, maintenant le livre ouvert et dont on ne voit que le pouce entre les deux pages; le geste de la main droite de l'archange – seul morceau encore visible de cette figure ayant presque complètement disparu –, avec son pouce redressé et la paume visible, qui aurait été analogue au geste de la main gauche de l'archange sur l'*Annonciation* Inv. 1982.

*Reprises partielles de motifs présents dans l'Annonciation Inv. 1982*

(40) On retrouve une cheminée identique à celle de l'*Annonciation* Inv. 1982, avec le même type de chandelier orientable fixé au manteau, sur une *Sainte Famille devant une cheminée*, un grand tableau peint vers 1435 à la détrempe sur toile (Le Puy, cathédrale). L'analogie a été relevée par *Dupont* (<sup>118</sup> 152), qui estime en outre que le vase à la branche de lys, sur l'*Annonciation* Inv. 1982, «se trouve être le modèle exact du vase de la cheminée du tableau du Puy» (*Dupont* <sup>118</sup> 152, repr. p. 156, fig. 134). On peut encore mentionner que le banc aux petits lions et au dossier ajouré, sur lequel est installée la *Sainte Famille* (*Dupont* <sup>118</sup> 151, fig. 130) est également semblable à celui de l'*Annonciation* Inv. 1982.

La *Sainte Famille* du Puy a été attribuée – à nos yeux à juste titre – par *Nicole Reynaud* à Barthélemy d'Eyck (*N. Reynaud, Barthélemy d'Eyck avant 1450*, dans *Revue de l'Art*, 84, 1989, p. 22-25).

(41) *Kemperdick* (<sup>209</sup> 143) signale l'analogie de la cheminée de l'*Annonciation* Inv. 1982, fermée par un volet de bois, avec une cheminée semblablement équipée, dans une pièce où se trouve un couple devisant (Girart de Roussillon et son épouse Berthe?), sur une miniature peinte après 1448 par le Maître de Girart de Roussillon et illustrant le chapitre LXXI du *Roman de Girart de Roussillon* (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2549, fol. 80; voir *Otto Pächt, Ulrike Jenni et Dagmar Thoss, Die illuminierte Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*, VI, *Flämische Schule I*, Vienne, 1983, p. 42-43, fig. 72).

*Kemperdick* compare encore le banc orné de lions et le dressoir à la porte entrouverte, qui meublent également la chambre de l'*Annonciation* Inv. 1982, dont l'angle de vue aurait été modifié à 90°, afin d'offrir au spectateur une vue frontale de la cheminée. Mentionnons toutefois l'absence de la fenêtre à côté du dressoir et des différences notables entre les deux bancs et les deux cheminées (mouluration et manteau).

(42) Le carrelage sophistiqué de l'*Annonciation* Inv. 1982 a été utilisé à plusieurs reprises par le Maître de la Légende de Sainte Catherine, suiveur de Rogier. On le retrouve également chez Memling, sur le panneau représentant Francisco (?) de Rojas (États-Unis, collection particulière; *Friedländer* <sup>86</sup> 16, p. 17, fig. 6 et p. 18, fig. 7). Memling se serait-il servi, pour ce motif, d'un dessin de l'atelier de Rogier dont il aurait été en possession, comme le suppose *Friedländer*?

(43) *Hulin de Loo* (<sup>53</sup> 171) a attiré l'attention sur la similitude du carrelage de l'*Annonciation* Inv. 1982 et du sol d'une *Présentation au temple* (Washington, National Gallery of Art, 1961.9.28; *Friedländer* <sup>119</sup> pl. 125) attribuée par lui au jeune Memling apprenti chez Rogier et considérée aujourd'hui comme une œuvre du Maître de l'Adoration des Mages du Prado, un contemporain de Memling familier avec l'art de Rogier van der Weyden. Un même type de carrelage est également présent sur une *Vierge à l'Enfant sur un trône*, par Memling (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. 529; repr. dans *De Vos* <sup>198</sup> 218).

(44) Le vase au lis placé devant la Vierge, à droite de l'*Annonciation* flémallienne du Prado (*Friedländer* <sup>119</sup>, pl. 75; *Davies* <sup>128</sup> fig. 147; *Dijkstra* <sup>183</sup> 172; *Kemperdick* <sup>209</sup> 105), a la même forme et présente le même type de décor que le vase au lis de l'*Annonciation* Inv. 1982. Le vase de Madrid est cependant pourvu de deux anses.

(45) *Koreny* (<sup>187</sup> 591; <sup>199</sup> 80) a observé la similitude de la branche de lys telle qu'elle est représentée sur l'*Annonciation* Inv. 1982, sur la «*Vierge Medicis*» (Francfort, Städelsches Kunstinstitut; repr. en couleurs dans *Sander* <sup>193</sup> pl. 23) et, avec de petites modifications, sur l'*Annonciation* n° 396 du musée d'Anvers (*Friedländer* <sup>119</sup>, pl. 16; *Cfr. supra*, n° 12). À juste titre, *Koreny* voit dans ce remploi l'utilisation d'une même étude d'après nature au sein de l'atelier de Rogier van der Weyden.

(46) *Kerber* (<sup>71</sup> 71-72 et <sup>130</sup> 296) remarque la parenté de motif entre la chape de Gabriel et la pièce de brocart couvrant le prie-Dieu où est appuyé le pape endormi, sur le *Songe du pape Sergius* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum), une œuvre de Rogier van der Weyden et de son atelier (*Friedländer* <sup>119</sup> pl. 39; voir *Campbell* <sup>212</sup> 407-427).

(47) Le peintre Paul Delaroche (1797-1856) a étudié au Louvre l'*Annonciation* Inv. 1982, comme l'atteste un de ses dessins conservé au Louvre (R.F. 35035; repr. dans *Bann* <sup>208</sup> 101), où sont copiés le lit avec le médaillon émaillé et la chaire. Delaroche a d'ailleurs remplacé le médaillon dans les *Enfants d'Édouard* (1830; Louvre, Inv. 3834). L'objet est également accroché à la courtine, mais est reproduit deux fois, au-dessus de la place de chacun des deux frères (*Bann* <sup>208</sup> 102; *Bann* <sup>220</sup> 55-56).

#### Reproductions

(48) Gravure au trait de la figure de l'archange Gabriel, par *Charles Goutzwiller* (1819-1900), reproduite dans *Goutzwiller* <sup>22</sup> 31 et à la fin de l'article de *W.H. James Weale*, *Hubert van Eyck*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1901, p. 474-482, à la p. 482.

(49) L'*Annonciation* Inv. 1982 a été reproduite sur deux timbres-poste, en entier sur un timbre de l'État de Grenade émis à Noël de 1992, et partiellement et en contrepartie sur un timbre de l'État d'Ajman.

### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

L'ouvrage de *Panofsky* (1953) ayant bénéficié d'une large audience parmi les spécialistes des «Primitifs flamands», sa flatteuse attribution de l'*Annonciation* Inv. 1982 à Rogier van der Weyden a été acceptée par la majorité des historiens, au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle (*Cfr.* E. 1. b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*). *Panofsky* a pérennisé la théorie de *Beenken* (<sup>79</sup> 129-137 et <sup>92</sup> 32), selon qui l'*Annonciation* refléterait l'assimilation de l'art de Jan van Eyck par Rogier immédiatement après son séjour dans l'atelier de Robert Campin à Tournai (1427-1432) et juste avant son installation à Bruxelles (1435).

L'éclairage diffus qui modèle subtilement objets et matières, une caractéristique maintes fois soulignée dans la littérature, indique que le peintre de l'*Annonciation* Inv. 1982 a eu des contacts avec le milieu de Van Eyck. Bien plus, il a bénéficié d'un accès direct à un répertoire de modèles eyckiens. En témoigne un motif comme la main droite de la Vierge, reprenant le dessin de la main droite d'*Arnolfini* telle qu'elle apparaît dans le premier jet dessiné par Jan van Eyck sur le panneau de Londres, révélé par la réflectographie infra-rouge (*Cfr.* D. 1. *Sujet*, pl. XXX et XXXI). Un autre motif tenant une place importante dans l'organisation de la chambre de Marie, la cheminée, apparaît également dans un tableau peint vers 1435, où se mêlent étroitement des éléments de la culture picturale tournaisienne et des traits eyckiens. Il s'agit de la *Sainte Famille devant une cheminée* de la cathédrale du Puy, une œuvre que nous devons à Barthélemy d'Eyck, un parent du peintre de Philippe le Bon. Le vase en majolique posé sur l'une des

consoles de la cheminée de la *Sainte Famille* du Puy remonte lui aussi au même modèle – probablement un dessin d'atelier – que le vase à la branche de lys posé au premier plan de l'*Annonciation* Inv. 1982.

Mais ces traces de la connaissance de l'art de Jan van Eyck apparaissent ici dans une œuvre de caractère essentiellement weydénien. On n'a cessé – avec raison – de le mettre en évidence depuis Crowe et Cavalcaselle<sup>(21 267)</sup>. Les types de la Vierge et de l'archange sont apparentés à ceux de Rogier van der Weyden (sans toutefois être strictement identiques, comme l'atteste le large visage flémallien de Marie, aux yeux menus). L'élégance graphique de la silhouette de Gabriel semble également la marque de Rogier. *A priori*, de telles constatations corroboreraient le scénario mis au point par Beenken et adopté par Panofsky, d'autant plus qu'à la même époque (vers 1435), Rogier se montre redevable de Jan van Eyck dans le *Saint Luc dessinant la Vierge* (Boston), dont le schéma général est emprunté à la *Vierge du chancelier Rolin* (Louvre). Même la datation fournie par l'analyse dendrochronologique de l'*Annonciation* Inv. 1982 va dans ce sens, puisque le *terminus post quem* qu'il faut retenir est 1431 ou 1432 (Cfr. C. *Description matérielle, Support*), ce qui exclut d'ailleurs la proposition émise par Catheline Périer-D'Ieteren<sup>(157 10-19)</sup>, de voir dans le tableau du Louvre une copie réalisée vers 1470.

S'il apparaît clairement que l'*Annonciation* du Louvre a bien été peinte avant le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, il nous est difficile de souscrire à son attribution à Rogier van der Weyden lui-même. De fait, la «Salutation angélique» est loin de présenter «le sentiment d'harmonie géométrique» (Campbell<sup>205 119</sup>), la sobriété et la densité qui caractérise les compositions du *Triptyque de Miraflores*, celle des trois œuvres authentifiées du grand maître flamand (avec la *Descente de Croix* du Prado et la *Crucifixion de Scheut*) dont l'exécution est probablement contemporaine de celle du tableau du Louvre (vers 1435?). Le triptyque, que ses dimensions apparentent à un retable portatif, aurait été offert à la chartreuse de Miraflores par Juan II de Castille, ce qui n'implique pas nécessairement qu'il ait été commandé après la fondation de cet établissement – en 1441 – comme le supposent Kemperdick<sup>[209 46]</sup> et De Vos<sup>[216 232]</sup>. Dans la chambre de l'*Annonciation* Inv. 1982, où meubles et objets ont été accumulés sans retenue, il règne au contraire un certain flottement. Le rapport entre les figures et l'espace au sein duquel elles sont représentées ne paraît pas avoir été conçu avec une grande rigueur. On a le sentiment que la Vierge et l'archange ont été plaqués de manière artificielle dans un décor préexistant. Cette impression domine avec Gabriel, qui semble flotter au-dessus du sol, tandis que sa chape se déploie sur le carrelage comme s'il s'y tenait debout. D'autre part, Catheline Périer-D'Ieteren a fort justement attiré l'attention sur la facture sommaire du paysage sur lequel donne la fenêtre du fond de la pièce, où l'on chercherait vainement «l'acuité du détail et les délicats effets de lumière qui caractérisent ceux que Rogier a peints dans tous ses tableaux d'attribution reconnue» (Périer-D'Ieteren<sup>157 13</sup>). Il est frappant de constater la grande similitude de facture entre les montagnes du paysage de l'*Annonciation* Inv. 1982 et celles qui apparaissent sur la vue de la fenêtre ouverte derrière le saint Jean-Baptiste du *Retable de Heinrich Werl* (Madrid, Museo del Prado), une œuvre souvent rapprochée, sur le plan stylistique, du tableau du Louvre.

Depuis le travail pionnier de Taubert<sup>(105 153)</sup>, les examens successifs de l'*Annonciation* Inv. 1982 au laboratoire ont mis en lumière les tâtonnements qui ont présidé à la mise en place de la composition. Ces observations gagnent à être mises en parallèle avec l'analyse de certains des remplois de la composition, dont l'abondant *corpus* a été établi par la critique au fil des années (Cfr. F. *Éléments de comparaison*).

La réflectographie a montré l'existence, au stade de la mise en place de la composition de l'*Annonciation* Inv. 1982, d'un certain nombre d'hésitations dans la définition de l'espace et dans le positionnement des figures de l'archange et de la Vierge (Cfr. C. *Description matérielle*). Des lignes horizontales sont visibles à gauche, entre la fenêtre et le lit: certaines traversent le dressoir à la hauteur de l'appui de la fenêtre, d'autres sont situées plus haut, entre le montant supérieur de l'embrasure de la fenêtre et le corbeau supportant la poutre. Ces tracés constituent vraisemblable-

ment les premières indications d'une fenêtre qui aurait occupé l'emplacement de l'actuel dressoir et que le peintre a finalement décidé de repousser au bout du mur, vers la cheminée. Autre changement notable: le sceptre dont Gabriel avait été initialement pourvu, qu'il devait tenir dans sa main droite et dont l'extrémité atteignait sa chevelure a totalement disparu lors de l'exécution picturale. Loin de refléter le travail d'un copiste servile, ces hésitations et ces repentirs peuvent s'expliquer par l'utilisation d'un ou de plusieurs modèles de petit format et par leur adaptation à une œuvre à grande échelle. Quels ont pu être ces modèles?

Quelques œuvres réalisées dans les anciens Pays-Bas ou en Allemagne présentent des motifs communs avec l'*Annonciation* Inv. 1982. Les plus proches remontent aux années 1450-1460, un autre indice en faveur de l'exécution du panneau du Louvre avant le milieu du siècle. Le recensement de ces analogies (Cfr. F. *Éléments de comparaison*) peut apporter quelques éclaircissements sur la genèse de la composition et sa diffusion par la circulation de modèles à partir de l'atelier de Rogier van der Weyden.

C'est dans le milieu bruxellois, que l'on rencontre les œuvres présentant les rapports les plus frappants avec l'*Annonciation* Inv. 1982. L'intérieur de la chambre de la Vierge a été repris à Bruxelles vers 1456 par le Maître de Girart de Roussillon (Dreux Jean?), dans les *Croniques de Jherusalem abregies* (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2533, fol. 15). Signalé par Lorne Campbell (<sup>197</sup> 6; <sup>212</sup> 26), ce remploi est fait par un enlumineur dont on a depuis longtemps souligné les liens étroits avec Rogier van der Weyden (Friedrich Winkler, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1925, p. 41-44).

Dans cette miniature du Maître de Girart de Roussillon, le *thalamus virginis*, dont les iconologues décryptant l'*Annonciation* du Louvre ont fait grand cas (Cfr. D. 1. *Sujet*), est tout bonnement devenu la chambre à coucher de l'infortuné comte Jocelin d'Édesse. Le texte accompagnant l'image nous informe que ce dernier «ot moult de meschiez», car «en son temps fu Jherusalem perdue et mise en la main des Sarzasins, dont ce fu dommage et pitié pour toute la chretienité». Méditant sur son infortune, le comte Jocelin se tient debout au milieu de la pièce. Cette figure devait également appartenir au répertoire de modèles de l'atelier de Rogier van der Weyden. En effet, la silhouette est celle de l'un des vingt-quatre pleurants en laiton réalisées par le fondeur bruxellois Jacques de Gérines pour le tombeau du comte de Flandre Louis de Male († 1384), que Philippe le Bon fit ériger en 1455 dans la collégiale Saint-Pierre de Lille. Or Rogier van der Weyden est probablement le concepteur de ces statuettes, comme l'a proposé à juste titre Lorne Campbell (<sup>212</sup> 26). Le Maître de Girart de Roussillon avait à l'évidence accès au fonds des modèles et des patrons de l'officine de Rogier van der Weyden. Dans la miniature du comte d'Édesse, il a mêlé deux modèles différents provenant de cette même officine.

Le remploi de la seule composition de l'intérieur de l'*Annonciation* Inv. 1982, sans les figures, n'implique pas nécessairement l'existence d'un dessin d'atelier où seule cette chambre était représentée. On rencontre, à la même époque, la composition dans son intégralité (intérieur et figures) en Westphalie, chez le Maître de Schöppingen (*Annonciation* du *Retable de Soest*, vers 1456. Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 2, pl. XLVIa). C'est la preuve que le modèle de l'*Annonciation* complète (intérieur et figures) existait bien et circulait. Le Maître de Schöppingen est resté plus fidèle à la lettre de la composition originelle, inventée par Rogier. En effet, la construction de son *Annonciation* est plus dense, les deux figures sont davantage intégrées dans l'espace et la sobriété du *thalamus virginis* correspond mieux à l'esprit d'un intérieur rogérien. L'archange y est bien muni du sceptre, son attribut traditionnel, qu'il tient de la même manière que ce qui avait été d'abord prévu par le peintre de l'*Annonciation* Inv. 1982.

C'est dans un milieu plus proche de Rogier van der Weyden que l'on retrouve les répétitions les plus précises de la Vierge et de l'archange, témoignant d'une connaissance directe des patrons de l'atelier. Sur la face extérieure d'un

volet de retable conservé à Berlin se trouve une copie de l'archange représenté dans un environnement abstrait. Sa pose est rigoureusement identique à celle de son homologue dans l'*Annonciation* Inv. 1982 (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 25). Mais la ressemblance ne s'arrête pas là: la structure des plis de l'aube est rigoureusement la même sur les deux figures. Bien plus, l'aile gauche de Gabriel n'est pas représentée sur le panneau de Berlin comme sur le tableau du Louvre, mais dans la position qui est la sienne sur le dessin sous-jacent de l'*Annonciation* Inv. 1982. Cela montre bien que le peintre de l'*Annonciation* du Louvre et celui du panneau berlinois ont travaillé à partir d'un même prototype.

Sur un petit tableau flamand (peut-être bruxellois), qui est une répétition plus tardive – sans doute de la fin du siècle – de l'*Annonciation* Inv. 1982 (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 8, pl. XLVa), la Vierge et l'archange suivent toujours, au plis près, un modèle strictement analogue à celui des figures de l'*Annonciation* du Louvre. Mais cette fois, c'est le modèle «intérieur et figures» qui a été employé, car la scène a pour cadre la même chambre que la «Salutation angélique» du Louvre, dont seuls quelques éléments (le dressoir, l'aiguière et le lustre) ont été modernisés. En confrontant rapidement l'*Annonciation* Inv. 1982 avec cette composition, on pourrait croire que cette dernière version a été faite d'après le tableau du Louvre, ce qui n'est pas le cas. L'aile gauche de l'archange est en effet placée de la même manière que sur le dessin sous-jacent de l'*Annonciation* Inv. 1982. D'autre part, le copiste le plus minutieux n'aurait pu reproduire avec autant d'acuité, à partir du seul tableau du Louvre, les plis de la chape de Gabriel, occultés sur l'*Annonciation* Inv. 1982 par les ramages du somptueux brocart.

Sur cette petite version tardive (pl. XLVa) comme sur le volet de retable conservé à Berlin (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 25), Gabriel tient dans sa main droite un sceptre. Un phylactère comportant la traditionnelle salutation: «*Ave gracia plena, Dominus tecum*» se déroule à la hauteur de sa main gauche en direction de la Vierge. C'est également le cas de l'ange de l'*Annonciation* du *Retable de Sterzing* (1456-1458; Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 30) et de l'ange de l'*Annonciation* du *Retable de Soest*, par le Maître de Schöppingen (vers 1456; pl. XLVIa).

En 1913, Friedrich Winkler<sup>(37)</sup> 129), qui voyait dans l'*Annonciation* Inv. 1982 le modèle de l'*Annonciation* du *Retable de Sterzing*, supposait qu'il y avait eu, à l'origine, un sceptre dans la main droite de l'archange de l'*Annonciation* du Louvre. Les examens matériels lui ont donné raison (Cfr. C. *Description matérielle*). Dans différents remplois de la figure de Gabriel (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 8, n° 25, n° 26, n° 30), il y a aussi un phylactère. De fait, toutes ces œuvres où sont reproduites les figures seules ou la totalité de la composition (intérieur et figures) de l'*Annonciation* Inv. 1982 reflètent l'existence d'un prototype weydénien où l'ange tenait un sceptre dans sa main droite et où un phylactère comportant les mots de la «Salutation angélique» se déployait entre Gabriel et Marie. Sur sa composition plus tardive de l'*Annonciation*, au volet gauche du *Retable de Sainte-Colombe*, Rogier van der Weyden a visualisé le message de l'archange à la Vierge de manière plus abstraite, sous la forme de lettres d'or suspendues en l'air comme dans l'*Annonciation* du retable de Gand, par Jan van Eyck.

Pour ce qui est de l'*Annonciation* Inv. 1982, l'absence de sceptre et de phylactère indique bien que le prototype inventé par Rogier van der Weyden et largement diffusé par des modèles graphiques n'était pas le tableau aujourd'hui au Louvre. Cela conforte nos doutes quant à l'attribution de l'œuvre à Rogier van der Weyden lui-même et explique les hésitations qui ont présidé à la mise en place des figures (Cfr. C. *Description matérielle*). L'*Annonciation* Inv. 1982, une œuvre de grande qualité picturale, est sans aucun doute le meilleur des reflets d'une composition de Rogier van der Weyden et dont les nombreuses versions, situées pour la plupart au milieu et dans la sixième décennie du XV<sup>e</sup> siècle, attestent le succès auprès des commanditaires et de la clientèle de certains peintres flamands et germaniques.

Un tel succès est confirmé par la présence de la composition sur d'autres supports. On la retrouve, inversée, sur une tapisserie bruxelloise du XV<sup>e</sup> siècle (Paris, musée de la Manufacture des Gobelins; *Friedländer*<sup>119</sup> pl. 132 A), où la fenêtre de la chambre de Marie est située plus près du lit, à l'emplacement que lui destinait initialement le peintre de l'*Annonciation* Inv. 1982. *Hulin de Loo* supposait que cette tenture avait été tissée d'après des cartons de Vrancke van der Stockt, en qui il voyait le principal continuateur de l'art de Rogier van der Weyden dans la capitale brabançonne (*Biographie nationale de Belgique*, XXIV, Bruxelles, 1926-1929, col. 74-75). Sur cette tapisserie, la «Salutation angélique» est représentée selon le même schéma que l'*Annonciation* Inv. 1982. Les figures sont presque identiques, mais l'archange tient un sceptre dans sa main droite et un phylactère se déroule devant lui. Le décor est comparable (on y reconnaît le banc garni de coussins, la cheminée au chandelier), même si le lit est placé au centre d'une chambre à coucher qui semble plus spacieuse.

Ces diverses combinaisons des accessoires d'un même décor de l'*Annonciation* reflètent sans doute les choix esthétiques de l'artiste, dictés par la nécessaire adaptation au support et au format de l'œuvre. Mais le commanditaire n'est pas non plus étranger à ces variations autour d'un même thème. C'est probablement lui qui choisissait la formule lui convenant le mieux parmi un certain nombre de possibilités proposées par le peintre par le biais de différents dessins («pourtraicts»).

Centre d'un triptyque peint pour un membre d'une prospère famille de banquiers piémontais implantée dans les Pays-Bas, les Villa, l'*Annonciation* Inv. 1982 n'est donc pas la première formulation d'une composition originale. Si Rogier van der Weyden est incontestablement l'inventeur de cette composition, sa mise en œuvre dans le contexte de ce retable est probablement due à l'un de ses collaborateurs. On a proposé à plusieurs reprises et à juste titre (*Kerber*<sup>71</sup> 88-102; *Kerber*<sup>130</sup> 294-296; *Kemperdick*<sup>209</sup> 142) des comparaisons stylistiques entre l'*Annonciation* Inv. 1982, le *Songe du pape Sergius* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum; *Friedländer*<sup>119</sup>, pl. 39) et l'*Exhumation de saint Hubert* (Londres, National Gallery; *Friedländer*<sup>119</sup>, pl. 38). Ces deux panneaux ont fait jadis partie d'un même ensemble probablement réalisé pour la chapelle Saint-Hubert fondée en 1437 en la collégiale Sainte-Gudule de Bruxelles. De fait, la silhouette de l'ange apparaissant en songe au pape Serge, sur le panneau de Los Angeles, évoque, par sa fluidité, celle de Gabriel dans l'*Annonciation* Inv. 1982. Les deux figures ont en commun un même visage aux traits réguliers et empreint d'une grande douceur, ainsi qu'une même chevelure fine et bouclée (voir *Kemperdick*<sup>209</sup> 332, fig. 177). Il faut encore relever la quasi-identité de motif entre le brocart couvrant le prie-Dieu sur lequel s'est endormi le pape et la chape de l'archange (*Kerber*<sup>71</sup> 71-72).

Ces rapprochements avec les deux panneaux de la Vie de saint Hubert conçus dans les années 1430 par Rogier van der Weyden et dont le maître, fort occupé à cette époque-là par d'importantes commandes, a largement délégué l'exécution picturale à ses assistants (*Campbell*<sup>197</sup> 16-20; *Campbell*<sup>212</sup> 422-425) renvoient évidemment à l'atelier bruxellois de Rogier. La large diffusion de certains des motifs de l'*Annonciation* Inv. 1982, du *Songe du pape Sergius* et de l'*Exhumation de saint Hubert* est une preuve de leur accessibilité à différents membres de l'atelier. Lorsque ces artistes partent, ils emportent avec eux des copies de modèles. Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle à Augsbourg, le Maître de la Légende de saint Ulrich remploie des figures et des morceaux de compositions empruntés à la fois au *Songe du pape Sergius*, à l'*Exhumation de saint Hubert* et à la *Visitation* de Turin (*Kemperdick*<sup>209</sup> 142). Ce peintre disposait en outre d'un modèle reflétant une *Annonciation* similaire à celle du Louvre, puisqu'on retrouve Marie et l'archange dans une *Annonciation* qui lui est attribuée et où les deux figures sont agencées différemment (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum; pl. XLVb). La présence, dans le répertoire de cet artiste, de ces divers motifs weydéniens issus d'un petit groupe d'œuvres généralement situées dans l'entourage de Rogier van der Weyden et datées vers 1435-1440, confirme la cohésion de cet ensemble. L'*Annonciation* Inv. 1982 trouve sa place dans ce groupe. Œuvre de qualité, exécutée d'après un schéma conçu par Rogier van der Weyden et probablement peinte



sous la surveillance du maître, elle reflète l'activité de l'atelier dirigé par l'artiste tournaisien peu de temps après son installation à Bruxelles (vers 1435).

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1800 <sup>1</sup> *Notice des principaux tableaux recueillis en Italie, par les Commissaires du Gouvernement Français. Troisième partie, comprenant ceux de Florence et de Turin, dont l'Exposition provisoire aura lieu dans le grand Salon du Muséum, les Octidi, Nonidi et Décadi de chaque Décade, à compter du 28 Ventôse an VIII*, Paris, [1800].
- 1814 <sup>2</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand Salon du Musée Royal, ouvert le 25 juillet 1814*, Paris, 1814.
- 1815 <sup>3</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand Salon du Musée royal*, Paris, 1815 (2<sup>e</sup> édition).
- 1815 <sup>4</sup> *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand Salon du Musée Napoléon*, Paris, 1815 (2<sup>e</sup> édition, tirage d'avril 1815, pendant les Cent-Jours).
- 1816 <sup>5</sup> *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal*, Paris, 1816.
- 1818 <sup>6</sup> *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal*, Paris, 1818.
- 1819 <sup>7</sup> *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal*, Paris, 1819.
- 1819 <sup>8</sup> FRANCIS HALL, *Travels in France in 1818*, Londres, 1819.
- 1820 <sup>9</sup> *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal*, Paris, 1820.
- 1823 <sup>10</sup> *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal*, Paris, 1823 (*idem* dans l'édition de 1825).
- 1826 <sup>11</sup> *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal*, Paris, 1826 (*idem* dans l'édition de 1827).
- 1830 <sup>12</sup> *Notice des tableaux exposés dans le Musée royal*, Paris, 1830 (*idem* dans les éditions de 1831, 1833, 1834, 1835, 1836, 1837, 1838, 1840, 1841, 1845 et 1847).
- 1839 <sup>13</sup> GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, III, Berlin, 1839.
- 1841 <sup>14</sup> JULES MICHELET, *Histoire de France*, V, Paris, 1841 (1<sup>ère</sup> édition).
- 1845 <sup>15</sup> JULES MICHELET, *Du prêtre, de la femme, de la famille*, Paris, 1845 (1<sup>ère</sup> édition).
- 1852 <sup>16</sup> FRÉDÉRIC VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre, 2<sup>e</sup> partie, Écoles allemande, flamande et hollandaise*, Paris, 1852.
- 1855 <sup>17</sup> GUSTAVE BRUNET, *Observations sur les attributions assignées à divers tableaux du musée du Louvre dans le catalogue de M. Villot*, dans *Revue universelle des arts* (Paris/Bruxelles), 2, 1855, 405-418.
- 1865 <sup>18</sup> *Quelques notes sur diverses attributions du catalogue du musée du Louvre*, dans *Revue universelle des arts* (Paris/Bruxelles), 21, 1865, 237-250.
- 1866 <sup>19</sup> ALFRED MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864*, IV, Paris, 1866.
- 1867 <sup>20</sup> PIERRE MARCY, *Guide populaire dans les musées du Louvre*, Paris, 1867.
- 1875 <sup>21</sup> JOSEPH A. CROWE et GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *Geschichte der altniederländischen Malerei*, édition allemande originale revue par ANTON SPRINGER, Leipzig, 1875.
- 1875 <sup>22</sup> CHARLES GOUTZWILLER, *Le Musée de Colmar. Martin Schongauer et son école. Notes sur l'art ancien en Alsace et sur les œuvres d'artistes alsaciens modernes*, 2<sup>e</sup> édition, Colmar/Paris, 1875.
- 1889 <sup>23</sup> [PAUL DURRIEU et CAMILLE BENOÎT], *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (tableaux et peintures décoratives)*, [1<sup>ère</sup> éd.], Paris, [1889].
- 1893 <sup>24</sup> HENRI HYMANS, *Les musées de Madrid. Le musée du Prado (quatrième article)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, IX, 1893, 374-391.

- 1893 <sup>25</sup>: 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*).
- 1898-9 <sup>26</sup>: EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ, *Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle. Ein Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerschule*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig), Neue Folge, X, 1898-1899, 129-144.
- 1902 <sup>27</sup>: GEORGES HULIN DE LOO, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gand, 1902.
- 1903 <sup>28</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXVI, 1903, 66-91.
- 1903 <sup>29</sup>: *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des peintures (tableaux et peintures décoratives) exposées dans les galeries*, [6<sup>e</sup> éd.], Paris, 1903.
- 1904 <sup>30</sup>: LUDWIG SCHEIBLER, *Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XXVII, 1904, 524-578.
- 1905 <sup>31</sup>: EBERHARD VON BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule*, Munich, 1905.
- 1907 <sup>32</sup>: LOUIS 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.
- 1908 <sup>33</sup>: LOUISE M. RICHTER, *A lost Altarpiece by the Maître de Flémalle*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XIII, 1908, 161-162.
- 1910 <sup>34</sup>: ÉMILE DURAND-GRÉVILLE, *Hubert et Jean van Eyck*, Bruxelles, 1910.
- 1910 <sup>35</sup>: *Revue des revues. - Burlington Magazine. Louise-M. Richter, Un tableau d'autel perdu du «Maître de Flémalle»*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1910, n° 38, 302.
- 1913 <sup>36</sup>: PAUL LEPRIEUR, *Un triptyque de Roger de La Pasture au musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 4<sup>e</sup> période, X, 1913, 257-280.
- 1913 <sup>37</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Strasbourg, 1913 (*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, 103).
- 1913 <sup>38</sup>: *Les salles de peinture du Musée du Louvre. Plan-guide illustré*, Paris, [1913].
- 1914 <sup>39</sup>: EUGÈNE COMMUNAU, *Emplacements actuels des tableaux du Musée du Louvre catalogués par Frédéric Villot (suite)*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* (Paris), 1914, 208-287.
- 1915 <sup>40</sup>: HANS SCHNEIDER, *Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460-80*, Bâle, 1915 (Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der H. Philosophischen Fakultät der Universität Basel).
- 1916 <sup>41</sup>: EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ, *Die Brüder Boisserée, 1. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Iéna, 1916.
- 1916 <sup>42</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlin, 1916.
- 1918 <sup>43</sup>: SALOMON REINACH, *Répertoire de peintures du Moyen Âge et de la Renaissance (1280-1580)*, IV, Paris, 1918.
- 1921 <sup>44</sup>: SIR MARTIN CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1922 <sup>45</sup>: LOUIS DEMONTS, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, III. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1922 <sup>46</sup>: LOUIS DEMONTS et LUCIEN HUTEAU, *Catalogue général des peintures (tableaux et peintures décoratives)*

- exposées dans les galeries du musée national du Louvre, Paris, 1922.
- 1923 <sup>47</sup> WILLY BURGER, *Rogier van der Weyden*, Leipzig, 1923.
- 1924 <sup>48</sup> MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, II. *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924.
- 1924 <sup>49</sup> FRIEDRICH WINKLER, *Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1927 <sup>50</sup> LOUIS DEMONTS, *Le problème de la «Mater dolorosa» du musée Jacquemart-André*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), LI, janvier-mai 1927, 56-62.
- 1928 <sup>51</sup> JULES DESTRÉE, *Le Maître dit de Flémalle: Robert Campin*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), LIII, janvier-mai 1928, 138-152 et LIV, juin-décembre 1928, 113-124.
- 1928 <sup>52</sup> HIPPOLYTE FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, II: *Les Continuateurs des Van Eyck*, Paris et Bruxelles, 1928.
- 1928 <sup>53</sup> GEORGES HULIN DE LOO, *Hans Memlinc in Rogier van der Weyden's studio*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), LII, 1928, 160-177.
- 1929 <sup>54</sup> ÉDOUARD MICHEL, *École flamande*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, II: *Écoles étrangères*, Paris, 1929.
- 1929 <sup>55</sup> ÉMILE RENDERS, *The Riddle of the Maître de Flémalle*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), LIV, juin 1929, 285-303.
- 1930 <sup>56</sup> H[ENRY] D[ELANNEY], Notice sur la *Salutation angélique*, dans le catalogue de l'exposition *Les Maîtres du Hainaut du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Mons, musée des Beaux-Arts, 1930, 16.
- 1930 <sup>57</sup> JULES DESTRÉE, *Rogier de la Pasture – van der Weyden*, I-II, Paris/Bruxelles, 1930.
- 1930 <sup>58</sup> ÉDOUARD MICHEL, *Rogier van der Weyden et le Maître de Flémalle*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), LVII, mai 1930, 267-276.
- 1930 <sup>59</sup> ÉMILE RENDERS, *Rogier van der Weyden*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6<sup>e</sup> pér., IV, 1930, 10-25.
- 1931 <sup>60</sup> ÉMILE RENDERS, *La solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin*, Bruges, I-II, 1931.
- 1932 <sup>61</sup> PAUL ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens. Peintres & sculpteurs*, Bruxelles/Paris, 1932.
- 1932 <sup>62</sup> KARL VON TOLNAI, *Zur Herkunft des Stiles der Van Eyck*, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), IX, 1932, 320-338.
- 1934 <sup>63</sup> [KURT] GERSTENBERG, *Literaturbericht. Paul Rolland, Les Primitifs tournaisiens. Peintres et sculpteurs (...)*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Berlin/Leipzig), III, 1934, 194-196.
- 1935 <sup>64</sup> PIERRE BAUTIER et JACQUES LAVALLEYE, *Cinq siècles d'art. Mémorial de l'exposition. Bruxelles. 1935*, I, Bruxelles, 1935.
- 1935 <sup>65</sup> [BARONNE ALBERT HOUTART], *Catalogue de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1935. Cinq siècles d'art*, I. *Peintures*, Bruxelles, 1935.
- 1935 <sup>66</sup> [JACQUES DUPONT et JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE], *Catalogue de l'exposition «De Van Eyck à Bruegel»*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1935.
- 1935 <sup>67</sup> LÉO VAN PUYVELDE, *Two Exhibitions at Brussels. I. – Flemish Primitives at the International Exhibition*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), LXVII, août 1935, 83-84.
- 1936 <sup>68</sup> MARIE-LOUISE BLUMER, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1936, 244-348.
- 1936 <sup>69</sup> LOUIS DIMIER, *Chronique sur l'art des Pays-Bas en France*, dans *Oud-Holland* (Amsterdam), LIII, 1936, 49-54.
- 1936 <sup>70</sup> NOEMI GABRIELLI, *Opere di maestri fiamminghi a Chieri nel Quattrocento*, dans *Bollettino Storico Bibliografico Subalpino* (Turin), 1936, 3-4, 427-442.
- 1936 <sup>71</sup> OTTMAR KERBER, *Rogier van der Weyden und die Anfänge der neuzeitlichen Tafelmalerei. Inaugural-Dis-*

- sertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät (I. Sektion) der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, Kallmünz, 1936.
- 1936 <sup>72</sup>: DAVID M. ROBB, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, dans *The Art Bulletin* (New York), XVIII, 1936, 480-526.
- 1937 <sup>73</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, XIV. *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937.
- 1938 <sup>74</sup>: ERICH FIDDER, *Von der Form Rogier van der Weydens*, Köslin, 1938.
- 1938 <sup>75</sup>: GEORGES HULIN DE LOO, *Rogier de le Pasture, alias van der Weyden*, dans *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, XXVII, Bruxelles, 1938, col. 222-245.
- 1938 <sup>76</sup>: FRANCIS SALET, *Overzicht der Litteratur betreffende Nederlandsche Kunst (Frankrijk) vóór 1600*, dans *Oud Holland* (Amsterdam), LV, 1938, 276-278.
- 1938 <sup>77</sup>: WOLFGANG SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1939 <sup>78</sup>: CHARLES DE TOLNAY, *Le Maître de Flémalle et les frères Van Eyck*, Bruxelles, 1939.
- 1940 <sup>79</sup>: HERMANN BEENKEN, *Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, dans *Pantheon* (Munich), XXV, 1940, 129-137.
- 1942 <sup>80</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Weyden, Rogier van der*, dans ULRICH THIEME et FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXV, Leipzig, 1942, 468-476.
- 1943 <sup>81</sup>: LUCIEN RUDRAUF, *L'Annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris, 1943.
- 1944 <sup>82</sup>: KURT BAUCH, *Ein Werk Robert Campins?*, dans *Pantheon* (Munich), XXXII, 1944, 30-40.
- 1944 <sup>83</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *L'École flamande du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944. (p. 42-43)
- 1946 <sup>84</sup>: GERMAIN BAZIN, *Les Écoles étrangères de peinture au Musée du Louvre. Guide du visiteur*, Paris, 1946.
- 1946 <sup>85</sup>: [JACQUES DUPONT et J. LITZELMANN], *Catalogue de l'exposition «Peintures méconnues des églises de Paris. Retour d'évacuation»*, Musée Galliera, Paris, 1946.
- 1946 <sup>86</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Noch etwas über das Verhältnis Roger van der Weydens zu Memling*, dans *Oud-Holland* (Amsterdam), LXI, 1946, 11-19.
- 1948 <sup>87</sup>: JULIUS BAUM, *Martin Schongauer*, Vienne, 1948.
- 1948 <sup>88</sup>: [LICIA COLLOBI RAGGHIANI], *Rogier van der Weyden, La Visitazione; Prelato in preghiera*, dans *Catalogo della mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI*, Florence, Palazzo Strozzi, 1948, 6-7, n° 3.
- 1948 <sup>89</sup>: THEODOR MUSPER, *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, Stuttgart, 1948.
- 1948 <sup>90</sup>: THEODOR RENSING, *Der Meister von Schöppingen*, dans *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* (Münster), 27, 1948, 224-246.
- 1949 <sup>91</sup>: WILLEM VOGELSANG, *Rogier van der Weyden*, Amsterdam, [1949], 3<sup>e</sup> édition (*Palet Serie*).
- 1951 <sup>92</sup>: HERMANN BEENKEN, *Rogier van der Weyden*, Munich, 1951.
- 1951 <sup>93</sup>: KURT MARTIN, *Ein unbekannter Altar von Friedrich Herlin und seine Herkunft*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), 3<sup>e</sup> série, II, 1951, 89-104.
- 1952 <sup>94</sup>: CARLO ARU et ÉTIENNE DE GERADON, *La Galerie Sabauda de Turin (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 2)*, Anvers, 1952.
- 1952 <sup>95</sup>: JULIUS S. HELD, *A Tondo by Cornelis Engebrechtsz.*, dans *Oud Holland* (Amsterdam), LXVII, 1952, 233-237.
- 1952 <sup>96</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *Le Maître de la Vue de Ste-Gudule au Musée de Bruxelles*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts* (Bruxelles), I, 1952, 122-130.
- 1952 <sup>97</sup>: PAUL PIEPER, *Catalogue de l'exposition «Westfälische Maler der Spätgotik. 1440-1490»*, Münster, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1952 (catalogue également paru dans la revue *Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 30, 2, 1952).

- 1953<sup>98</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *Catalogue raisonné des peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
- 1953<sup>99</sup>: ERWIN PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953.
- 1953<sup>100</sup>: LEO VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Paris/Bruxelles (...), 1953.
- 1954<sup>101</sup>: 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.
- 1954<sup>102</sup>: H.K. RÖTHEL, *Rezensionen. Hermann Beenken, Rogier van der Weyden (...)*, dans *Kunstchronik* (Munich), VII, 3, mars 1954, 73-75.
- 1955<sup>103</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Rezensionen. Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting (...)*, dans *Kunstchronik* (Munich), 8, 1955, 9-26.
- 1956<sup>104</sup>: GUILLAUME JANNEAU, *Comme on fait son lit, on se couche*, dans *L'Œil* (Paris/Lausanne), 24, 1956, 48-63.
- 1956<sup>105</sup>: JOHANNES TAUBERT, *Zur Kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*, Marbourg, 1956 (Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität zu Marburg).
- 1959<sup>106</sup>: THEODOR RENSING, *Der Meister von Schöppingen*, [Munich/Berlin, 1959].
- 1961<sup>107</sup>: 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.
- 1961<sup>108</sup>: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- 1961<sup>109</sup>: ERICH MEYER, *Der gotische Kronleuchter in Stans. Ein Beitrag zur Geschichte der Dinanderie*, dans *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959*, édité par ELLEN J. BEER, PAUL HOFER et LUC MOJON, Bâle/Stuttgart, 1961, 151-184.
- 1961<sup>110</sup>: JEAN SEZNEC, *Michelet et l'Annonciation*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris/New York), 6<sup>e</sup> période, LVIII, 1961, 145-152.
- 1961<sup>111</sup>: SUZANNE SULZBERGER, *La Réhabilitation des Primitifs flamands. 1802-1867*, Bruxelles, 1961 (*Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires. Collection in-8° - Tome XII, fasc. 3*).
- 1961<sup>112</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Grenzen der Stilkritik*, dans *Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag*, Munich, 1961, 198-200.
- 1963<sup>113</sup>: MAURICE B. MCNAMEE, *Further Symbolism in the Portinari Altarpiece*, dans *The Art Bulletin* (New York), XLV, 1963, 142-143.
- 1963<sup>114</sup>: 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.
- 1964<sup>115</sup>: JACQUELINE FOLIE, *L'Annonciation*, dans *L'Œuvre de Roger de le Pasture van der Weyden (Exposition réalisée à l'occasion du 500<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Roger de le Pasture - van der Weyden par le Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture)*, Bruxelles, 1964, 61.
- 1965<sup>116</sup>: ALEXANDER DÜCKERS, *Van der Weyden*, Milan, 1965 (*I Maestri del colore*, 65).
- 1966<sup>117</sup>: ALBERT CHATELET, *Rogier van der Weyden et Jean van Eyck*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen* (Anvers), 1966, 7-37.
- 1966<sup>118</sup>: JACQUES DUPONT, *La Sainte Famille des Clarisses du Puy*, dans *Les Monuments historiques de la France* (Paris), XII, 1-2, 1966, 150-157.
- 1967<sup>119</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, II. Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle. Comments and notes by NICOLE VERONÉE-VERHAEGEN. Translation by HEINZ NORDEN*, Leyde/Bruxelles, 1967.
- 1968<sup>120</sup>: GIOVANNI CARANDENTE, *Collections d'Italie, I. Sicile (Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle, 3)*, Bruxelles, 1968.

- 1968 <sup>121</sup>: CHARLES D. CUTTLER, *Northern Painting. From Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York [...] / Londres, 1968.
- 1968 <sup>122</sup>: THEODOR MUSPER, *Altniederländische Malerei von Van Eyck bis Bosch*, Cologne, 1968.
- 1968 <sup>123</sup>: JOHN L. WARD, *A New Attribution for the Madonna Enthroned in the Thyssen Bornemisza Collection*, dans *The Art Bulletin* (New York), L, 1968, 354-356.
- 1969 <sup>124</sup>: AUGUSTO CAVALLARI MURAT, *Antologia Monumentale di Chieri*, Turin 1969 (Istituto Bancario San Paolo di Torino).
- 1970 <sup>125</sup>: CARLA GOTTLIEB, *Respiciens per Fenestras: The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, dans *Oud Holland* (Amsterdam), LXXXV, 2, 1970, 65-84.
- 1971 <sup>126</sup>: ANNE MARKHAM SCHULZ, *The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's stylistic Development*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), 3. Folge, XXII, 1971, 63-116.
- 1971-2 <sup>127</sup>: MICHELINE SONKES, *Le dessin sous-jacent chez Roger van der Weyden et le problème de la personnalité du Maître de Flémalle*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), XIII, 1971-1972, 161-206.
- 1972 <sup>128</sup>: MARTIN DAVIES, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, Londres, 1972.
- 1972 <sup>129</sup>: JANE CAMPBELL HUTCHISON, *The Master of the Housebook*, New York, 1972.
- 1972 <sup>130</sup>: OTTMAR KERBER, *Die Hubertus-Tafeln von Rogier van der Weyden*, dans *Pantheon* (Munich), XXX, 1972, 292-299.
- 1972 <sup>131</sup>: MAURICE B. MCNAMEE, *The Origin of the Vested Angel as a Eucharistic Symbol in Flemish Painting*, dans *The Art Bulletin* (New York), LIV, 1972, 263-278.
- 1972 <sup>132</sup>: KONRAD STRAUSS, *Keramikgefäße, insbesondere Fayencegefäße auf Tafelbildern der deutschen und niederländischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts*, dans *Keramik-Freunde der Schweiz-Bulletin des Amis suisses de la céramique*, 84, 1972, 3-41.
- 1973 <sup>133</sup>: CHARLES STERLING, *Pour Jean Changenet et Juan de Nalda*, dans *L'Œil* (Paris/Lausanne), 217-218, 4-19.
- 1974 <sup>134</sup>: LORNE CAMPBELL, *Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), CXVI, 1974, 634-646.
- 1974 <sup>135</sup>: OTTO PÄCHT, *Die Autorschaft des Gonella-Bildnisses*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (Vienne), 70, 1974, 39-88.
- 1974 <sup>136</sup>: PETER H. SCHABACKER, *Petrus Christus*, Utrecht, 1974.
- 1974 <sup>137</sup>: ZSUZSA URBACH, «*Dominus possedit me...*» (Prov. 8, 22). *Beitrag zur Ikonographie des Josephzweifeils*, dans *Acta Historiae Artium* (Budapest), XX, 1974, 199-266.
- 1975 <sup>138</sup>: OTTMAR KERBER, *Rogier van der Weyden*, Giessen, 1975 (*Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, 3).
- 1975 <sup>139</sup>: NICOLAS MOJZER, *La datation de la «Déposition de croix» du Maître MS*, dans *Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts* (Budapest), 43, 1975, 53-74.
- 1975 <sup>140</sup>: OTTO PÄCHT et ULRIKE JENNI, *Die illuminierte Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*, III, *Holländische Schule I*, Vienne, 1975.
- 1975 <sup>141</sup>: ANNA-ELISABETH THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Die Formen der Messigkannen im 15. und 16. Jahrhundert*, dans *Rotterdam Papers*, II, 1975, 177-196.
- 1975 <sup>142</sup>: PHILIPPE VERDIER, *La Trinité debout de Champmol*, dans *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, réunies et publiées par ALBERT CHATELET et NICOLE REYNAUD, Paris, 1975, 65-90.
- 1975 <sup>143</sup>: JOHN L. WARD, *Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations*, dans *The Art Bulletin* (New York), LVII, 1975, 196-220.
- 1976 <sup>144</sup>: ELISABETH HELLER, *Das altniederländische Stifterbild*, Munich, 1976 (*Tuduv Studien. Reihe Kulturwissenschaften*, 6).

- 1976 <sup>145</sup>: PAUL WESCHER, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin, 1976.
- 1977 <sup>146</sup>: HERBERT L. KESSLER, *The Chantilly Miroir de l'humaine salvation and Its Models*, dans *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in honor of Millard Meiss*, éd. par IRVING LAVIN et JOHN PLUMMER, New York, 1977, I, 274-282 et II, pl. 92-97.
- 1977 <sup>147</sup>: OTTO PÄCHT, *René d'Anjou-Studien II*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (Vienne), 73, 1977, 7-106.
- 1978 <sup>148</sup>: NICOLE REYNAUD, *Les Maîtres à noms de convention*, dans *Revue de l'Art*, 42, 1978, 41-52.
- 1978 <sup>149</sup>: ZSUZSA URBACH, *Notes on Bruegel's Archaism. His Relation to Early Netherlandish Painting and other Sources*, dans *Acta Historiae Artium* (Budapest), XXIV, 1978, 237-256.
- 1978-79 <sup>150</sup>: HERVÉ OURSEL, avec la collaboration de MARIE-HÉLÈNE LUCET, *La sculpture aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, dans le catalogue de l'exposition *Sculptures romanes et gothiques du Nord de la France*, Lille, musée des Beaux-Arts, 1978-1979, 30-57.
- 1979 <sup>151</sup>: FRANCIS AMES-LEWIS, *Fra Filippo Lippi and Flanders*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Munich/Berlin), 42, 1979, 255-273.
- 1979 <sup>152</sup>: 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.
- 1979 <sup>153</sup>: GEORGE SZABO, *Content and Form: Notes on Drawings by Albrecht Dürer and Hans Baldung Grien*, dans *Drawing* (New York), I, 1, 1979, 1-5.
- 1981 <sup>154</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Fenêtre et fontaine dans l'Annonciation. À propos de Jean van Eyck et du Maître de Flémalle*, dans *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, 1981, 317-322.
- 1981 <sup>155</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Le Retable de Miraflores*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III. 6-7-8 septembre 1979. Le problème Maître de Flémalle-van der Weyden*, édité par DOMINIQUE HOLLANDERS-FAVART et ROGER VAN SCHOUTE, Louvain-la-Neuve, 1981, 63-72.
- 1981 <sup>156</sup>: CARRA FERGUSON O'MEARA, «*In the Hearth of the Virginal Womb*»: *The Iconography of the Holocaust in Late Medieval Art*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXIII, 1, 1981, 75-88.
- 1982 <sup>157</sup>: CATHELINÉ PÉRIER-D'IETEREN, *L'Annonciation du Louvre et la Vierge de Houston sont-elles des œuvres autographes de Rogier van der Weyden?*, dans *Annales d'Histoire de l'art et d'archéologie* (Bruxelles), IV, 1982, 7-26.
- 1982 <sup>158</sup>: CAROL J. PURTLE, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton, New Jersey, 1982.
- 1983 <sup>159</sup>: ANNE-MARIE BONENFANT-FEYTMANS, *L'adaptation du métier des menuisiers de Bruxelles à de nouvelles techniques*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles* (Bruxelles), LVIII, 1981 (*Mélanges Mina Martens*), 1983, 51-67.
- 1984 <sup>160</sup>: PAUL HUVENNE, *Pierre Pourbus, peintre brugeois. 1524-1584*, Bruges, 1984.
- 1984 <sup>161</sup>: DIETER JANSEN, *Der Kölner Provinzial des Minoritenordens Heinrich von Werl, der Werl-Altar und Robert Campin*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Cologne), XLV, 1984, 7-40.
- 1984 <sup>162</sup>: BARBARA G. LANE, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York, 1984.
- 1984 <sup>163</sup>: ALBERT POMME DE MIRIMONDE, *Le langage secret de certains tableaux du musée du Louvre*, Paris, 1984.
- 1984 <sup>164</sup>: JEFFREY RUDA, *Flemish Painting and the Early Renaissance in Florence: Questions of Influence*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Munich/Berlin), 47, 1984, 210-236.
- 1985 <sup>165</sup>: [JAN PIET FILEDT KOK], Notice sur l'Annonciation LI et LII, 8 du Maître du Livre de raison, dans le catalogue de l'exposition *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*, Rijksmuseum, Amsterdam et Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main, 1985, 83-84.
- 1985 <sup>166</sup>: JAMES SNYDER, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York, 1985.

- 1986 <sup>167</sup>: SÉGOLÈNE BERGEON, *Painting technique: priming, coloured paint film and varnish*, dans *Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Paintings, Published on the occasion of the Xth Anniversary Meeting of the Pact Group at Louvain-la-Neuve*, 1986, Strasbourg, 1986 (PACT, *Revue du groupe européen d'études pour les techniques physiques, chimiques et mathématiques appliquées à l'archéologie*, 13), 35-62.
- 1986 <sup>168</sup>: CYNTHIA HAHN, 'Joseph Will Perfect, Mary Enlighten and Jesus Save Thee': *The Holy Family as Marriage Model in the Mérode Triptych*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXVIII, 1986, 54-66.
- 1986 <sup>169</sup>: [THIERRY HECKMANN], Notice sur un groupe sculpté de l'Annonciation du XV<sup>e</sup> siècle, dans le catalogue de l'exposition *Le Trésor de la cathédrale d'Arras*, Arras, musée des Beaux-Arts, 1986, n° 31.
- 1987 <sup>170</sup>: ODILE DELENDIA, *Rogier van der Weyden. Roger de Le Pasture*, Paris, 1987.
- 1987 <sup>171</sup>: BARBARA JAKOBY, *Der Einfluß niederländischer Tafelmalerie des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440-1490)*, Cologne, 1987 (*Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur*, 12).
- 1987 <sup>172</sup>: 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.
- 1987 <sup>173</sup>: JEAN RIVIÈRE, *La nature morte des Pays-Bas. Du mythe à la réalité*, dans *Bulletin de la Société des amis du musée des Beaux-Arts de Rennes* (Rennes), 5, 1987, 27-41.
- 1988 <sup>174</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Rogier van der Weyden et le lobby polinois*, dans *Revue de l'Art* (Paris), 84, 1989, 9-21.
- 1988 <sup>175</sup>: ROBERT KOCH, *The Getty 'Annunciation' by Dieric Bouts*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), CXXX, 1988, 509-516.
- 1988 <sup>176</sup>: RICCARDO PASSONI, *Opere fiamminghe a Chieri*, dans *Arte del Quattrocento a Chieri, per i restauri nel battistero*, sous la direction de MICHELA DI MACCO et GIOVANNI ROMANO, Turin, 1988, 67-97.
- 1989 <sup>177</sup>: COLIN EISLER, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish Painting*, Londres, 1989.
- 1989 <sup>178</sup>: PETER KLEIN, *Dendrochronological studies on oak Panels of Rogier van der Weyden and his Circle*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII. 17-19 septembre 1987. Géographie et chronologie du dessin sous-jacent*, édité par ROGER VAN SCHOUTE et HÉLÈNE VEROUGSTRAETE-MARCQ, Louvain-la-Neuve, 1989, 25-36.
- 1989 <sup>179</sup>: EBERHARD KÖNIG, *Stundenbuch. Horae B.M.V. für den Gebrauch von Théroutanne, mit Litanei für Autun*, dans EBERHARD KÖNIG et HERIBERT TENSCHERT, *Leuchtendes Mittelalter I*, Rotthalmünster, 1989 (Antiquariat H. Tenschert Katalog XXI), 185-207.
- 1989 <sup>180</sup>: VITTORIO NATALE, *Defendente Ferrari (attivo nel Piemonte occidentale dal 1505 circa al 1535), Nascita della Vergine e Presentazione della Vergine al tempio*, dans le catalogue de l'exposition *Piemontesi e Lombardi tra Quattrocento e Cinquecento*, publié sous la direction de GIOVANNI ROMANO, Turin, Galleria Antichi Maestri Pittori, 1989, n° 17.
- 1989 <sup>181</sup>: MICHAEL WOLFSON, *Der Meister der Darmstädter Passion*, dans *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* (Darmstadt), 29, 1989, 7-104.
- 1990 <sup>182</sup>: LICIA COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti Fiamminghi in Italia, 1420-1570. Catalogo*, Bologne, 1990.
- 1990 <sup>183</sup>: JELTJE DIJKSTRA, *Origineel en Kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden*, Amsterdam, 1990 (thèse de doctorat de l'université d'Amsterdam).
- 1990 <sup>184</sup>: CRAIG HARBISON, *Sexuality and Social Standing in Jan van Eyck's Arnolfini Double Portrait*, dans *Renaissance Quarterly* (New York), XLIII, 2, 1990, 249-291.
- 1990 <sup>185</sup>: JOEL M. UPTON, *Petrus Christus. His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*, University Park/Londres, 1990.
- 1991 <sup>186</sup>: CRAIG HARBISON, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, Londres, 1991.
- 1991 <sup>187</sup>: FRITZ KORENY, *A Coloured Flower Study by Martin Schongauer and the Development of the Depiction of*



- Nature from van der Weyden to Dürer*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), CXXXIII, 1991, 588-597.
- 1992 <sup>188</sup> SHIRLEY NEILSEN BLUM, *Hans Memling's Annunciation with Angelic Attendants*, dans *Metropolitan Museum Journal. Essays in Memory of Guy C. Bauman*, XXVII, 1992, 43-58.
- 1992 <sup>189</sup> J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, JELLIE DIJKSTRA, ROGER VAN SCHOUTE, avec la collaboration de C.M.A. DALDERUP et JAN PIET FILEDT KOK, *Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups* (*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1990*, 41), Zwolle, 1992.
- 1992 <sup>190</sup> P[ATRICK] W[INTREBERT], Notice sur un groupe sculpté de l'Annonciation de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, dans le catalogue de l'exposition *Trésors des églises de l'arrondissement de Saint-Omer*, Saint-Omer, musée Sandelin, 1992, 109-110.
- 1993 <sup>191</sup> BERT CARDON, *Nouvelles données concernant les relations artistiques entre le Maître d'Amiens 200 et Rogier van der Weyden*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX. 12-14 septembre 1991. Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier, édité par ROGER VAN SCHOUTE et HÉLÈNE VEROUGSTRAETE-MARCO*, Louvain-la-Neuve, 1993, 51-57.
- 1993 <sup>192</sup> ALBERT CHÂTELET, *L'atelier de Robert Campin*, dans *Les Grands Siècles de Tournai (12<sup>e</sup>-15<sup>e</sup> siècles). Recueil d'études publié à l'occasion du 20<sup>e</sup> anniversaire des Guides de Tournai*, Tournai/Louvain-la-Neuve, 1993, 13-37.
- 1993 <sup>193</sup> JOCHEN SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel. 1400-1550*, Mayence, 1993 (*Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main*, II).
- 1993 <sup>194</sup> FELIX THÜRLEMANN, *Rezensionen. J.R.J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra and R. Van Schoute, with the assistance of C.M.A. Dalderup and J.P. Filedt Kok, Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups (...)*, dans *Kunstchronik* (Munich), 46, 1993, 718-731.
- 1993 <sup>195</sup> FELIX THÜRLEMANN, *Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung: das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins*, dans *Pantheon* (Munich), LI, 1993, 18-45.
- 1994 <sup>196</sup> MARYAN W. AINSWORTH, *Holy Family in a Domestic Interior*, Notice dans le catalogue *Petrus Christus, Renaissance Master of Bruges*, New York, 1994.
- 1994 <sup>197</sup> LORNE CAMPBELL, *Rogier van der Weyden and his Workshop*, dans *Proceedings of the British Academy, 1993 Lectures and Memoirs*, LXXXIV, 1994, 1-24.
- 1994 <sup>198</sup> DIRK DE VOS, *Hans Memling. L'Œuvre complet*, Anvers, 1994.
- 1994 <sup>199</sup> FRITZ KORENY, *Ein unbekanntes Aquarell mit Pfingstrosen von Martin Schongauer. Rogier van der Weyden, Martin Schongauer, Albrecht Dürer und die Entwicklung der neuzeitlichen Naturstudie*, dans *Le beau Martin. Études et mises au point. Actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991*, Colmar, 1994, 77-90.
- 1994 <sup>200</sup> OTTO PÄCHT, *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, édité par MONIKA ROSENAUER, Munich, 1994.
- 1994 <sup>201</sup> PAUL PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1994.
- 1995 <sup>202</sup> ANTJE MARIA NEUNER, *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform*, Francfort, 1995 (*Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII*, 242).
- 1996 <sup>203</sup> HENNING BOCK, IRENE GEISMEIER, RAINALD GROSSHANS, JAN KELCH, WILHELM H. KÖHLER, RAINER MICHAELIS, HANNELORE NÜTZMANN et ERICH SCHLEIER, *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlin, 1996.
- 1996 <sup>204</sup> MAARTEN BROEKEMA, *Netherlands, the. V. Interior decoration*, dans *The Dictionary of Art*, 22, Londres et New York, 1996, 862-863.
- 1996 <sup>205</sup> LORNE CAMPBELL, *Rogier [Roger] van der Weyden*, dans *The Dictionary of Art*, 33, Londres et New York, 1996, 117-128.

- 1996 <sup>206</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996.
- 1996 <sup>207</sup>: EBERHARD KÖNIG, *Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz, 1996.
- 1997 <sup>208</sup>: STEPHEN BANN, *Paul Delaroche. History Painted*, Londres, 1997.
- 1997 <sup>209</sup>: STEPHAN KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout, 1997.
- 1997 <sup>210</sup>: STEPHAN KEMPERDICK et PETER KLEIN, *The Evidence of Dendrochronological and Art Historical Dating in Paintings of the Rogier van der Weyden Group*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque XI. 14-16 septembre 1995. Dessin sous-jacent et technologie de la peinture. Perspectives*, édité par ROGER VAN SCHOUTE et HÉLÈNE VEROUGSTRAETE-MARCQ, avec la collaboration de ANNE DUBOIS, Louvain-la-Neuve, 1997, 143-151.
- 1997 <sup>211</sup>: FELIX THÜRLEMANN, *Robert Campin. Das Mérode-Triptychon. Ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln*, Francfort, 1997.
- 1998 <sup>212</sup>: LORNE CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998.
- 1998 <sup>213</sup>: Catalogue de l'exposition *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, publié sous la direction de MARYAN W. AINSWORTH et KEITH CHRISTIANSEN, New York, 1998.
- 1999 <sup>214</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Rogier van der Weyden (Rogier de le Pasture)*, Paris, 1999.
- 1999 <sup>215</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l'œuvre*, Strasbourg, 1999.
- 1999 <sup>216</sup>: DIRK DE VOS, *Rogier van der Weyden. L'œuvre complet*, Anvers/Paris, 1999.
- 1999 <sup>217</sup>: ÉLISABETH DHANENS, JELLIE DIJKSTRA, *Rogier de Le Pasture, Van der Weyden. Introduction à l'œuvre. Relecture des sources*, Tournai, 1999.
- 1999 <sup>218</sup>: MONICA PRETI HAMARD, *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre. «La partie historique qui manquait au Musée»*, dans le catalogue de l'exposition *Dominique-Vivant Denon. L'Œil de Napoléon*, Paris, musée du Louvre, 1999, 226-253.
- 1999 <sup>219</sup>: C[ HARLES ]-F[ ERDINAND ] RAMUZ, *Notes du Louvre. 1902-1903*, édition établie par ISABELLE CARDIS ISELY, Cossonay (Vaud), 1999.
- 1999-2000 <sup>220</sup>: STEPHEN BANN, *Une nouvelle vision de l'histoire*, dans le catalogue de l'exposition *Paul Delaroche. Un peintre dans l'Histoire*, Nantes/Montpellier, 1999-2000, 37-67.
- 2000 <sup>221</sup>: STEPHAN KEMPERDICK, *Rogier van der Weyden. 1399/1400-1464*, Cologne, 2000 (l'édition allemande est de 1999).
- 2000 <sup>222</sup>: GER LUIJTEN, *Meester FVB (werkzaam in de Zuidelijke Nederlanden ca 1475-1500). De Verkondiging, ca 1480*, dans HENK VAN OS, JAN PIET FILEDT KOK, GER LUIJTEN, FRITS SCHOLTEN, catalogue de l'exposition *Nederlandse Kunst. 1400-1600*, Amsterdam/Zwolle, 2000, 64-65, n° 9.
- 2000 <sup>223</sup>: JOHN STEYAERT, *La sculpture du gothique tardif en Artois (1430-1530)*, dans le catalogue de l'exposition *Fragments d'une splendeur. Arras à la fin du Moyen Âge*, Arras, musée des Beaux-Arts, 2000, 105-133.
- 2001 <sup>224</sup>: CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN, *Le Triptyque de la Descente de croix de Grenade et sa copie conservée à Valence*, dans *Actes du colloque Bouts, Louvain, 26-28 novembre 1998* (à paraître, Louvain, 2001).

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

## 1

*Troisième trimestre 1806. État des sommes payées aux restaurateurs des tableaux et statues du Musée Napoléon. Paiement du parquetage de l'Annonciation par Hacquin.*

État des tableaux enlevés, rentoilés & parquetés pour le Musée Napoléon, d'après les ordres de M<sup>r</sup> le Directeur général, pendant le troisième trimestre de l'an 1806 par Hacquin restaurateur de tableaux.

[.....]

L'Annonciation, peinte sur bois, de 3 pi[eds] sur 2 pi[eds] 8 po[uces] ou 1 m[ètre] sur 8 déc[imètres], recollé les joints et mis un parquet de 9 montants & 7 lames: 36 francs.

(Paris, Archives nationales, O2 838 | Musée Napoléon, restauration de tableaux et statues, budget de l'an 1806])

## 2

*1811-1815. Description de l'Annonciation dans l'Inventaire Napoléon.*

Inconnus, École flamande

n° 813: L'Annonciation

Agenouillée devant son prie Dieu et un livre en main, la Vierge reçoit avec humilité la salutation angélique.

*Dimensions:* [hauteur:] »- 88 [mètres] [largeur:] »- 93 [mètres]

*Origine:* Galerie royale de Turin

*Prix de l'estimation de l'objet:* 12 000 [francs]

*Prix d'estimation du cadre ou du piédestal:* [néant]

*Emplacement actuel:* M[usée] Napoléon [suivi d'un rajout à l'encre rouge:] Galerie

*Observations:* Sur bois

(Paris, Archives des musées nationaux, 1 DD 17, p. 390)

## 3

*13 - 15 décembre 1982. Étude dendrochronologique de l'Annonciation Inv. 1982, par le Dr. Peter Klein.*

Bericht über die dendrochronologischen Untersuchungen vom 13.-15. 12. 1982 im Louvre, Paris

*van der Weyden - l'Annonciation*

Die Eichenholztafel (86,0 × 92,5 cm) ist aus drei Einzelbrettern verleimt, die folgende Maße und Jahrringanzahlen besitzen:

Brett I (linkes Brett von der Malseite aus betrachtet) 86,0 x 23,0 cm;

157 Jahrringe gemessen, weitere 20 Jahrringe gezählt.

Brett II: 86,0 × 25,0 cm; 283 Jahrringe gemessen.

Brett III; 86,0 × 44,5 cm; 286 Jahrringe gemessen, weitere 20 Jahrringe gezählt.

Die Jahrringstruktur entspricht weitgehend derjenigen, die auch an anderen van der Weyden Gemälden (Columba-Altar) und vor allem auch an Campin-Gemälden gefunden wurde. Eine Zuordnung der drei Einzelbretter zu einem Baum ist nicht gegeben.

Die Einzelbretter ließen sich jeweils folgenden Jahren zuordnen:

Brett I: 1401-1245

Brett II: 1388-1106

Brett III: 1398-1113.

Der jüngste Jahrring stammt somit aus dem Jahr 1401. Aus diesem Datum lassen sich folgende Überlegungen ableiten: Da bei den Einzelbrettern kein Splintholz vorhanden ist, müssen zu dem letzten Kernholzjahrring die bei der Verarbeitung abgetrennten Splintholzjahrringe hinzugerechnet werden. Je nach Alter der Bäume geht man bei Eichenholz von 15 bis 25 Jahrringen aus. Das ergibt somit ein früheste Fälldatum des Baumes von 1416. Da die Einzelbretter jedoch zwischen 200 und 300 Jahrringen aufweisen, ist eher mit einem Splintholzanteil von 20 Jahren zu rechnen und somit mit einem Fälldatum ab 1421.

Aus dendrochronologischen Untersuchungen an datierten Gemälden des 15. Jahrhunderts läßt sich z. Zt. eine Lagerzeit von 10-15 Jahren zwischen Bemalung und Fälldatum ermitteln. Daraus läßt sich für das untersuchte Gemälde eine Bemalung ab 1431 folgern.

(Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Service d'étude et de documentation, dossier de l'œuvre)

4

5 février 2001. *Compte rendu de l'étude technique de l'Annonciation Inv. 1982 effectuée au Centre de Recherche et de Restauration des musées de France-UMR 171 du CNRS.*

Rogier van der Weyden

L'Annonciation

Louvre, INV. 1982

Examens pratiqués au C2RMF:

Photographie: O. Guillon

Réflexographie infrarouge: P. Le Chanu

Radiographie: E. Ravaud

Emissiographie: T. Borel, E. Ravaud

MEB: E. Laval

Spectrophotométrie: L. Simonot

## Le support

### *Examen direct et radiographie*

Le panneau est constitué de quatre planches de chêne de largeur variable ( 22 / 26,2 / 23,5 / 21,2 cm de dextre à senestre) débitées sur maille. Les joints collés étaient renforcés par des chevilles insérées dans l'épaisseur des rives avant l'amincissement de l'ensemble du panneau et la pose d'un parquetage. L'observation du revers permet de voir certains logements vides. Sur les deux joints dextres, trois chevilles sont identifiées en radiographie. Sur le joint senestre, seule une cheville située à la partie supérieure du joint est repérée et se trouve décalée vers le bas par rapport aux chevilles supérieures des deux autres joints. Aucun élément d'assemblage n'est visible sur les côtés latéraux du panneau. Par contre ces côtés ont été légèrement découpés car des galeries ouvertes sont présentes sur la tranche: il manque probablement la marge non peinte telle qu'elle existe encore le long du bord inférieur du panneau. Par analogie on peut déduire aussi que le bord supérieur a été légèrement recoupé. Le panneau devait être inséré dans un cadre à rainure qui pouvait porter d'éventuelles charnières.

La radiographie fait réapparaître un ancien numéro d'inventaire situé sur une traverse du parquetage mais très peu visible à l'œil nu. On lit «MR n° 813» surmonté d'une couronne et d'un lys. L'amincissement du support est donc antérieur à 1824, date de la fin du premier inventaire M.R. L'atteinte xylophage est non négligeable compte tenu de l'essence du bois.

## La couche picturale

### A ) Le dessin sous-jacent

Le tableau a été examiné durant l'année 2000 en réflectographie infrarouge dans les salles du musée. Un dessin sous-jacent assez abondant a été détecté. Il a été réalisé avec une substance fluide et localement étendu avec un pinceau assez large. Il met en place l'armature des drapés comme on peut le voir sur l'aube de l'ange ou la robe de la Vierge. Il fait localement usage de hachures simples pour marquer les zones d'ombres. On notera que ce type de dessin sous-jacent sur les drapés est proche de celui qui se rencontre sur le *Polyptyque du Jugement dernier* de l'Hôtel-Dieu de Beaune. A l'arrière-plan sur la tenture du lit à droite du médaillon, la région plus sombre est mise en place par un dense réseau de hachures croisées s'élargissant vers le haut. Plusieurs modifications apparaissent entre le stade du dessin sous-jacent et l'exécution picturale. C'est notamment la fenêtre, dont la taille ou l'emplacement était différent et dont l'appui se prolonge plus à senestre au stade du dessin sous-jacent, jusque sous le meuble au-dessus de la main gauche de l'ange. Signalons aussi des modifications dans les drapés au sol, dont l'armature et les contours ont été succinctement modifiés mais aussi sur les coussins du banc ou encore et surtout l'aile gauche de l'ange, primitivement dessinée plus haut et enfin sur la tête de la Vierge, initialement dessinée plus haut et légèrement vers la droite. En résumé, on retiendra donc un dessin sous-jacent affecté d'assez nombreuses modifications et qu'il ne paraît pas possible de démarquer de façon décisive de celui d'œuvres authentiques de Rogier de la Pasture.

### B) Identification des couleurs

Toutes les analyses ont été effectuées par microfluorescence X directe sur le tableau. Il n'y a pas eu de prélèvements. Les rouges sont semblables et contiennent du vermillon et une laque organique. Dans la parure du lit ils sont étendus en mince couche semi-transparente sur du blanc. La variation de minceur du rouge module l'intensité de la couleur ce qui rend les reliefs du drapé. Dans l'étole, la couleur de fond au vermillon est rehaussée d'un glacis rouge sombre en partie usé.

Une observation rapprochée de la robe de la Vierge permet de distinguer deux nuances de bleu. Un bleu verdâtre qui correspond à l'azurite (présence de cuivre) et un bleu plus lumineux et de nuance plus rougeâtre. Ce dernier est particulièrement visible dans les «nervures» en relief qui structurent le vêtement, en particulier sous les poignets. Dans l'infrarouge, l'ensemble du vêtement s'obscurcit par rapport à la vision directe sauf dans ces zones peu étendues de bleu vif qui, au contraire, s'éclaircissent. Cet aspect particulier à l'outremer amène à supposer la présence de ce pigment. La robe serait donc peinte en deux minces couches de bleu: un bleu général d'azurite puis, en surface, un bleu vif, mélange de blanc de plomb et d'outremer naturel (lapis-lazzuli broyé) étendu de manière moins uniforme.

En se basant sur le même type d'observations, l'utilisation d'azurite et d'outremer peut aussi être supposée dans les bleus de l'aile de l'archange. De l'outremer seul semble colorer le bleu du ciel dans la partie haute de la fenêtre ouverte. Seule l'analyse d'un prélèvement permettrait de confirmer cette présence d'outremer qui ne peut être détecté par la microfluorescence X.

Le bleu-vert du carrelage est obtenu par une mince couche d'un pigment au cuivre peinte sur un fond clair.

Les carnations sont légèrement colorées par du vermillon et d'une quantité encore plus faible d'azurite.

Les jaunes clairs vifs des reflets sur les parties métalliques et des brocards de la chasuble de l'archange sont peints avec un jaune au plomb et à l'étain.

Les verts du paysage et des feuilles du lis sont faits par le mélange d'un pigment vert ou bleu au cuivre abondamment mélangé de jaune. Ils sont localement recouverts d'un glacis de vert transparent au cuivre qui a bruni. On retrouve cette altération dans le décor en forme de feuillage sur la chasuble dont la couleur initialement vert sombre a fortement bruni.

La matière du drapé mauve qui recouvre le prie-dieu est un mélange de blanc de plomb, azurite et laque organique rouge.

### C) Interprétation de l'image radiographique de la couche picturale

La lecture de l'image radiographique de la couche picturale est gênée par le parquet posé au revers du panneau: on ne peut percevoir le modelé exact des carnations, en particulier dans le visage de l'archange. Dans ces conditions, la comparaison de ce visage avec celui de l'archange du *Polyptyque de Beaune* est malaisée. Si, comme l'a publié C. Périer-D'Ieteren, on la tente malgré tout, il faut remarquer que la différence de traitement mise en avant par cet auteur n'est pas retrouvée quand on compare le visage de l'archange de l'*Annonciation* avec ceux des personnages du *Triptyque Braque* (157). En fait, le visage de la Vierge qui a vraisemblablement été traité comme celui de l'archange, présente des contrastes dans les parties qui sont en dehors d'une superposition avec les lattes du parquet: la crête du nez et le menton éclaircis par de rehauts plus épais sont plus opaques que la matière du reste du visage où un ton général couvrant reste toutefois perceptible.

Plusieurs repentirs sont décelables sur la radiographie: le plus important, décelé aussi par la réflectographie infrarouge, est la position de la fenêtre derrière l'archange. Initialement située 10 cm environ plus à droite elle avait la même forme mais elle était un peu plus grande que la fenêtre définitive: largeur de l'imposte 53 mm au lieu de 46 mm. On distingue le meneau et le croisillon de la première version qui, peints en sombre, n'apparaissent normalement pas sur la radiographie. Des coups de pinceau larges de 6 mm environ et juxtaposés sur l'ensemble de la surface du ciel clair sont nettement visibles dans la première disposition mais on ne les voit plus dans la fenêtre définitive où l'opacité générale est plus grande. De cette remarque on peut déduire que l'exécution de la fenêtre initiale n'a pas été achevée et qu'il s'agit donc d'un repentir en cours d'exécution. On retrouve des coups de pinceau de même aspect et de même largeur dans le manteau de la cheminée ainsi que dans le baldaquin. Dans ces parties, ils correspondent à une sous-couche blanche revêtue d'une mince couleur de surface, transparente aux rayons X.

La radiographie révèle diverses petites rectifications en cours d'exécution: la forme des pieds du prie-dieu et le contour inférieur du drap décoré qui le recouvre. D'après l'émissiographie, l'aile de l'archange était initialement plus haute. Une incision rectiligne entre la main droite de l'ange et l'arrière de son cou est le témoin d'un premier projet dans lequel l'ange aurait probablement tenu un sceptre mais ce motif a été abandonné avant l'exécution des couleurs.

Le brocart de l'archange est peint avec un jaune clair qui imite l'or. Les motifs en forme de feuillages sombres ont une opacité radiographique qui peut s'expliquer par leur épaisseur et par la présence d'une sous-couche dense. En effet, une sous-couche réfléchissante au blanc de plomb est normalement présente sous les motifs de feuilles peints en glacis.

La mise en place du carrelage est réalisée à l'aide de nombreuses incisions apparaissant, sur la radiographie, sous la forme de traits sombres signifiant que la peinture n'y a pas pénétré. Une couche de liant (huile ou colle) pourrait avoir été étendue sur la préparation incisée avant le dépôt des couleurs et aurait ainsi empêché cette pénétration. Cette hypothèse nécessiterait une vérification par une étude stratigraphique sur prélèvement. Certaines de ces incisions étant des prolongations de lignes de construction ont été abandonnées lors de l'exécution peinte. Elles restent cependant visibles sur le tableau achevé sous la forme de traits légèrement bruns.

Sur la radiographie, la densité optique générale et le contraste de ce carrelage sont les mêmes au premier plan en lumière et dans le fond de la pièce dans l'ombre. L'assombrissement progressif reproduit sur le tableau a donc été réalisé par une très mince couche de glacis final, invisible sur la radiographie, qui nuance une exécution initiale uniforme.

D'autre part, l'opacité du carrelage est inversée par rapport à ce qu'on aurait supposé: les carreaux clairs sont transparents aux rayons X tandis que les carreaux bleus sont beaucoup plus opaques. L'opacité de ces derniers ne peut être due à la nature du pigment bleu (comparé au plomb, l'élément chimique cuivre n'est pas très opaque), ni à son épaisseur car ce bleu, étendu en couche mince, couvre légèrement la couleur claire sous-jacente. Cette différence ne peut s'expliquer que par une faible épaisseur de blanc dans la partie jaunâtre et par une épaisse sous-couche blanche spécifique aux parties bleu-vert. On note la même inversion dans le vase où le décor bleu est plus opaque que le reste blanc de la panse.

La matière du manteau de la Vierge est relativement épaisse et riche en blanc de plomb ce qui explique son opacité relativement élevée sur la radiographie. Cependant, son épaisseur délibérément inégale structure la matière et les plis de l'étoffe.

Des lacunes limitées sont observées tout le long du joint senestre mais sont plus marquées dans sa moitié supérieure. Une petite lacune est visible sur une page du livre, d'autres sur le coussin le plus éloigné sur le banc. Près du bord dextre, une lacune allongée en fuseau et mastiquée correspond peut-être à la brûlure d'un cierge.

### Conclusion

Le tableau est peint sur un support en chêne mis en œuvre selon la tradition des anciens Pays-Bas du Sud. Le dessin sous-jacent présente plusieurs variantes importantes par rapport à la composition finale qui comporte plusieurs repentirs en partie restitués par l'examen radiographique lorsqu'ils concernent des éléments incisés ou un changement en cours d'exécution. En l'absence d'analyse sur prélèvement, l'identification des pigments reste incomplète.

Les résultats partiels déjà obtenus ne révèlent aucune anomalie par rapport à l'exécution au XV<sup>e</sup> siècle. Aucun des résultats réunis au cours de la présente étude n'est susceptible de préciser une datation ou une attribution à Rogier de la Pasture lui-même.

Patrick Le Chanu, Jean-Paul Rioux, Elisabeth Ravaud

(Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Service d'étude et de documentation, dossier de l'œuvre)

## J. LISTE DES PLANCHES

### N° 190: GROUPE VAN DER WEYDEN (18)

- |  |   |
|--|---|
| 3. <i>L'Annonciation (couleur)</i>   | Photo RMN – Gérard Blot   |
| XII. L'Annonciation  | RMN-Gérard Blot, 00 DN 6888   |
| XIII. L'Annonciation, aux ultra-violets  | LRMF 32741 1979   |
| XIV. L'Annonciation, dans l'infra-rouge  | LRMF 32738 1979   |
| XV. L'Annonciation, schéma indiquant sommairement les principaux repentirs repérés dans l'infra-rouge                              |   |
| XVI. Détail: le visage de l'archange   | RMN-Gérard Blot, 00 CN 6907   |
| XVII. Détail: le visage de l'archange, en radiographie   | LRMF B.1185 1979  |
| XVIII. Détail: la figure de l'archange (1:1)   | LRMF 32747 1979   |
| XIX. Détail: la figure de l'archange, en radiographie  | LRMF B.1185 1979  |
| XX. Détail: la figure de l'archange, en infra-rouge (1:1)  | LRMF 32748 1979   |
| XXI. Détail: le buste et le visage de l'archange, en infra-rouge (1:1)   | LRMF 32746 1979   |
| XXII. Détail: le bras gauche et la main droite de l'archange, en réflectographie infra-rouge                                       | Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD   |
| XXIII. Détail: la partie inférieure de l'aube de l'archange, en réflectographie infra-rouge  | Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD   |
| XXIV. Détail: le dos de l'archange et le banc, en réflectographie infra-rouge  | C2RMF Patrick Le Chanu  |
| XXV. Détail: le mors de la chape de l'archange   | RMN-Gérard Blot, 00 CN 6911   |
| XXVI. Détail: la figure de la Vierge   | LRMF 32743 1979   |
| XXVII. Détail: la figure de la Vierge, en radiographie   | LRMF B.1184 1979  |
| XXVIII. Détail: le visage de la Vierge   | RMN-Gérard Blot, 00 CN 6895   |
| XXIX. Détail: le visage de la Vierge, en réflectographie infra-rouge   | Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD   |
| XXX. Détail: la main droite de la Vierge, en réflectographie infra-rouge   | Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD   |
| XXXIa. Jan van Eyck, <i>Les époux Arnolfini</i> , Londres, National Gallery, détail en réflectographie: la main droite d'Arnolfini | Rachel Billinge, Rausing Research Associate, Conservation Department, National Gallery, Londres |
| XXXIb. Détail: la main droite de la Vierge   | RMN-Gérard Blot, 00 CN 6916   |



- XXXII. Détail: la robe et le manteau de la Vierge,  
en réflectographie infra-rouge
- XXXIII. Détail: le livre tenu par la Vierge
- XXXIV. Détail: le médaillon émaillé suspendu au dossier du lit
- XXXV. Détail: le dossier du lit en réflectographie infra-rouge
- XXXVI. Détail: le lustre
- XXXVII. Détail: le bassin et l'aiguière
- XXXVIII. Détail: le dressoir, en réflectographie infra-rouge
- XXXIX. Détail: le paysage
- XL. Détail: le chandelier de la cheminée
- XLI. Détail: la carafe et les fruits, sur la cheminée
- XLIIa. Détail: le vase au lis
- XLIIb. Détail: le vase au lis
- XLIII. Détail: *Donateur en prière*, radiographie du volet gauche  
du Triptyque de l'Annonciation. Contours de la figure  
d'origine, dessinés par Mme Elisabeth Ravaud, C2RMF, Paris
- XLIV. Reconstitution du Triptyque de l'Annonciation à l'exposition  
*De Van Eyck à Breugel* à Paris en 1935,  
Fonds J. Bouchot-Saupique
- XLVa. Maître anonyme flamand de la fin du XV<sup>e</sup> siècle,  
*L'Annonciation*, localisation actuelle inconnue
- XLVb. Maître de la Légende de saint Ulrich, *L'Annonciation*,  
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
- XLVIa. Maître du Retable de Schöppingen, *L'Annonciation* du  
*Retable de Soest* (autrefois à la Gemäldegalerie de Berlin,  
détruit en 1945)
- XLVIb. L'Annonciation, revers du panneau
- Prof. Dr J.R.J. van Asperen de  
Boer/Stichting RKD
- RMN-Gérard Blot, 00 CN 6919
- RMN-Gérard Blot, 00 CN 6897
- Prof. Dr J.R.J. van Asperen de  
Boer/Stichting RKD
- RMN-Gérard Blot, 00 CN 6893
- RMN-Gérard Blot, 00 CN 6913
- Prof. Dr J.R.J. van Asperen de  
Boer/Stichting RKD
- RMN-Gérard Blot, 00 CN 6905
- RMN-Gérard Blot, 00 CN 6901
- RMN-Gérard Blot, 00 CN 6903
- RMN-Gérard Blot, 00 CN 6909
- RMN-Gérard Blot, 00 CN 6891
- Turin, Galleria Sabauda  
Musée du Louvre, Service d'étude et  
de documentation du département des  
peintures
- J. Leegenhoek, Paris  
Germanisches  
Nationalmuseum, Nürnberg
- Staatliche Museen zu Berlin,  
Gemäldegalerie – Jörg P. Anders  
RMN-Gérard Blot, 00 CN 6889

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 191: GROUPE VAN DER WEYDEN (19), *PORTRAIT DE PHILIPPE LE BON*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

D'après Rogier van der Weyden

Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1396-1467)

N° d'inventaire: M.I. 818 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>32</sup> 151).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(20.I.1951; 15.XII.1993)

*Forme*: Rectangle vertical.

<i>Dimensions</i> :	Support,	33,4 (± 0,2) × 25,9 (± 0,1) × 1,3 (± 0,2)
	Surface peinte,	32,5 × 25

*Couche protectrice*: Le vernis est brillant, uniforme et incolore, en bon état mais un peu craquelé; il est très épais.

*Couche picturale*

a. *État de conservation*: Il est satisfaisant. Le tableau présente quatre bords non peints et une barbe, qui a été partiellement repeinte ainsi que les bords: du résinate semble avoir coulé; peut-être est-il original.

Le fond est usé au bord des craquelures, le résinate est un peu altéré mais non repeint; on n'y observe que quelques petites retouches; dans l'ensemble, il est assez propre. En revanche, le chaperon est bouché et tout autour le résinate a été un peu enlevé en raison des usures. Dans le bas, à gauche, des retouches en anneaux, des petits ronds vert clair débordent sur le noir; ils font songer à des grains qui auraient été grattés.

Les yeux sont en bon état. Il y a des pertes de matière sur la bouche: on y voit la préparation entre les deux lèvres. Dans la nuque et sur l'oreille, un dégât a fait l'objet d'un repeint. La joue droite présente une griffure légèrement retouchée. La robe est bouchée. Le bélier de la Toison d'or est très peu craquelé; ses fines craquelures ne sont jamais noires; peut-être s'agit-il d'un repeint ancien. Il en est de même pour les doigts.

La bande grise, gris-bleu clair au binoculaire, présente de fines craquelures verticales. Comme elles sont trop peu importantes pour être originales, cette couche est peut-être un repeint ancien. On y observe des taches qui sont des restes d'anciens vernis. En revanche, dans le coin droit, les craquelures sont normales. Le parchemin est repeint dans sa partie inférieure.

La photographie à l'infrarouge (Pl. LI) et la radiographie (Pl. XLIX) font apparaître des lacunes bouchées dans le fond autour du visage et de la cornette. De plus la radiographie fait apparaître la griffure déjà signalée sur la joue

droite, ainsi qu'une petite retouche sous l'œil gauche et des lacunes bouchées dans le chaperon.

L'ultraviolet montre des restaurations dans le fond, la griffure sur la joue droite et un repeint sur les mains et dans le bas du tableau.

b. *Matière et exécution picturales*: La technique n'est pas traditionnelle. Le collier présente un fond brunâtre en glaucis; c'est une peinture légère. En revanche, les lignes jaune pâle semblent peintes à l'émulsion. Les mains sont très simplement exécutées: assez plates, avec les ongles cernés d'ovales dessinés.

La photographie à l'infrarouge révèle un dessin de mise en place purement linéaire. La présence de points entre les lèvres et sur l'aile du nez semble indiquer l'emploi d'un poncif, bien que les autres lignes donnent plutôt l'impression d'avoir été décalquées.

La radiographie ne montre pas un beau modelé au blanc de plomb; celui-ci est réparti de manière irrégulière sur le visage et sur les mains et suggère peu de relief.

*Changements de composition*: À l'infrarouge, on n'en observe guère, seulement quelques reprises de forme: le chaperon dessinait une ligne plus horizontale sur le front et le profond sillon qui traverse la joue jusqu'à la pommette était moins arrondi.

La radiographie donne l'impression qu'à l'origine, les yeux étaient moins ouverts, que les paupières inférieures étaient moins courbes.

*Préparation*: Elle est blanche, assez mince.

*Support*: En chêne sur quartier, il compte un seul élément vertical, devenu très convexe sur le côté gauche. Au revers, il présente de larges biseaux sur trois côtés; le long du bord inférieur, ce biseau est plus étroit. Des restes de papier sont collés sur les bords. L'état général du support est bon.

Le support a été étudié par la dendrochronologie par *Peter Klein* (voir I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1; *Klein*<sup>39</sup> 35, 37). Dans son rapport du 5 février 1983, il situe l'abattage de l'arbre à partir de 1527. Compte tenu du temps de stockage, *Klein* retient la date de 1529 comme *terminus post quem* pour la réalisation de la peinture. Un ajustement plus récent de la datation par la dendrochronologie du *Portrait de Philippe le Bon* a été proposé par *Peter Klein*, selon lequel la date d'abattage de l'arbre se situerait vers 1533 et la date de l'exécution picturale vers 1543, compte tenu d'une dizaine d'années de stockage du bois (*Klein*<sup>41</sup> 33).

*Marques au revers*: Vers le bas à gauche, le numéro d'inventaire est écrit au pochoir en vert: MI / 818. Une inscription manuscrite à la plume, dans le haut du tableau, sur le support même, est presque illisible: on déchiffre n° 218 du catalogue. Huit étiquettes ont été collées: 1. dans le haut à gauche, elle est fixée verticalement et manuscrite, Colonnade / s 4 C - 25; 2. dans le haut au milieu, elle est manuscrite, École flamande / XV<sup>e</sup> s / Portrait de Philippe / Le Bon, duc de Bourgogne / M I 818 / S 3 / 389 (les deux derniers numéros en rouge) / 13.C 42 (au crayon); 3. dans le haut à droite, elle est manuscrite, M I 818 / Van der Weyden / Philippe le bon; 4. au centre, elle est très grande et manuscrite, N° 2.486. (ajout d'une autre main:) s - 35 - c - 3 / Philippe le Bon, Duc de Bourgogne, fils de Jean-sans-peur et de marguerite de Bavière, l'un des plus puissants princes du / XV<sup>e</sup> siècle, né à Dijon, en 1396, épousa à Bruges, Isabelle / de Portugal, le 10 janvier 1430 et la même année, institua / en son honneur, l'ordre de la toison d'or - nul ne protégea / plus que lui l'industrie et les arts, il encouragea, surtout, / les talents de Jean Van Eyck, peintre de Bruges, qui inventa / le secret de la peinture à l'huile - c'est à sa cour, et pour / charmer l'exil du Dauphin de France, depuis Louis XI, que / furent composées les cent Nouvelles nouvelles. Il mourut à Bruges, le 15 juillet 1467 / âgé de 71 ans. / Collection de M. Chles Sauvageot.; 5. le n° 985 imprimé figure sur une tout petite étiquette placée sous la grande et au milieu; 6. dans le coin inférieur gauche, elle est imprimée, EXPOSITION / 1<sup>er</sup> Juin - 15 juillet 1958 / MARGUERITE D'AUTRICHE / Fondatrice de Brou / (1480 - 1530) / Brou / MUSEE DE L'AIN BOURG-EN-BRESSE / SALLE CAPITULAIRE (addition manuscrite:) s y 1 g (barrés) 3 / SULLY 3 / 1 g; 7. dans le bas, au milieu, elle est manuscrite, Louvre 1942 / 997 B anc. 1003. Ec. de Bourgogne (biffé) / XV<sup>e</sup> s. / MI.818. Portr. de Philippe

*le Bon, duc / de Bourgogne* (addition:) *Sauv.* 986; 8. la dernière figure dans le coin inférieur droit; elle porte des inscriptions manuscrites, s – 3 / C. 42 et des inscriptions imprimées au pourtour, PUSEY BEAUMONT-CRASSIER / EMBALLAGES / D'OBJETS D'ART / Rue des Petites Ecuries 25 PARIS / GARDE MEUBLE / TRANSPORTS.

*Cadre:* Il est moderne, mouluré, en bois naturel.

M. *Kockaert*, qui a examiné le tableau le 15 décembre 1993, pense que l'œuvre est peut-être tardive ou due à un copiste qui simplifie la technique.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

Le modèle apparaît en buste, tourné de trois-quarts vers la droite. Son bras droit et sa main gauche sont appuyés sur un parapet de pierre. Dans sa main droite, il tient un rouleau de parchemin. Il est vêtu d'une robe noire doublée de fourrure, sur un pourpoint également noir. La robe et le pourpoint, échancrés, laissent voir une chemise blanche sur laquelle se détache un bijou en forme de croix décorée en son centre d'un rubis. À l'index de sa main droite, il porte une bague ornée d'une pierre bleue. L'homme est coiffé d'un chaperon à bourrelet pourvu d'une cornette. Il porte le collier de la Toison d'or, composé de fusils et de pierres à feu, emblèmes personnels du fondateur de l'ordre, le duc de Bourgogne Philippe le Bon (1396-1467). La toison de béliet est fixée au collier.

Ce personnage n'est autre que le duc Philippe. Ses traits correspondent bien au destinataire des *Chroniques de Hainaut* représenté sur la miniature de présentation de cet ouvrage et à qui Jean Wauquelin remet un exemplaire de sa traduction (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9242, fol. 1; beau détail agrandi de ce visage dans *Pierre Cockshaw* et *Christiane Van den Bergen-Pantens* [éd.], *Les Chroniques de Hainaut ou les ambitions d'un prince bourguignon*, Turnhout, 2000, p. 274, pl. I). Le portrait du Louvre fait partie d'une série de copies d'une effigie de Philippe le Bon portant un chaperon, dont le caractère officiel est attesté par sa présence dans un livre des statuts de l'ordre de la Toison d'or (1519/1520; Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2606, fol. 55 v°; repr. dans *Luttervelt*<sup>18</sup> 184, fig. 105). Ce portrait et celui du Louvre ont en commun le même prototype. Marguerite d'Autriche possédait également une version de cette effigie, ainsi décrite dans l'inventaire des collections de cette princesse, établi en 1523-1524: «Item ung aultre tableau de la portraiture de Monseigneur le duc Philippe, habillé de noir et ung chaperon boureler sur sa teste, portant le colier de la Thoison d'or, ayant ung rolet en sa main» (*Comblen-Sonkes*<sup>38</sup> 232, doc. 2).

Les traits du prince correspondent bien aux descriptions que nous livrent les sources littéraires. D'après le chroniqueur *Georges Chastellain*, Philippe le Bon «portoit le visage de ses pères de séante longueur; brun de couleur et estaint; nez non aquilin, mais long; plein front et ample, non calve; chevelure entre blond et noir, coulce et unie; barbe et sourcils de mesme aux crins; mais avoit gros sourcils et houssus dont les crins se dressoient comme cornes en son ire; portoit bouche en juste compas; lèvres grosses et colorées; les yeux vairs, de fière inspection telle fois, mais coustumièrement amiables; le dedans de son cœur se monstroient par son vis; et correspondoient toutes ses mœurs à la tournure de sa face. Avoit une identité de son dedans à son dehors; et jugeoit son visage de ses mœurs, et ses mœurs tesmoignoient de sa physionomie; n'y avoit qui desmentist l'un l'autre, ne visage courage, ne courage le semblant; tout y estoit à la nature de l'homme, le visage à jugement de nobles mœurs, et les conditions à dignité de noble prince. Ne séoit à l'homme, fors à empereur ou roy, porter telle effigie que luy, telle image, ne telle figure [...]» (*Georges Chastellain, Chronique*, éditée par *Joseph Kervyn de Lettenhove*, VII, Bruxelles, 1865, p. 219-220).

Sur Philippe le Bon, voir *Richard Vaughan, Philip the Good. The Apogee of Burgundy*, Londres, 1970 et *Paul*

*Bonenfant, Philippe le Bon. Sa politique, son action*, études présentées par Anne-Marie Bonenfant-Feytmans, préface de Jean Stengers, Bruxelles, 1996 (*Bibliothèque du Moyen Âge*, 9).

## 2. Couleurs

La gamme colorée du tableau est dominée par la masse sombre des vêtements du modèle, le noir de la robe, du pourpoint et du chaperon, et le brun très sombre de la doublure fourrée. Par contraste, les carnations apparaissent très claires. Les joues sont légèrement colorées en rouge. La bouche du prince est rouge vermillon et ses yeux d'un bleu assez foncé. Philippe le Bon se détache sur un fond vert sombre, plus clair toutefois près des contours de la figure.

Seuls les bijoux (la croix, la bague et le collier de la Toison d'or), qui apportent une note jaune, animent quelque peu l'austère coloris du tableau.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

# E. HISTORIQUE

## 1. Origine

### a. Sources

Nous ne disposons d'aucun document relatif à la commande et/ou à la réalisation de ce portrait.

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

Lors de son entrée dans les collections du Louvre, le *Portrait de Philippe le Bon* est inventorié comme une œuvre de l'école flamande du XVI<sup>e</sup> siècle (*Inventaire M.I. Musées impériaux*, p. 99, n° 818). Dans le *Catalogue du musée Sauvageot* (*Sauzay*<sup>1</sup> 233-234, n° 986), il est donné à l'«ancienne école flamande». Quelques années plus tard, il est classé parmi les inconnus de l'école française du XV<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement dans l'école de Bourgogne ([*Durrieu et Benoît*]<sup>2</sup> 83, n° 1003; [*Lafenestre et Richtenberger*]<sup>3</sup> 129, n° 1003; [*Catalogue sommaire*]<sup>6</sup> 95, n° 1003; [*Catalogue sommaire*]<sup>9</sup> 116, n° 997 B). *Chabeuf*, qui voit dans un premier temps le tableau accroché en hauteur, considère qu'il est «d'une exécution serrée et très fine» (*Chabeuf*<sup>4</sup> CCXI). Un an plus tard, ayant pu l'étudier de plus près, il estime que l'œuvre est «contemporaine et authentique, mais de second ordre» (*Chabeuf*<sup>5</sup> XXIV). *Jeanne Doin* (<sup>7</sup> 309) rapproche le *Portrait de Philippe le Bon*, qu'elle considère comme «un représentant remarquable – malheureusement anonyme – de l'école de Bourgogne du XV<sup>e</sup> siècle», de l'*Homme au verre de vin* (Louvre), en suggérant que les deux œuvres pourraient être de la même école (française, avec une très nette influence flamande). *Demonts* (<sup>13</sup> 59, n° 997 B) adopte l'appellation d'«École franco-flamande, vers 1460».

Dès 1908, *Pol de Mont* considère le portrait du Louvre comme une réplique d'après un original de Rogier van der Weyden (*de Mont*<sup>8</sup> 4-8). Il est suivi par *Winkler* (<sup>10</sup> 179), *Friedländer* (<sup>14</sup> 138, f; <sup>28</sup> 88, n° 125f), *Michel* (<sup>15</sup> 74-76: d'après un original de Rogier van der Weyden, datant de 1445-1450 environ), *Michel* (<sup>19</sup> 278-281: d'après un original de Rogier van der Weyden, datant de 1440-1445 environ), *Panofsky* (<sup>20</sup> 294: d'après Rogier van der Weyden, vers la même époque que la miniature de présentation des *Chroniques de Hainaut*), *Pernoud et Guillet* (<sup>21</sup> 63,

1856

1889

1893

1899

1900

1912

1922

1953

1956

1958

1960

1962

1969

n° 200: d'après Rogier van der Weyden), *Baudson* (<sup>22</sup> 24, n° 26: attribué à Rogier van der Weyden, vers 1440-1445), *Sterling, Hulstegger, Adhémar, Baticle et Béguin* (<sup>24</sup> 18, n° 21: d'après Rogier van der Weyden), *Marette* (<sup>25</sup> 177, n° 92: d'après Rogier van der Weyden, vers 1440-1445), *Sonkes* (<sup>30</sup> 143: copie d'après Rogier van der Weyden), *Davies* (<sup>31</sup> 239-240: d'après Rogier van der Weyden), *Brejon, Foucart et Reynaud* (<sup>32</sup> 151: d'après Rogier van der Weyden), *Clauzel* (<sup>34</sup> 18: d'après Rogier van der Weyden), *Campbell* (<sup>37</sup> 124: d'après Rogier van der Weyden), *Comblen-Sonkes et Veronee-Verhaegen* (<sup>38</sup> 230: copie d'après un original de Rogier van der Weyden remontant à 1440-1445 environ), *Comblen-Sonkes* (<sup>40</sup> 108-112: d'après Rogier van der Weyden), *Lorentz* (<sup>42</sup> 18-19: d'après un original de Rogier van der Weyden remontant à 1440-1445 environ). Les auteurs du catalogue de l'exposition *Charles d'Orléans et son temps* (<sup>29</sup> 14, n° 27) situent erronément l'exécution du tableau au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Seul *De Vos* (<sup>35</sup> 214-216) a remis en cause l'idée que le prototype de ce *Portrait de Philippe le Bon* connu par plusieurs copies ait été conçu par Rogier van der Weyden. Il estime qu'un portrait du duc par Jan van Eyck pourrait être «à l'origine de la conception générale du tableau», en raison de la facture des mains tenant le rouleau de parchemin, «rendues de façon plus picturale que linéaire», de la position de l'avant-bras longeant le bord du tableau, des épaules arrondies et des proportions plus resserrées. Cette théorie a été réfutée à juste titre par *Micheline Comblen-Sonkes* (<sup>38</sup> 230). *De Vos* a cependant maintenu son point de vue en concédant «qu'un patron s'inspirant de Rogier van der Weyden aurait été employé pour le visage» (*De Vos* <sup>44</sup> 373, note 5). Pour ce commentateur, la version du Louvre et celle du musée des Beaux-Arts de Lille «semblent avoir été créées dans l'entourage du Maître de la Légende de sainte Madeleine» (*De Vos* <sup>35</sup> 214).

## 2. Histoire ultérieure

### a. Collections et expositions

Le *Portrait de Philippe le Bon* entre au Louvre avec la collection Sauvageot. *Sauzay* (<sup>1</sup> 233-234, n° 986) signale que le tableau aurait été «acquis à la vente du cabinet de Julienne, n° 218 du Catalogue». Or cette œuvre ne figure pas dans *Pierre Remy, Catalogue raisonné des tableaux, desseins & estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Julienne, Ecuyer, Chevalier de Saint-Michel, & Honoraire de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture*, Paris, 1767 (ni sous le n° 218, ni ailleurs).

Exposé au milieu de la Grande Galerie (travée C; voir <sup>2</sup> 83, n° 1003).

Exposé dans la salle «Fouquet» (salle X), dans l'aile Mollien (<sup>2</sup> n° 1003), où il est toujours en 1913 (<sup>11</sup> 120, n° 8).

Exposé «dans le repos entre les deuxième et troisième travées de la grande galerie, à droite», le portrait «est malheureusement placé un peu haut pour être étudié» (*Chabouff* <sup>4</sup> CCXI).

Accroché trop haut dans la Grande Galerie, l'année précédente (*Chabouff* <sup>4</sup> CCXI), il est à présent «sur la cimaise, dans une des salles du quinzième siècle, et peut être étudié de près» (*Chabouff* <sup>5</sup> XXIV).

Exposition Dons de M. Jules Maciet, Paris, musée des Arts décoratifs, avril-mai 1912.

Exposé dans les Petits Cabinets, côté Tuileries, salle XXX (*Demonts et Huteau* <sup>13</sup> 145).

Exposition *La Bourgogne*, musée de Sarrebruck, juin 1953.

Exposition *Jeanne d'Arc et son temps. Commémoration du V<sup>e</sup> centenaire de la réhabilitation de Jeanne d'Arc*. 1456-1956, Rouen, musée des Beaux-Arts, 19 juin-20 août 1956; Paris, Archives nationales, octobre 1956.

Exposition *Marguerite d'Autriche*, Brou, musée de l'Ain, 1<sup>er</sup> juin-15 juillet 1958 (n° 26).

Exposition *de 700 tableaux de toutes les écoles antérieurs à 1800, tirés des réserves du département des Peintures*, Paris, musée du Louvre, 1960.

Exposition *Ile de France-Brabant*, Sceaux, musée de l'Ile de France-château de Sceaux, 2 juin-31 août 1962; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 14 octobre-17 décembre 1962.

Exposition *Charles d'Orléans et son temps*, château de Châteaudun (<sup>29</sup> 14, n° 27).

- 1978 Dépôt au ministère de la culture, dans le bureau de M. Lecat (retour au Louvre en 1981).  
 1982 Le portrait est exposé dans les Petits Cabinets du pavillon des Sessions (côté Seine).  
 1993 Transfert depuis les Petits Cabinets situés à l'étage du pavillon des Sessions (côté Seine) vers l'aile Richelieu, rendue au musée dans le cadre du programme «Grand Louvre» (inauguration le 18 novembre 1993).  
 1997 Exposition *Graveurs en taille-douce des anciens Pays-Bas dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, musée du Louvre (Pavillon Sully).

#### b. *Histoire matérielle*

- 1953 M. Linard restaure de petits accidents ayant entamé la couche picturale jusqu'au bois. Il s'agit de rayures situées sur la joue droite, sur le haut du chaperon, à droite, et de petits points dans le costume, proches du bas. Cette intervention est faite en vue du prêt à une exposition. Le tableau est à surveiller, en raison d'une zone de soulèvements située dans le fond, à senestre (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 943, fiches de santé de l'œuvre).  
 1957 Le 4 janvier, M. Linard refixe à la gélatine de nombreux soulèvements verticaux dans le fond vert et dans le sens du fil longitudinal du bois (Versailles, *ibidem*).  
 1957 Le portrait est examiné au Laboratoire (examen en lumière directe).  
 1958 Intervention, par M. Roulet: nettoyage superficiel; réduction d'un tout petit soulèvement; minuscule restauration d'un accident et bichonnage du vernis (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 943, fiches de santé de l'œuvre).  
 1969 M. Linard procède au refixage à la cire résine de soulèvements dans le fond (en haut, à senestre) et au masticage et à la réintégration de petits accidents (Versailles, *ibidem*).  
 1978 Le portrait est bichonné avant d'être mis en dépôt chez le ministre de la culture: dépoussiérage et reprise de petites retouches ayant viré; vernis à retoucher (Versailles, *ibidem*).  
 1993 Lors du redéploiement des collections de peintures des Écoles du Nord vers l'aile Richelieu, le portrait fait l'objet d'un dépoussiérage de son revers, d'un décrassage au white spirit et d'un lustrage au coton de la couche picturale, avant d'être verni au tampon de soie (Versailles, *ibidem*).

### F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

*Micheline Comblen-Sonkes* a contribué à une meilleure connaissance de l'iconographie de Philippe le Bon, en publiant une liste de trente-neuf portraits du «grand duc d'Occident» (*Comblen-Sonkes*<sup>38</sup> 225-229). Au début de cette liste figurent quinze tableaux qui sont autant de versions dérivant d'un même prototype et dont le portrait du Louvre fait partie (n° 4). Il convient d'ajouter à cette série une miniature reproduisant ce même *Portrait de Philippe le Bon portant un chaperon*, dans un livre des statuts de l'ordre de la Toison d'or (1519/1520; Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2606, fol. 55 v°; repr. dans *Luttenvelt*<sup>18</sup> 184, fig. 105).

### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Le *Portrait de Philippe le Bon portant un chaperon* a vraisemblablement été l'une des effigies officielles du duc de Bourgogne, conçue vers 1440-1445 par Rogier van der Weyden. La version originale de ce portrait ne nous est pas parvenue, mais une quinzaine de copies dérivant de ce prototype ont été recensées (*Comblen-Sonkes*<sup>38</sup> 225-226). Le

portrait du Louvre fait partie des six meilleures (Sonkes<sup>30</sup> 142-143). Micheline Sonkes s'est livrée à l'examen des photographies en infra-rouge de trois d'entre elles, dont celle du Louvre. Cette étude a mis en évidence la reproduction mécanique du buste du prince au moyen de calques. Le caractère schématique du dessin de mise en place de ces copies semble indiquer que le prototype devait être un dessin. Cela confirme l'hypothèse de Lorne Campbell (33 59; 37 125), qui, pour les portraits de personnages éminents, remet en question la notion de version «originale» peinte et se demande s'il n'existait pas uniquement un dessin prêt à être reproduit à tout moment. La création d'un portrait dessiné spécialement destiné à la reproduction n'a rien de surprenant dans le cas d'un artiste comme Rogier van der Weyden qui a dû consacrer une bonne part de son activité à la conception de modèles (voir la notice consacrée, dans ce volume, à l'Annonciation Inv. 1982, G. *Opinion personnelle de l'auteur*). Ce genre de pratique met en évidence le souci du prince de voir son image largement diffusée et témoigne des moyens déployés par les artistes au service de cette «médiatisation» avant la lettre.

La version du *Portrait de Philippe le Bon portant un chaperon* conservée au Louvre est tardive. L'œuvre présente une facture médiocre (le collier de la Toison d'or) et un modelé sommaire (carnations). La dendrochronologie fournit un *terminus post quem* vers 1543 pour l'exécution picturale (Klein<sup>41</sup> 33; Cfr. C. *Description matérielle, Support*). Le tableau atteste donc l'engouement manifesté tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle pour les portraits des ducs Valois de Bourgogne, dont circulaient de nombreux exemplaires peu fidèles et d'exécution grossière, d'après le témoignage de Tabourot en 1587 (E. *Tabourot des Accords, Icones et epitaphia*, Paris, 1587, fol. 2, cité par Campbell<sup>37</sup> 125). Ce n'est pas le cas de la version du Louvre du portrait de Philippe le Bon, qui a probablement été réalisée à l'aide du «carton» d'origine ou de sa copie fidèle.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1861<sup>1</sup>: ALEXANDRE SAUZAY, *Musée impérial du Louvre. Catalogue du musée Sauvageot*, Paris, 1861.
- 1889<sup>2</sup>: [PAUL DURRIEU et CAMILLE BENOÎT], *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (tableaux et peintures décoratives)*, [1<sup>ère</sup> éd.], Paris, [1889].
- 1893<sup>3</sup>: 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*).
- 1899<sup>4</sup>: HENRI CHABEUF, [Communication sur le portrait de Philippe le Bon conservé au Louvre, à la séance du 15 novembre 1899], dans *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or* (Dijon), XIII, 1895-1900, CCXI.
- 1900<sup>5</sup>: HENRI CHABEUF, [Communication sur le portrait de Philippe le Bon conservé au Louvre, à la séance du 15 novembre 1900], dans *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or* (Dijon), XIV, 1901-1905, XXIV.
- 1903<sup>6</sup>: *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des peintures (tableaux et peintures décoratives) exposées dans les galeries*, [6<sup>e</sup> éd.], Paris, 1903.
- 1908<sup>7</sup>: JEANNE DOIN, *À propos de l'«Homme au verre de vin»*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, (Paris), 1908, 30, 309-310.
- 1908<sup>8</sup>: POL DE MONT, *Les chefs-d'œuvre d'art ancien à l'exposition de la Toison d'Or à Bruges en 1907*, Bruxelles, 1908.
- 1909<sup>9</sup>: *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des peintures. École française*, [7<sup>e</sup> éd.], Paris, 1909.
- 1913<sup>10</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und*



- zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier, Strasbourg, 1913 (*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, 103).
- 1913 <sup>11</sup>: *Les salles de peinture du Musée du Louvre. Plan-guide illustré*, Paris, [1913].
- 1922 <sup>12</sup>: LOUIS DEMONTS, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, III. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1922 <sup>13</sup>: LOUIS DEMONTS et LUCIEN HUTEAU, *Catalogue général des peintures (tableaux et peintures décoratives) exposées dans les galeries du musée national du Louvre*, Paris, 1922.
- 1924 <sup>14</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei, II. Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924.
- 1944 <sup>15</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *L'École flamande du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1946-7 <sup>16</sup>: *Catalogue of the Exhibition of the King's Pictures*, Londres, Royal Academy of Arts, [1946-1947].
- 1951 <sup>17</sup>: A. JANSSENS DE BISTHOVEN et R.A. PARMENTIER, *Le Musée communal de Bruges (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 1)*, Anvers, 1951.
- 1951 <sup>18</sup>: R. VAN LUTTERVELT, *Les portraits de Philippe le Bon*, dans *Les Arts plastiques* (Bruxelles), 5<sup>e</sup> série, n° 3, octobre-novembre 1951, 182-196.
- 1953 <sup>19</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
- 1953 <sup>20</sup>: ERWIN PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953.
- 1956 <sup>21</sup>: [RÉGINE PernoUD et HUBERT GUILLET], *Catalogue de l'exposition Jeanne d'Arc et son temps. Commémoration du V<sup>me</sup> centenaire de la réhabilitation de Jeanne d'Arc. 1456-1956*, Rouen, musée des Beaux-Arts, 19 juin-20 août 1956.
- 1958 <sup>22</sup>: [FRANÇOISE BAUDSON], *Catalogue de l'exposition Marguerite d'Autriche, fondatrice de Brou (1480-1530)*, Brou, musée de l'Ain, salle capitulaire, 1958.
- 1959 <sup>23</sup>: A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *Le Musée communal des Beaux-Arts. Bruges (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 1)*, deuxième édition revue et augmentée, Anvers, 1959.
- 1960 <sup>24</sup>: [CHARLES STERLING, ADELINe HULFTEGGER, HÉLÈNE ADHÉMAR, JANINE BATICLE, SYLVIE BÉGUIN], *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 <sup>25</sup>: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- 1962 <sup>26</sup>: A.A. MOERMAN, *Portretten van Gulden-Vliesridders uit de Bourgondische Eeuw. Enkele bekende en minder bekende*, dans *West-Vlaanderen* (Lannoo), 65, XI<sup>e</sup> année, septembre-octobre 1962, 302-316.
- 1962 <sup>27</sup>: *Catalogue de l'exposition Ile de France-Brabant*, Sceaux, musée de l'Ile de France, 2 juin-31 août 1962 et Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 14 octobre-17 décembre 1962.
- 1967 <sup>28</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, II. Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle. Comments and notes by NICOLE VERONNE-VERHAEGEN. Translation by HEINZ NORDEN*, Leyde/Bruxelles, 1967.
- 1969 <sup>29</sup>: *Catalogue de l'exposition Charles d'Orléans et son temps*, Château de Châteaudun, 1969 (catalogue dactylographié).
- 1969 <sup>30</sup>: MICHELINE SONKES, *Note sur des procédés de copie en usage chez les Primitifs flamands*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), XI, 1969, 142-152.
- 1972 <sup>31</sup>: MARTIN DAVIES, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, Londres, 1972.
- 1979 <sup>32</sup>: 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.

- 1979 <sup>33</sup>: LORNE CAMPBELL, *L'art du portrait dans l'œuvre de Van der Weyden*, dans le catalogue de l'exposition *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne*, Bruxelles, musée communal, 1979, 56-67.
- 1982 <sup>34</sup>: DENIS CLAUZEL, *Finances et politique à Lille pendant la période bourguignonne*, Dunkerque, 1982.
- 1982 <sup>35</sup>: DIRK DE VOS, Bruges, *musées communaux. Catalogue des tableaux du 15<sup>e</sup> et du 16<sup>e</sup> siècle*, Bruges, 1982 (l'édition néerlandaise est de 1979).
- 1984 <sup>36</sup>: J. FLETCHER, *The Study of Early Paintings on Flemish Panels*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen* (Anvers), 1984, 7-16.
- 1985 <sup>37</sup>: LORNE CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge/New York/Melbourne, 1985.
- 1986 <sup>38</sup>: MICHELINE COMBLEN-SONKES (avec la collaboration de NICOLE VERONEE-VERHAEGEN), *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 14)*, Bruxelles, 1986.
- 1987 <sup>39</sup>: 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.
- 1988 <sup>40</sup>: MICHELINE COMBLEN-SONKES avec la collaboration de IGNACE VANDEVIVERE, *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.
- 1989 <sup>41</sup>: PETER KLEIN, *Dendrochronological studies on oak Panels of Rogier van der Weyden and his Circle*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII. 17-19 septembre 1987. Géographie et chronologie du dessin sous-jacent*, édité par ROGER VAN SCHOUTE et HÉLÈNE VEROUGSTRAETE-MARCQ, Louvain-la-Neuve, 1989, 25-36.
- 1997 <sup>42</sup>: PHILIPPE LÖRENTZ, *D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, dans le catalogue de l'exposition *Graveurs en taille-douce des anciens Pays-Bas dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, musée du Louvre, 1997, 18-19.
- 1999 <sup>43</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l'œuvre*, Strasbourg, 1999.
- 1999 <sup>44</sup>: DIRK DE VOS, *Rogier van der Weyden. L'œuvre complet*, Anvers/Paris, 1999.

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

## 1

5 février 1983. *Étude dendrochronologique du Portrait de Philippe le Bon*, par le Dr. Peter Klein.

Van der Weyden (Kopie) – Philip le Bon

Bei dieser einteiligen Eichenholztafel (34,0 x 26,0 cm) konnten insgesamt 176 Jahrringe gemessen werden, die sich zwischen die Jahre 1512 bis 1337 einordnen liessen. Damit ergibt sich ein frühestes Fälldatum ab 1527. Aus dendrochronologischen Untersuchungen an niederländischen Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts wurde eine Lagerzeit von  $5 \pm 3$  Jahren zwischen Fälldatum und Bemalung ermittelt. Danach würde sich eine früheste Bemalung ab 1529 ergeben.

Hamburg, den 5.2. 1983

Dr. Peter Klein

(Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Service d'étude et de documentation, dossier de l'œuvre)

## J. LISTE DES PLANCHES

N° 191: GROUPE VAN DER WEYDEN (19)

4. <i>Portrait de Philippe le Bon (couleur)</i>	Photo RMN – J.G. Berizzi
XLVII. Portrait de Philippe le Bon, revers du panneau	RMN 93 DN 249
XLVIII. Portrait de Philippe le Bon	RMN 01 DN 2756
XLIX. Portrait de Philippe le Bon, en radiographie (1:1)	ACL L 2115 D
L. Détail: le visage	RMN 01 CN 2758
LI. Détail: le visage, en infra-rouge	ACL L 2594 B
LII. Détail: les mains, en infra-rouge	ACL 2594 B

Ph. L.

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 192: GROUPE VAN DER WEYDEN (20), *LA CRUCIFIXION DU PARLEMENT DE PARIS*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Peintre originaire de Flandre ou du Nord de la France travaillant à Paris, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle

La Crucifixion du Parlement de Paris

N° d'inventaire: R.F. 2065 (*Compin et Roquebert* <sup>114</sup> 292).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(IX. 1952; 3. V. 1988; I. 1989; 11. VIII. 1998)

*Forme:* Rectangulaire, présentant, dans la partie supérieure, une découpe en forme d'arc brisé en accolade.

*Dimensions:* Support, 146,8 et 226,5 (gâble) × 270 × 0,15 (± 0,1)  
Surface peinte, 139 et 212 (gâble) × 269

*Couche protectrice:* Le tableau est couvert d'une mince couche de vernis assez régulière et satinée.

*Couche picturale*

a. *État de conservation:* Dans la partie gauche, la surface du tableau présente un aspect grumeleux probablement dû à la combustion partielle de la matière picturale, peut-être dès 1551 ou lors de l'incendie de 1815 (*Cfr.* E. 2. a. *Collections et expositions*). Des mastics et des repeints anciens sont visibles dans de nombreuses zones, notamment dans la robe de saint Louis, dans le manteau de saint Jean-Baptiste, dans le manteau de la Vierge et celui de saint Jean l'Évangéliste. Le visage de saint Jean l'Évangéliste a été en grande partie repeint, probablement au XIX<sup>e</sup> siècle.

b. *Matière et exécution picturales.*

Un abondant dessin sous-jacent a été mis en évidence par la réflectographie effectuée par Patrick Le Chanu, conservateur au Laboratoire de recherche des musées de France (11 août 1998). Les grandes figures du premier plan sont définies par un dessin au pinceau très détaillé indiquant le modelé – notamment des drapés – de manière très nuancée, au moyen d'un dense réseau de hachures souvent croisées. Des hachures d'ombres sont également visibles sur les bâtiments du Louvre.

c. *Changements de composition:* Un certain nombre de modifications dans la mise en place des figures ont été révélées par la réflectographie. Précisons que la totalité de la surface du tableau n'a pas été observée en réflectographie et que la liste de changements que nous donnons ici n'est pas exhaustive.

La mise en place des figures a donné lieu à un certain nombre de tâtonnements somme toute minimales. Le gros or-

teil du pied gauche de saint Jean-Baptiste était à l'origine prévu plus haut. Le visage de saint Louis était d'abord placé légèrement plus bas, comme l'indiquent les deux yeux visibles dans l'infra-rouge, placés immédiatement sous les yeux finalement peints (Pl. LXII). Sur le dessin sous-jacent, le nez de saint Louis est moins droit que sur la peinture. Sa base est plus enfoncée et une ligne indique qu'il partait plus en avant. Les hésitations qui ont présidé à la mise en place du visage de Charlemagne (Pl. LXXVI) sont attestées par le changement de position du nez de l'empereur, plus à droite, à l'origine (le visage devait probablement se présenter davantage de trois quarts).

De petits changements sont encore visibles dans la vue du Louvre, à gauche. Le peintre avait d'abord prévu de faire flotter sur la Seine une grande barge, à la hauteur de la barque se trouvant tout contre la tour de Nesle. Sur le quai, sous les deux arbres près de l'entrée de l'hôtel du Petit Bourbon, trois petits personnages étaient initialement prévus, qui n'apparaissent plus sur la peinture. On peut également observer quelques légers tâtonnements dans la mise en place des bâtiments du Louvre (Pl. LXVI).

*Préparation:* De couleur blanche.

*Support:* En chêne, il est composé de 9 ou 10 planches à fil longitudinal (3 planches à droite, 3 ou 4 planches dans la partie centrale [gâble] et 3 planches à sénestre). Certains joints ont bougé, notamment à droite (Cfr. E. 2. b. *Histoire matérielle*). Une pièce de bois haute de 19 cm et large de 46 cm a été incrustée anciennement – peut-être lors du parquetage et en tout cas avant 1847 (Cfr. E. 2. b. *Histoire matérielle*) – dans le coin supérieur sénestre, au-dessus de Charlemagne. La pointe du sommet du gâble, comportant la figure de Dieu le Père, est une pièce rapportée, mais d'origine (Pl. LIV). Désolidarisée en raison de l'usure du tenon, elle a été recollée en janvier 1989.

Le parquet, comprenant 20 montants verticaux et 8 traverses horizontales (Pl. XCb), posé en 1798-1799 par Hacquain a fait l'objet d'un déblocage en janvier 1989 (Cfr. E. 2. b. *Histoire matérielle*).

*Marques au revers:* Néant.

*Cadre:* En chêne. Le montant inférieur, en tilleul, a été rajouté au XIX<sup>e</sup> siècle. La modénature du cadre suit un même profil, richement mouluré, depuis les socles et les bases des montants latéraux jusqu'au sommet de la partie en saillie évoquant un gâble. De part et d'autre de ce gâble, le bord supérieur du cadre est complété par une paire d'arceaux ajourés, redentés d'un trilobe, dont les extrémités sont ornées de motifs végétaux. Le gâble central est lui aussi redenté d'un trilobe dont les écoinçons sont ornés chacun d'un oculus quadrilobé entre deux soufflets. Sur l'extrados du gâble, des feuilles recourbées aux contours découpés sont habitées par six anges – trois de chaque côté – aux attitudes variées. Le sommet de l'arc forme un socle mouluré sur lequel se trouvait une statue, probablement une Vierge debout tenant l'Enfant (Cfr. Pl. LXIX et *Sterling*<sup>116</sup> 37).

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

La partie centrale du panneau comporte une représentation du Christ sur la croix. La scène se déroule au pied d'une éminence évoquant le Golgotha. Au premier plan figurent les ossements d'Adam (*Châtelet*<sup>99</sup> 62). Derrière le Golgotha apparaît la ville de Jérusalem, avec l'église du Saint-Sépulcre (*Guibert*<sup>57</sup> 31). *Sterling* a proposé à juste titre que le peintre ait pu se servir, pour la représentation de l'église du Saint-Sépulcre et des murs de la sainte cité «de quelques dessins sommaires apportés par les pèlerins de Terre Sainte» (*Sterling*<sup>116</sup> 42). Au-dessus de la croix, Dieu le Père, tête nue, apparaît dans une gloire de chérubins. Selon *Guiffrey*, ce motif «est de tradition française et ne se rencontre guère dans l'iconographie flamande» (*Guiffrey*<sup>52</sup> 12). La colombe du Saint-Esprit plane au-dessus de la croix. Nous sommes donc en présence de la Trinité.

Autour de la croix figurent, à droite, la *Mater dolorosa* – pour reprendre l'expression employée en 1803 par *Schlegel* (<sup>94</sup> 46) -, soutenue par une sainte femme. Derrière elles se tient une autre sainte femme tournée vers le Christ,

les mains jointes. *Pigeon* (<sup>56</sup> 14-16) a proposé – de manière totalement arbitraire – de voir dans l'une des trois femmes Catherine de France, épouse du roi anglo-français Henri V de Lancastre. À sénestre, saint Jean l'Évangéliste regarde lui aussi en direction du Christ. Il a les deux paumes ouvertes.

À la fin du Moyen Âge, les salles de justice étaient traditionnellement ornées de Calvaires, «pour refroidir et retenir par telle commémoration des choses saintes, les esprits trop actifs et avarés des juges et autres fréquentans les Palais» (*Bernard de la Roche Flavin, Treze livres des parlemens de France...*, Bordeaux, 1617, p. 303). *Sterling* (<sup>116</sup> 38) évoque l'exemple contemporain d'une *Crucifixion* peinte en 1454 par Simon Marmion pour la salle de justice de l'Hôtel de ville d'Amiens. On peut également citer le *Calvaire* qui se trouvait à l'origine dans l'ancienne Chambre des comptes de Dijon et fut placé en 1869 dans la «Chambre dorée» du Palais de justice de cette ville (entré au musée des Beaux-Arts de Dijon en novembre 1904; repr. dans *Sterling* <sup>83</sup> 131, fig. 167). Deux autres témoignages de cette tradition subsistent encore en France: la *Crucifixion* du Parlement de Toulouse (Toulouse, musée des Augustins; repr. dans *Ch. Sterling, Enquerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, 1983, p. 137, fig. 142) et celle du Palais de Justice de Rouen (*Sterling* <sup>116</sup> 328-329, fig. 287).

De part et d'autre du groupe de la *Crucifixion* figurent saint Louis et saint Jean-Baptiste (à droite), et saint Denis et saint Charlemagne (à sénestre). Toutes ces figures sont alignées sur le même plan que la Vierge soutenue par une sainte femme et saint Jean l'Évangéliste. Cette disposition archaïsante peut s'expliquer par la fidélité à la composition du précédent tableau de la Grande Chambre du Parlement, achevé en 1406 par le peintre Colart de Laon et que la présente *Crucifixion* a vraisemblablement remplacé au milieu du siècle. Les sources ne mentionnent pas le sujet du panneau de Colart de Laon (*Boutaric* <sup>23</sup> 32-34; *Guéroul* <sup>89</sup> 20-21), mais on peut supposer que la composition était semblable et comportait un «Calvaire monumental avec une frise de personnages saints» (*Châtelet* <sup>99</sup> 64 et *Sterling* <sup>116</sup> 38). Les saints qui sont ici représentés sont les patrons de la monarchie française.

À droite figurent saint Louis et saint Jean-Baptiste.

#### *Saint Louis*

À gauche, le roi qui semble converser avec saint Jean-Baptiste est généralement identifié avec saint Louis. Seul *Séguier* évoque – tout en la rejetant – la possibilité de reconnaître en lui Charles V (*Cfr. I. Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 27). Saint Louis est couronné, vêtu d'un manteau d'apparat bleu semé de fleurs de lis et fendu sur le côté. D'après *Pinoteau* (<sup>108</sup> 168, note 83) il ne serait pas en tenue de sacre. Il tient dans sa main droite un sceptre, que *Pigeon* (<sup>58</sup> 32) a cru pouvoir identifier avec le sceptre du couronnement des rois de France conservé au Louvre (le sceptre de Charles V), ce que réfute *Migeon* (<sup>56</sup> 41), avec des arguments solides et définitifs. À la ceinture du roi pend une aumônière à fleurs de lis brodée de perles, qui correspond aux luxueuses «gibecières» mentionnées dès le XIV<sup>e</sup> siècle dans les inventaires royaux et princiers: le roi Charles V possédait «[...] deux bourses à perles, à fleurs de lys pendans à ung pendant» (*Lorentz* <sup>127</sup> 161, note 54). *Sterling* (<sup>116</sup> 40) suppose qu'il pourrait s'agir non d'une aumônière, mais d'une bourse à reliques.

À la suite de *Waagen* (<sup>13</sup> 186), il a fréquemment été admis que saint Louis serait représenté avec les traits de Charles VII (*Guilhermy* <sup>18</sup> 305; *Lagrange* <sup>28</sup> 504; *Clément de Ris* <sup>34</sup> 5; *du Fresne de Beaucourt* <sup>40</sup> 82; *Lambeau* <sup>42</sup> 34; *Reinach* <sup>60</sup> 420; *Fossé d'Arcosse* <sup>64</sup> 10; *Brière* <sup>73</sup> n° 998 A; *Carolus-Barré et Adam* <sup>90</sup> 301; *Réau* <sup>92</sup> 818; *Châtelet* <sup>99</sup> 67; *Sterling et Adhémar* <sup>101</sup> 18, n° 43; *Sterling* <sup>116</sup> 38; *Dijkstra* <sup>122</sup> 55; *Lorentz* <sup>127</sup> 153), ce que certains auteurs nuancent. *Vitry* estime que si saint Louis «n'est pas exactement Charles VII, ainsi qu'on le supposait», cette figure «présente une volonté d'individualisme très accusée» (*Vitry* <sup>53</sup> 136). En comparant saint Louis avec le portrait de Charles VII par Fouquet (Louvre), *Maumené et d'Harcourt* <sup>79</sup> 70) hésitent à reconnaître en lui les traits de ce dernier. *Lemoisne* (<sup>80</sup> 29; <sup>81</sup> 85) fait valoir que s'il y avait portrait, cette effigie serait très stylisée.

*Pigeon* (<sup>56</sup> 14-16) identifie ce souverain «en costume fleurdelisé» avec Charles VII lui-même. *Rozen* (<sup>57</sup> 31) fait très justement remarquer que si tel était le cas, ce personnage serait agenouillé et non pas debout comme un saint. L'étrange idée de *Pigeon* a pourtant été ressuscitée par *Erlande-Brandenburg* (<sup>103</sup> 18-20), qui, en évoquant des raisons politiques peu convaincantes, estime que la figure de gauche ne serait pas saint Louis mais Charles VII en personne. Seul *Favier* (<sup>106</sup> 239) a suivi cette opinion.

D'autres historiens n'ont pas accepté de reconnaître Charles VII dans saint Louis, comme *Bouchot*, pour qui le portrait du souverain par Fouquet exclut cette identification (*Bouchot* <sup>49</sup> pl. LXVII, LXVIII et LXVIII <sup>bis</sup>, *Guiffrey* <sup>52</sup> 12 ou *Stein* <sup>65</sup> 228). Selon *Lafestrestre* (<sup>54</sup> 64), la tête de saint Louis «semble faite de chic d'après quelque portrait de Louis XI encore jeune». *Mély*, dans un premier temps, a vu dans la figure de saint Louis une réminiscence du «visage émacié de Philippe le Bon» (*Mély* <sup>69</sup> 30). Mais, quelques années plus tard, ce même auteur est allé jusqu'à reconnaître dans cette figure les traits du duc de Bourgogne (*Mély* <sup>72</sup> 295).

Une confrontation entre le célèbre *Portrait de Charles VII* par Fouquet au Louvre (Pl. LXI) et le visage de saint Louis tel qu'il est représenté sur la *Crucifixion du Parlement* (Pl. LX) semble exclure *a priori* l'hypothèse souvent avancée, selon laquelle le peintre du tableau de la Grande Chambre aurait donné au saint roi les traits du souverain régnant, Charles VII (*Cfr.* D. 1. *Sujet*). Le saint Louis dolichocéphale de la *Crucifixion*, aux yeux tombants et au nez droit, a en effet peu de points de ressemblance avec le *Charles VII* de Fouquet, au visage bien plein, presque boursoufflé et au grand nez plongeant.

Toutefois, l'examen de ce même visage de saint Louis dans l'infra-rouge (Pl. LXII) entraîne de nécessaires nuances (*Cfr.* C. *Description matérielle*). Au stade du dessin sous-jacent, le nez de saint Louis partait davantage en avant et sa base était plus enfoncée sous le front. Il n'est donc pas impossible que lors de l'élaboration de sa composition, le Maître de la *Crucifixion du Parlement* (*alias* le Maître de Dreux Budé) ait utilisé un portrait de Charles VII – peut-être par Fouquet – pour façonner les traits du saint patron des rois de France. Fouquet avait peint plusieurs effigies de Charles VII, dont l'une remonte probablement aux années 1440. Le *Charles VII* du Louvre, probablement réalisé vers 1453, n'est que l'une des versions d'un portrait officiel du roi par le peintre tourangeau dont il existait une autre version en petit buste, probablement contemporaine, reflétée par une copie faite vers 1700 pour Gaignières (voir *Charles Sterling, Charles VII vu par Jean Fouquet*, dans *L'Œil*, 389, décembre 1987, p. 34-41).

#### Saint Jean-Baptiste

Debout à côté de saint Louis et à dextre de la croix se trouve saint Jean-Baptiste. Il est vêtu de la traditionnelle tunique de poils de chameau couverte d'un manteau et maintient de la main gauche un livre ouvert sur lequel est couché l'Agneau qu'il désigne de sa main droite. Sa présence sur la *Crucifixion du Parlement* a été diversement interprétée. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le Premier Président *Séguier* considère qu'il figure sur la *Crucifixion* comme patron de Jan van Eyck, censé être l'auteur du tableau (*Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 27).

L'explication de *Pigeon* tient du roman. Cet auteur estime en effet que le geste de saint Jean désignant le livre sur lequel se trouve l'Agneau est «autoritaire et presque menaçant». Selon cet auteur, «il a l'air de donner une leçon au roi, ou tout au moins un conseil impérieux. Et le roi de France, Charles VII, a l'air de dire: «Ce n'est pas ma faute si je fais la guerre.» Il a, comme on peut le remarquer, un geste d'excuse ou d'acquiescement» (*Pigeon* <sup>56</sup> 16).

En réponse à *Pigeon*, *Rozen* rappelle qu'une importante relique de saint Jean-Baptiste, la partie supérieure de son chef, fut donnée en 1247 par l'empereur byzantin Baudouin II à saint Louis, qui la déposa à la Sainte-Chapelle. Cet

auteur suppose également que le Précurseur était, avec sainte Geneviève, l'un des patrons de Paris, «la Ville, le Corps de Ville, l'Hôtel de Ville étant premier paroissien de Saint-Jean en Grève» (*Rozen*<sup>57</sup> 31).

Selon *Châtelet* (<sup>99</sup> 67), le Précurseur pourrait être, «pour une raison qui nous échappe», le patron des conseillers au Parlement ou pourrait avoir été représenté pour rappeler le prénom de Jean Paillart, chargé de faire exécuter le panneau (*Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 16).

*Sterling* rappelle que saint Louis a rapporté d'Orient des reliques de saint Jean-Baptiste déposées à la Sainte-Chapelle. Le dialogue qui semble s'être instauré entre le roi justicier et le Précurseur qui lui montre avec insistance l'*Agnus Dei*, «symbole par excellence de la victime innocente dont le souvenir devrait être toujours présent dans l'esprit des juges» semble corroborer une telle explication (*Sterling*<sup>116</sup> 40). Rappelons que saint Jean-Baptiste figure au nombre des saints vénérés par les Valois. Il est associé à Charlemagne sur une valve de miroir ayant appartenu à Louis I<sup>er</sup> d'Anjou († 1384), frère du roi Charles V, dont l'exécution est située à Paris avant 1379 (voir *Danielle Gaborit-Chopin*, dans le catalogue de l'exposition *Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, Paris, 1981, p. 262, n° 212).

À sénestre sont représentés saint Denis et Charlemagne.

#### *Saint Denis*

Évêque de Paris, martyrisé vers le milieu du III<sup>e</sup> siècle, patron de la monarchie française, saint Denis est ici représenté juste après avoir eu la tête tranchée sur le Mont des Martyrs (l'actuel Montmartre). Le sang s'échappe encore de son cou à grands jets. Il est debout et tient entre ses mains son chef portant encore la mitre épiscopale, qu'il a ramassé et s'apprête à porter jusqu'au lieu de sa sépulture, le village de Catulliacus (Saint-Denis). Ce miracle est conforme aux récits de la vie de saint Denis, assimilé à Denis l'Aréopagite, évêque d'Athènes envoyé en Gaule et devenu évêque de Paris, rédigés à l'époque d'Hilduin, abbé du monastère de Saint-Denis (814-840) et archichapelain de Louis le Pieux.

Au début du XV<sup>e</sup> siècle, une controverse s'était élevée au sujet de la manière dont saint Denis l'Aréopagite avait été décapité. En 1410, un procès opposa, devant le Parlement, les moines de Saint-Denis et les chanoines de Notre-Dame qui se disputaient la possession des vraies reliques du martyr. Ces derniers prétendaient détenir la calotte crânienne de saint Denis, seule partie du chef de saint Denis censée avoir été tranchée, tandis que les moines de l'abbaye royale affirmaient que Denis avait été entièrement décapité et que à la fois son corps et sa tête étaient conservés à Saint-Denis. Le dénouement de ce procès est incertain, mais les représentations officielles de saint Denis, dont la *Crucifixion du Parlement* offre un bel exemple, suivent la doctrine défendue par le monastère, ce qui semble indiquer que c'est cet établissement qui a obtenu gain de cause (*Ingeborg Bähr*<sup>113</sup> 55). Jean Paillart, le conseiller du Parlement chargé de faire affaire avec le peintre, était lui-même chanoine de Notre-Dame, ce qui conforte cette hypothèse (*Cfr.* G. *Opinion personnelle de l'auteur* et I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 16).

À l'époque de la réalisation du tableau de la Grande Chambre, on pouvait voir au palais d'autres effigies de saint Denis. Un registre des dépenses ordinaires du Parlement couvrant les années 1390-1418 nous apprend que la chambre du greffier criminel fut munie d'«un petit panneau de voirre ouquel a un ymage de saint Denis», réalisé par Henry de Comminges, verrier demeurant à Paris (*Boutaric*<sup>23</sup> 51). Le retable disparu de la chambre des comptes, où le saint céphalophore figurait en bonne place (à droite), était une œuvre du début du XVI<sup>e</sup> siècle (voir *Sterling*<sup>116</sup> 45, fig. 18).

Sur la *Crucifixion* du Parlement, derrière saint Denis, figure un «groupe pittoresque» (*Guiffrey*<sup>52</sup> 12) qui se tient



sur les pentes de Montmartre, l'éminence contiguë au Golgotha. *Pigeon* (<sup>56</sup> 14-16) interprète ces personnages comme une représentation des «Violents», placés à sénestre de Dieu le Père et du côté du souverain inique, le roi d'Angleterre Henri V de Lancastre (Charlemagne), tandis que les «Doux» seraient à dextre, du côté de Charles VII (saint Louis), «le vrai roi de France». Cette interprétation fantaisiste ne peut évidemment être retenue.

À la fois acteurs et témoins de son supplice, ces hommes assistent avec stupéfaction au miracle de saint Denis tenant son chef. En avant du groupe se tient le bourreau portant encore son épée tachée du sang du martyr.

À la gauche du bourreau, le personnage richement vêtu et coiffé d'un couvre-chef conique bordé de fourrure a d'abord été identifié avec le duc de Bourgogne Philippe le Bon (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 26). *Taillandier* (<sup>12</sup> 170, note 1) réfute à juste titre cette identification et propose de voir dans ce notable «le juge qui sans doute prononça la condamnation», ce qui, selon cet historien, serait un avertissement adressé aux juges «pour leur recommander de ne jamais condamner l'innocent» (*Taillandier* <sup>12</sup> 197-198). D'après *Michiels* (<sup>29</sup> 288), cet homme est plus probablement le proconsul Fescennius, qui, envoyé de Rome à Paris, à l'époque de Domitien, fit arrêter et supplicier Denis et ses compagnons (*Jacques de Voragine, La Légende dorée*, trad. par J.-B. M. Roze, II, Paris, 1967 [Garnier-Flammarion], p. 277). Le juge semble plutôt être le personnage à bonnet pointu que l'on voit à l'arrière-plan, vêtu de rouge et tenant dans sa main gauche une feuille de papier (ou de parchemin) couverte d'un texte et roulée. Il porte sans doute le manteau d'écarlate, costume des membres du Parlement. En 1461, lors des funérailles de Charles VII, «le Parlement en manteaux d'écarlate» accompagne le cercueil et l'effigie du défunt roi, depuis l'église du prieuré de Notre-Dame-des-Champs jusqu'à la cathédrale Notre-Dame (*Dom Michel Felibien, Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France...*, Paris, 1706, p. 357).

L'homme portant un costume jaune, qui semble parler à l'oreille du notable (Pl. LXXIII), a parfois été vu comme le peintre lui-même (*Moulin* <sup>37</sup> 16). Son col comporte une prétendue inscription qui a fait l'objet de diverses interprétations (Cfr. D. 3. *Inscriptions, marques et armoiries*). Derrière ce personnage, à droite et un peu en retrait se tient un homme en chemise blanche. Il s'agit probablement de l'un des deux compagnons de saint Denis, le prêtre Rustique et le diacre Eleuthère, qui furent suppliciés en même temps que lui. L'autre compagnon est probablement le personnage se trouvant à gauche du bourreau, celui qu'un homme coiffé d'un bonnet conique semble pousser vers le lieu du supplice (Pl. LXXIII).

### *Charlemagne*

L'imposant souverain représenté à sénestre, portant la couronne sur un couvre-chef conique, est Charlemagne «à la barbe fleurie», empereur d'Occident (800-814), dont la canonisation par l'antipape Pascal III (le 29 décembre 1165, à l'instigation de Frédéric Barberousse) n'a jamais été ratifiée par le Saint-Siège, mais dont le culte a connu une grande faveur en Allemagne et en France, en particulier auprès des Valois à partir de Charles V, descendant de Charlemagne par sa mère Bonne de Luxembourg. *Bénédicté* décrit assez finement cette figure «vraiment fantastique». Selon cet auteur, «l'imagination du peintre s'est plu à la former d'éléments fastueux et barbares qui représentaient à ses yeux la grandeur encore sauvage de ce monarque magnifique et primitif» (*Bénédicté* <sup>62</sup> 59). L'empereur est en effet vêtu d'une somptueuse cuirasse, recouverte d'une robe armoriée, mi-parti de France (ancien: *d'azur semé de lis d'or*) et d'Empire (*d'or à une demi-aigle de sable*) (*Rozen* <sup>57</sup> 31; *Carolus-Barré* et *Adam* <sup>90</sup> 300-301; *Pinoteau* <sup>108</sup> 170, note 85). Ce sont-là les armes de Charlemagne, forgées au XIII<sup>e</sup> siècle et rendues populaires par les représentations des *Neuf Preux*, au nombre desquels figure le grand empereur d'Occident. Le mi-parti France-Empire, bien plus rare que le mi-parti Empire-France, fait son apparition dans le contexte des victoires décisives de Charles VII sur les Anglais, contemporaines de la réalisation de la *Crucifixion* du Parlement. Placées à dextre, les armes de France se voient ainsi octroyer la place d'honneur (*Carolus-Barré* et *Adam* <sup>90</sup> 303).

La robe de Charlemagne – elle-même recouverte d'un riche manteau de brocart d'or doublé d'hermine – est ornée d'un fermail comportant un camée où est représenté un combat entre deux hommes (pl. LXXX), dont l'un, nu, s'apprête à achever un guerrier équipé d'une armure, déjà terrassé. *Michiels* (29 292) y voit le meurtre d'Abel par Caïn. Ne s'agirait-il pas plutôt du combat de David et Goliath ou d'un païen tuant Roland, neveu de l'empereur? Charlemagne tient dans sa main droite l'épée haute – l'épée de justice – et dans sa main gauche un orbe de cristal de roche. Pour *Pinoteau* (108 170, note 85), «le haut bonnet n'est qu'une extrapolation un peu hardie de la tiare qui comblait la couronne royale dite 'de Charlemagne'».

Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette figure a été reconnue comme étant Charlemagne (par *Alexandre Lenoir*, en 1796, voir [*Albert Lenoir*] 39 398; 8 58-59, n° 239), à l'exception de *Pigeon* et de *Guérout*. *Pigeon* (56 14-16) voit dans ce souverain le roi d'Angleterre et de France Henri V de Lancastre, une identification dénuée de tout fondement. Pour *Guérout* (89 22, note 2), le caractère oriental du costume de ce souverain, son bonnet conique, «toujours attribué aux Juifs par les artistes du moyen âge», et son glaive renverraient à Salomon, qui serait représenté ici comme modèle des juges, au même titre que son pendant saint Louis. Cette nouvelle identification a été contestée avec raison par *Châtelet* (99 67, note 12) et *Pinoteau* (108 170, note 85).

En énumérant les différents portraits du roi Charles VII, *Vallet de Viriville* (26 74-75, note 2) mentionne celui du monarque «dans le tableau du palais de justice» qui serait selon lui «peint en Charlemagne», une identification qui a étonné à juste titre *du Fresne de Beaucourt* (40 82, note 1). Il doit s'agir d'une confusion avec saint Louis, d'autant plus que *Vallet de Viriville* se réfère à un passage de la *Chronique* de *Georges Chastellain* où la description de Charles VII ne correspond absolument pas à Charlemagne: «[...] moult estoit linge [délicat] et de corpulence maigre; avoit faible fondation et estrange marche sans portion; visage avoit blême, mais spécieux assez [...]. En luy logeoit un très-beau et gracieux maintien» (*Georges Chastellain, Chronique*, éditée par *Joseph Kervyn de Lettenhove*, Livre II, Bruxelles, 1863, p. 178).

*Taillandier* (12 181-182) explique la présence de Charlemagne et de saint Louis par l'action exercée par ces deux souverains dans le domaine législatif (ils ont respectivement suscité la rédaction des Capitulaires et des Établissements). En réalité, ces deux saints sont fréquemment associés en tant que patrons de la monarchie française et en particulier des Valois. Depuis la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, saint Charlemagne est particulièrement vénéré à la cour de France. Un certain nombre de représentations en témoignent, à commencer par le sceptre de Charles V (Louvre). Ce culte est encore vivace dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Louis XI, qui avait une dévotion particulière pour Charlemagne, son «predecesseur roy de France», fait enchâsser en 1481 un os du bras droit de l'empereur et offre ce reliquaire à l'église d'Aix-la-Chapelle, où l'objet est toujours conservé.

Saint Louis et saint Charlemagne apparaissent ensemble sur un retable de l'Immaculée conception peint par Jean Hey (le «Maître de Moulins»), probablement pour Pierre II de Bourbon et Anne de France, fille du roi Louis XI (vers 1490-1491?). De ce retable, aujourd'hui mutilé, subsiste un fragment comportant la *Rencontre à la porte dorée avec Saint Charlemagne* (Londres, National Gallery, NG 4092; repr. dans *Ring* 88 fig. 166). Saint Louis formait à l'origine le pendant de Charlemagne sur ce retable, à dextre de l'*Annonciation* (Chicago, Art Institute, Mr and Mrs Martin A. Ryerson Collection; repr. dans *Ring* 88 fig. 165). Un reflet de cette figure disparue nous est donné par le saint Louis représenté sur l'émail des Bourbon conservé à la Wallace Collection, où saint Louis et saint Charlemagne sont associés (voir *Ph. Lorentz, Jean Hey: le Maître de Moulins*, Moulins, 1990, p. 39-40). L'association assez fréquente de saint Denis et du saint empereur s'explique également par le culte voué par ce dernier au supplicé de Montmartre qui aurait même fait une apparition à Charlemagne (*Jacques de Voragine, La Légende dorée*, trad. par J.-B. M. Roze, II, Paris, 1967 [Garnier-Flammarion], p. 476-477).

*Sterling*, pour qui Charlemagne évoque «un souverain moscovite», se demande si l'orientalisation du grand empereur d'Occident n'est pas «une récupération volontaire au moment précis où, accablé par les Turcs, disparaissait le dernier empereur d'Orient» (*Sterling*<sup>116</sup> 38).

Le petit chien posté entre saint Denis et Charlemagne serait un barbet, «excellent chasseur» (*Sterling*<sup>116</sup> 41). Pour *Châtelet*<sup>(99)</sup> 67), il évoquerait la fidélité des conseillers du Parlement «à la personne du roi et à la dynastie régnante». *Sterling* évoque la possibilité que l'animal soit l'attribut de Charlemagne, «réputé grand chasseur». De surcroît, ses poils abondants rappelleraient que Charlemagne était le patron des fourreurs» (*Sterling*<sup>116</sup> 40-41). Une vétérinaire, *Marie-Josèphe Quenot*<sup>(100)</sup> 27), a apporté sur ce petit chien «au poil broussailleux, blanc sale, grossièrement toiletté» un certain nombre de précisions. L'animal serait un «chien à cane», utilisé à l'origine pour la chasse au canard. Celui qu'a représenté le peintre de la *Crucifixion* serait déjà, selon cette spécialiste, un type de «chien à cane» affiné, devenu chien de compagnie.

#### *Les vues de Paris*

De part et d'autre de la *Crucifixion*, le peintre a ménagé des échappées vers des paysages urbains où sont les représentations des principaux lieux du pouvoir royal dans la capitale du royaume de France. Ces vues ont été utilisées comme des documents topographiques fiables (*Berty*<sup>27</sup> 149 et 179; *Bazin*<sup>91</sup> 8). À gauche, entre saint Louis et saint Jean-Baptiste, on peut voir la tour de Nesle, le Louvre et l'hôtel du Petit Bourbon (Pl. LXVI). Malgré les réticences de *Mély*<sup>(69)</sup> 19-20), la forteresse transformée par Charles V en fastueuse résidence royale, correspond bien au «portrait» – quelque peu idéalisé – du château qui figure sur la miniature d'octobre du calendrier des *Très Riches Heures du duc de Berry* et à la vue du Louvre figurant sur la *Pietà de Saint-Germain-des-Prés* (Louvre), œuvre d'un peintre d'origine germanique travaillant à Paris peu après 1500 (*Sterling*<sup>116</sup> 306-313).

De l'autre côté, entre saint Denis et saint Charlemagne (Pl. LXXXII), il y a le palais de la Cité, demeure quasi fictive du roi en ce milieu du XV<sup>e</sup> siècle, mais siège de la justice et de l'administration. Ne disposant que d'un espace restreint pour représenter ce monument complexe, le peintre en a choisi les éléments sans doute les plus identifiables, en a livré un «puissant raccourci» (*Guérout*<sup>89</sup> 22, note 3) et non pas «une synthèse arbitraire d'éléments architecturaux regroupés dans une composition nouvelle» (*Châtelet*<sup>98</sup> 53).

Le corps de bâtiments qu'il nous donne à voir est l'aile ouest du Palais, la galerie Mercière, édifiée sous saint Louis et reliant la Sainte-Chapelle à la Grand'salle. La façade de cette galerie donne sur la cour du Mai, qui est la cour principale du Palais. Son élévation est caractérisée par une succession de travées dont chacune est ajourée d'une grande baie gothique. Sur une vue de la Sainte-Chapelle dessinée par Étienne Martellange (1569-1641) (Oxford, Ashmolean Museum; voir *J.J.L. Whiteley, Architectural Views by Etienne Martellange and François Stella*, dans *Master Drawings*, XXXIII, 4, 1995, p. 367-387, à la p. 384, fig. 23), on aperçoit ces baies, en tout point conformes à celles que l'on voit sur la *Crucifixion du Parlement*. La galerie Mercière fut réduite à l'état de ruines par un incendie en janvier 1776. Telle qu'elle se présente sur un dessin de 1777, la façade endommagée du bâtiment est bien celle que nous montre le tableau de la Grande Chambre (repr. dans *Lorentz*<sup>124</sup> 115, fig. 15).

La tour ronde, à gauche, est probablement l'antique Grosse Tour, véritable donjon de la Cité, construite au XII<sup>e</sup> siècle par Louis VI (1108-1137). Si elle était représentée à l'emplacement exact qui était le sien dans la configuration du Palais, la Grosse Tour se trouverait derrière le portail, légèrement à droite. Faute de place, le peintre l'a placée à gauche, tout contre les pentes du Golgotha.

Mais, entre le chef de saint Denis, que l'on vient de décapiter, et l'épée de Charlemagne, le regard du spectateur est

d'abord conduit vers l'entrée officielle du Palais, le grand escalier à trois pans (les «grands degrez») et le portail, appelé au XV<sup>e</sup> siècle «la porte du beau roi Philippe» (*Lorentz*<sup>124</sup> 116-120). La porte et les «degrez» remontent en effet au règne de Philippe IV le Bel et à l'importante campagne de remaniements du palais engagée par ce roi à partir de 1299. Le portail est d'ailleurs un exemple caractéristique de l'architecture autour de 1300. Au trumeau figure une statue de Philippe le Bel, placée sous un dais. Le roi, couronné, est vêtu d'un long manteau à collet. Dans sa main gauche, il tient semble-t-il l'orbe, comme le fait Charlemagne au premier plan. À droite se trouve la statue d'un homme vêtu d'une longue robe, que l'on a proposé d'identifier avec Louis, roi de Navarre, fils aîné de Philippe le Bel et qui allait régner sur la France sous le nom de Louis X le Hutin (1314-1316) (*Whiteley*<sup>115</sup> 142). La niche de l'ébrasement de droite est vide, mais plusieurs témoignages nous informent que cet emplacement était à l'origine occupé par une effigie d'Enguerran de Marigny, le très influent conseiller de Philippe le Bel, dont l'ascension fulgurante suscita à son époque de violentes critiques. Parmi les détracteurs du chambellan, l'auteur d'une chronique métrique composée entre 1313 et 1316-1317 évoque avec réprobation la statue de la porte du palais «estant a la destre du roy, en coiffé blanche et bele, si com en monte en la chapele». *Corrozet*<sup>(2)</sup> 98) rapporte qu'après l'exécution du favori (1315) la représentation de Marigny fut jetée à bas. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle se trouvait encore à la prison de la Conciergerie (*Lorentz*<sup>124</sup> 117).

Le Maître de la *Crucifixion du Parlement de Paris* a donné ici l'exacte physionomie de la porte du beau roi Philippe, devant laquelle il s'est certainement transporté pour y prendre le motif. Mais l'artiste venu du Nord est allé plus loin. Son «appétit insatiable du détail» (*Sterling*<sup>83</sup> 134) est allé de pair avec un sentiment très vif de la surface des objets, car il a montré l'état de conservation du portail au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire environ cent-cinquante ans après l'achèvement du monument (*Lorentz*<sup>124</sup> 117-120). Fait rarissime dans la peinture de l'Europe septentrionale au XV<sup>e</sup> siècle: la statue de Philippe le Bel est représentée avec sa polychromie.

Le manteau du «beau roi Philippe» était bleu. Le peintre a bien montré l'usure de ce bleu, sur les parties les plus saillantes du drapé. La couleur est restée préservée dans les creux des plis. Le blanc du collet semble avoir été mieux conservé. Notre peintre a également mis des touches blanches sur le visage du souverain, pour indiquer les carnations et quelques points jaunes sur sa couronne qui était donc dorée. Le dais abritant la statue était lui aussi recouvert d'une dorure dont l'usure apparaît nettement sur la partie gauche du pinacle, dont la couleur brun-roux indique que le bol d'Arménie sous-jacent se voyait.

Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, la polychromie de la statue de Philippe le Bel n'était plus dans son état de fraîcheur originel. Loin s'en faut. Orientée à l'est, la porte du beau roi Philippe était mieux protégée qu'un portail d'église (en principe toujours à l'ouest), mais n'en subissait pas moins les intempéries. On sait qu'au Moyen Âge, la polychromie des statues placées à l'extérieur des édifices était régulièrement refaite. Mais, pour ce qui est de la porte du palais, seule la statue de son trumeau avait été quelque peu entretenue à l'époque de la réalisation de la *Crucifixion du Parlement de Paris*. Cela n'a rien d'étonnant, puisqu'il s'agissait d'une représentation de Philippe le Bel, ce dont tous se souvenaient encore. En revanche, la figure de gauche (Louis, roi de Navarre, futur Louis X le Hutin?) ne présentait à cette époque que d'infimes traces de couleur bleue sur la manche droite de sa robe, à peine visibles à l'œil nu. Ce personnage, dont il n'est jamais question dans les témoignages anciens, avait probablement perdu son identité au milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

## 2. Couleurs

La gamme colorée de la *Crucifixion* est caractérisée par des tons froids et clairs, où domine le vert clair, plutôt acide, des éminences du Golgotha et le ciel bleu pâle au zénith, sauf dans la partie du gâble, où il est bleu foncé, presque

noir. *Sterling* (<sup>116</sup> 45) suppose que cette zone a été «très lourdement repeinte» lors de restaurations au XIX<sup>e</sup> siècle. Les architectures sont rendues par des blancs et des beiges. Ce «coloris plutôt clair que chaud», apparu à la suite de la suppression, en 1866, du vernis mis sur le tableau par M. de la Roserie en 1842, opération signalée par *Lagrange* (<sup>28</sup> 504), a encore été mis en évidence grâce à la restauration de 1989 (Cfr. E.2.b. *Histoire matérielle*). Pour *Clément de Ris* (<sup>34</sup> 6), la couleur est «vive, soutenue, harmonieuse, sans avoir un grand éclat».

Les grandes figures du premier plan sont également traitées par des coloris froids, où dominent les bleus (la Vierge, saint Louis, Charlemagne), les rouges (saint Louis, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste) et les blancs, à l'exception du costume de saint Denis et de la robe de la sainte femme soutenant Marie, qui sont verts. Des blancs éclatants apparaissent sur le perizonium du Christ en croix et sur les coiffes des saintes femmes à dextre. Le manteau de saint Jean l'Évangéliste est beige, nuancé de mauve.

Une gamme de couleurs plus éclatante marque le groupe de personnages représenté derrière saint Denis, où le jaune lumineux du costume du personnage au collet fait contrepoint au rouge pourpre de la robe du notable se tenant devant lui et au rouge écarlate de la robe du juge, à l'arrière-plan. Signalons encore une zone de couleurs plus chaudes, celle du gâble, où les anges adoreurs dans la gloire entourant Dieu le Père sont peints en camaïeu de tons rouge et jaune orangés.

Le ton des carnations a été jugé par *Laborde* d'une couleur «brillante mais creuse, dont les lumières sont argentines sur fond gris comme les rayons de la lune sur une mare» (*Laborde* <sup>15</sup> CXLI, note 1). *Châtelet* rejoint cette idée d'un coloris froid des chairs, rehaussées selon lui «de quelques tons purs» (*Châtelet* <sup>98</sup> 53). Pour cet auteur, «l'emploi des teintes froides dans les chairs est une nouveauté remarquable dont on attribue volontiers la conception à Hugo van der Goes, qui est encore un enfant à la date de l'exécution du retable. Peut-être faut-il voir là l'influence de la technique du vitrail souvent pratiquée également par les peintres et qui découvre alors l'utilisation des verres clairs dans les chairs.» Un tel jugement a peut-être été influencé par certaines usures de la couche picturale. En réalité, il n'y a pas de différence notable dans le traitement coloré des carnations des figures de la *Crucifixion* et les figures d'autres œuvres de peintres des anciens Pays-Bas méridionaux contemporains du Maître de la *Crucifixion* du Parlement. Seul saint Denis, décapité et déjà exsangue, apparaît plus blafard que les autres figures sacrées et a de bonnes raisons de l'être.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Telle qu'elle se présentait après les travaux d'embellissement de la Grande Chambre voulus par Louis XII (1505), la *Crucifixion* était entourée d'éléments peints en trompe-l'œil, comme l'a suggéré *Sterling* (<sup>116</sup> 38), ou en relief. Ces ajouts sont clairement visibles sur le dessin de Delamonce (Pl. LXXXVII) ou sur la gravure de Poilly exécutée d'après ce même dessin, dont un agrandissement est reproduit par *Sterling* (<sup>116</sup> 39, fig. 12). Dans la partie inférieure, trois compartiments composaient une sorte de prédelle. Autour de la figure d'un roi trônant, portant couronne, sceptre et orbe, toujours identifié dans la littérature avec Louis XII depuis *Guilhermy* (<sup>18</sup> 304), deux personnages tenaient chacun un cartouche comportant des citations tirées de l'Ancien Testament et adressées aux juges en guise d'avertissement. Nous en connaissons les textes grâce à *Corrozet* (<sup>1</sup> 112 et <sup>2</sup> 117-118).

Nous reproduisons ces textes d'après *Corrozet*. *Du Breul* (<sup>3</sup> 172), en donne une version qui doit être moins fidèle, car elle reprend plus littéralement le texte de la *Vulgate*.

À dextre:

*Facite iudicium et justitiam. Quod si non audieritis hoc, in me juravi, dicit Dominus, quod deserta erit domus haec.*

*Hierem[iae] XXII.* [Jérémie XXII, verset 3 et verset 5: «Pratiquez le droit et la justice;... Mais si vous n'écoutez pas ces paroles, je le jure par moi-même – oracle de Yahvé – ce palais deviendra une ruine.»]

Dans l'édition de 1586 (p. 117-118), on trouve *juravit* pour *juravi*, qui est pourtant la forme correcte.

À senestre:

*Videte iudices quid facitis. Non enim hominis exercetis iudicium sed Dei: & quodcumque iudicaveritis in vos redundabit.* II. Paralipo[menon] 19. [2 Chroniques, XIX, verset 6: «Soyez attentifs à ce que vous faites, car vous ne jugez pas au nom des hommes mais de Yahvé et tout ce que vous aurez jugé retombera sur vous.»]

Châtelet<sup>(99 62)</sup> et, à sa suite, Sterling<sup>(116 38)</sup> ont lu erronément *hominus* pour *hominis* dans le verset tiré des *Chroniques*.

#### L'inscription au sommet de la croix

Un cartel fixé par quatre clous sur un écriteau lui-même fiché au sommet de la croix comporte la traditionnelle inscription en hébreu, en grec et en latin identifiant le supplicié et placée à cet endroit sur ordre de Pilate (*Jean* XIX, v. 19: «Jésus le Nazaréen, le roi des Juifs», Pl. LXXII).

#### La «signature cachée»

Taillandier<sup>(12 191-192)</sup> est le premier à avoir signalé la prétendue inscription se trouvant sur le col du vêtement de l'un des personnages groupés derrière saint Denis, celui qui est vêtu de jaune (Pl. LXXIII). Cette inscription aurait été remarquée en 1842 par M. de la Roserie, restaurateur du tableau (*Wauters*<sup>19 27</sup>). Sur la gravure au trait accompagnant l'article de Taillandier (Pl. LXXXV) sont reproduits ces «caractères pouvant former les mots *Jean de Bruges* ou *Joannes Brugensis*». Mais Taillandier, en rappelant que les peintres de l'époque «et notamment les frères Van Eyck» ne signaient pas de cette manière leurs tableaux, écarte l'interprétation de cette «inscription» comme une possible signature de l'artiste.

Lagrange<sup>(28 503)</sup> reconnaît que ces lettres «semblent composer les mots JEA BRUG. », ce qui, à ses yeux, laisse entier le problème de l'authenticité de cette inscription et de sa lecture comme la signature de l'artiste. En effet, Jan van Eyck signait habituellement en toutes lettres, «non point dans un coin dérobé, mais à une place apparente». D'autre part, si ces quelques mots étaient bien une signature, ce Jean de Bruges serait-il Jan van Eyck ou Jean Memling?

Moulin<sup>(37 16 et p. 21)</sup> admet que l'on peut lire, «à la suite de quelques lettres indéchiffrables», le mot «BRUG». Pour lui, ce «monogramme» a forcément une valeur «et doit être une indication» conduisant à l'attribution du tableau à Jean de Bruges (Jan van Eyck).

Ces caractères n'ont pas uniquement servi à étayer l'attribution de la *Crucifixion* à Jean de Bruges. D'autres noms ont été déchiffrés au travers de ces signes. *Wauters* propose de lire ainsi l'inscription du collet du personnage de l'arrière-plan: «*m[agister] R[ogerus] à Brux[ella]*» (*Wauters*<sup>19 27</sup>).

D'après Durrieu<sup>(63 732-733)</sup>, si les premières de ces lettres «pourraient vaguement correspondre au prénom JOHANNES», les trois dernières «sont indubitablement BRU». Elles pourraient faire allusion à la ville de Bruxelles, d'où venait Zanetto Bugatto, à qui Durrieu attribue la *Crucifixion*.

Grand déchiffreur de «signatures» de Primitifs, Mély a bien entendu proposé sa solution à la lecture de ces prétendus caractères, où il voit le nom «*Caesbrut*», variante de «*Caesbrot*», qui est l'une des formes du nom de

«Cazembrot», dynastie de peintres brugeois. L'un des membres de cette famille, Pierre Cazembrot, est en 1453 dans l'atelier d'Arnold de Moll et est mentionné comme maître à Bruges en 1459. Pour Mély, il ne fait pas de doute que ce peintre est l'auteur de la *Crucifixion*, dont la commande serait intervenue vers 1453 (Mély<sup>69</sup> 25-26 et 29-30).

Dès 1904, Bouchot se demande si ces soi-disant lettres ne seraient pas «simplement une décoration comme on en retrouve à cette époque sur les orfrois de bordure, et en général sur les habits» (Bouchot<sup>48</sup> pl. LXVII, LXVIII et LXVIII bis). Châtelet a réfuté à juste titre ces différentes interprétations de cette supposée inscription, qui, loin d'être une signature, «se réduit à un ornement affectant vaguement la forme de lettres» (Châtelet<sup>99</sup> 67, note 15).

## E. HISTORIQUE

### a. Sources

Aucune source se rapportant directement à la commande de la *Crucifixion* n'est actuellement connue. Nos recherches dans les registres du Parlement de Paris ont cependant permis la mise au jour d'un certain nombre de documents concernant l'affectation par la Cour, à partir de 1449, des crédits nécessaires «a la refection du tableau de la grant chambre» (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1 à 15). Il a donc été possible de compléter les dépouillements partiels de ces mêmes sources, effectués depuis le XIX<sup>e</sup> siècle (Monteil<sup>10</sup> 155; Boutaric<sup>24</sup> 52-53; Châtelet<sup>99</sup> 63-64).

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

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le «Crucifix» de la Grande Chambre du Parlement était attribué à Albert Dürer, comme le rapportent Boucher d'Argis<sup>(4)</sup> 25), Dezallier d'Argenville<sup>(5)</sup> 28), Dulaure<sup>(6)</sup> 457) et Thiéry (7 II, 21). C'est sous ce label que le tableau fut réceptionné en 1796 par Alexandre Lenoir au Dépôt des Petits Augustins ([Albert Lenoir]<sup>39</sup> 398), exposé au Musée central des arts<sup>(8)</sup> n° 239 et<sup>(9)</sup> n° 251) et décrit par Schlegel en 1803 (Schlegel<sup>94</sup> 45). Dans sa monographie sur Albrecht Dürer, Heller<sup>(11)</sup> 234-235) suit l'indication des *Notices* du Louvre et donne au peintre de Nuremberg le panneau qu'il n'a pourtant jamais vu.

Parallèlement à l'attribution à Dürer existait peut-être une «tradition parlementaire fort ancienne» faisant remonter la *Crucifixion* à «Jean Van Eyck, dit Jean de Bruges, qui passe pour l'inventeur de la peinture à l'huile». Cette tradition est rapportée tardivement par Taillandier<sup>(12)</sup> 173), mais le Premier Président de la Cour d'appel de Paris, Séguier, s'en fait l'écho dès 1808 (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 21). Taillandier s'est attaché à démontrer que la *Crucifixion* n'était pas de Dürer, mais bien de Jan van Eyck. Selon lui, «tout, dans ce tableau, rappelle la grande composition de Gand [le *Polyptyque de l'Agneau mystique*]» et, ce qui lui paraît encore plus décisif, les costumes «appartiennent au temps de Charles VII et non à l'époque de Louis XII et de François I<sup>er</sup>, sous les règnes desquels le grand artiste de Nuremberg vivait» (Taillandier<sup>12</sup> 190). Carton<sup>(14)</sup> 78-83) reprend les arguments et l'attribution de Taillandier, à laquelle souscrivent également Guilhermy<sup>(18)</sup> 304) et Moulin<sup>(37)</sup> 19). Champeaux<sup>(41)</sup> 14-16) pense que le tableau a été commandé de 1442 à 1455 pour la décoration de la Grande Chambre, à l'un des meilleurs élèves de Van Eyck, qui vivait alors à Paris.

Mais Boutaric, en publiant la décision de 1454 ordonnant la récupération d'une somme d'argent initialement destinée à la «façon du tableau pour la Grant Chambre du Parlement», déduit que l'œuvre, qui «paraît appartenir à l'art flamand», ne peut être de Jan van Eyck, déjà mort à cette date (Boutaric<sup>24</sup> 51-53). Pour de semblables arguments d'ordre chronologique, Schnaase écarte également la candidature de Jan van Eyck (Schnaase<sup>35</sup> 266, note 1).

*Lagrange* (28 503-504), qui reconnaît la validité des arguments avancés par *Taillandier* pour donner le tableau à Jan van Eyck, émet lui aussi des réserves. Pour ce critique, il ne fait en tout cas aucun doute que la *Crucifixion* n'est pas de la main de Dürer.

Reconnues depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, les composantes néerlandaises de la *Crucifixion* ont conditionné de nombreuses attributions du tableau à des artistes septentrionaux. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'époque où les connaisseurs tentent de constituer – sans disposer de photographies – les *corpus* d'œuvres des Primitifs flamands, des noms illustres sont prononcés. En 1847, *Gustav Waagen*, directeur de la Gemäldegalerie de Berlin, propose de voir dans la *Crucifixion* une œuvre de jeunesse de Memling, réalisée lors d'un séjour de cet artiste à Paris (*Waagen* 13 163 et p. 186; *Waagen* 22 145). Cette opinion est rejetée deux ans plus tard par *Laborde* (*Laborde* 15 CXL-CXLI, note 1; *Laborde* 16 57, note 2).

*Laborde* adopte l'attribution à Hugo van der Goes proposée par *Passavant*, qui a vu le «Crucifiement de la Cour d'appel» lors d'un voyage à Paris en 1846 (*Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 28). La connaissance par *Laborde* de l'œuvre de Van der Goes dépend des publications de son temps, dans lesquelles la quasi-totalité des peintures données au peintre gantois sont aujourd'hui reconnues comme des œuvres de Memling ou de son entourage. Mais l'avis de *Passavant* est plus surprenant: le connaisseur a eu l'occasion d'étudier de près le *Triptyque Portinari*, par Hugo van der Goes, en l'église San Egidio de Florence (aujourd'hui aux Offices). Mais il faut se rappeler que la *Crucifixion du Parlement de Paris*, accrochée très haut dans la salle de la Cour d'appel, était fort peu visible. En 1862, *Crowe et Cavalcaselle* attribuent à leur tour le «Crucifiement» à Hugo van der Goes (*Crowe et Cavalcaselle* 20 137), de même que *Nagler*, pour qui l'œuvre témoigne en outre, dans certaines de ses parties, du style sévère d'Hubert van Eyck (*Nagler* 21 355). *Nagler* rattache la *Crucifixion* aux travaux de décoration de la chapelle du Palais effectués par Louis XI en 1479 et date le tableau de cette même année.

*Wauters* (19 25-27) donne le tableau à Rogier van der Weyden, croyant lire le nom de ce peintre sur la prétendue inscription repérée sur le collet d'un des personnages représentés derrière saint Denis (*Cfr.* D. 3. *Inscriptions, marques et armoiries*). Il rejette l'attribution de la *Crucifixion* à Hugo van der Goes, parce qu'elle est antérieure à 1452 (*Wauters* 25 4; *Wauters* 38 col. 43-44). À son tour, *Michiels* refuse le nom de Rogier van der Weyden. Pour cet auteur, il ne fait aucun doute que la *Crucifixion* est une œuvre de Thierry Bouts, probablement réalisée à Paris de 1464 à 1466, à l'instigation du roi Louis XI, lors de la reconstruction de la Grande Chambre du Parlement (*Michiels* 29 285-294).

Ayant cru voir la *Crucifixion du Parlement* lors d'une projection lumineuse faite par Paul Vitry au cours d'une conférence prononcée à Bruxelles en février 1904, *Fierens-Gevaert* compare le «tableau du Palais de Justice de Paris» avec la *Déposition de croix* du musée de Bruxelles, par Petrus Christus. Cette analogie le conduit à supposer que la *Déposition de croix* de Bruxelles devrait être retirée du catalogue des œuvres attribuées à Petrus Christus «pour devenir l'une des plus remarquables productions françaises du XV<sup>e</sup> siècle, due au même maître anonyme que le tableau de Paris» (*Fierens-Gevaert* 50 128). Une semaine plus tard, *Vitry* corrigeait la note de *Fierens-Gevaert*, en précisant que le tableau dont il avait projeté l'image lors de sa conférence bruxelloise était en réalité la *Pietà de Saint-Germain-des-Prés* (Louvre) dont il avait souligné la parenté avec la *Crucifixion* du Palais du Justice. Pour lui, ces deux œuvres sont imprégnées d'éléments flamands, mais certaines de leurs parties indiquent qu'elles ont été exécutées en France; la *Crucifixion du Parlement* aurait été, selon lui, peinte vers 1480-1490, voire plus tard (*Vitry* 53 136). Ayant pris connaissance de l'article de Vitry, *Fierens-Gevaert* reconnaît qu'on ne saurait comparer la *Crucifixion* du Palais du Justice à la *Déposition de croix* du musée de Bruxelles (*F[ierens]-G[evaert]* 51 136).



En réaction aux attributions de la *Crucifixion* à des peintres flamands célèbres, un certain nombre d'auteurs ont plutôt penché pour une exécution par un artiste français. Weale, qui a examiné le tableau, tient la *Crucifixion* pour l'œuvre d'un maître français inconnu, ayant subi l'influence flamande. Pour cet historien, la pose des saints Louis, Jean-Baptiste, Denis et Charlemagne rappellerait Hugo van der Goes, mais le groupe des saintes femmes, «peint avec un grand sentiment de tendresse» et le style du paysage l'empêchent d'attribuer à ce peintre le panneau qu'il situe vers 1480 (Weale<sup>70</sup> 203). Schnaase<sup>(35</sup> 266, note 1), pour qui la *Crucifixion* serait plutôt de la main d'un maître flamand inconnu (un élève ou un imitateur de Memling), se range à l'opinion de Weale pour ce qui est de la datation tardive du panneau (vers 1480), principalement en raison du paysage.

Rejetant les attributions à Van Eyck (*Taillandier*<sup>12</sup> et *Guilhermy*<sup>18</sup>), Memling (*Waagen*<sup>13</sup> et <sup>22</sup>) et Hugo van der Goes (*Laborde*<sup>15</sup>; *Crowe* et *Cavalcaselle*<sup>20</sup>), Clément de Ris<sup>(34</sup> 11-12) propose d'identifier le «*Crucifiquement*» avec le retable de la chapelle Saint-Nicolas que Louis XI avait fait construire en 1476 à l'une des extrémités de la Grande-salle du Palais. D'après cet auteur, le tableau aurait été ôté de l'autel de cette chapelle et transporté dans la Grande-Chambre en 1505, à l'époque des embellissements réalisés à l'instigation de Louis XII. Comme un compte de 1479 enregistre un paiement de 1130 livres tournois à un certain Robert Cailletel «pour employer es ouvrages de maçonnerie, menuiserie, tabernacle, voyrières, painctures et autres choses...», Clément de Ris attribue la *Crucifixion* à ce Robert Cailletel, en qui il faut en réalité voir un maître d'œuvre plutôt qu'un peintre, comme le fait remarquer à juste titre Fossé d'Arcosse<sup>(64</sup> 23), qui adopte le scénario imaginé par Clément de Ris (retable de la chapelle Saint-Nicolas), en penchant pour une attribution à Hugo van der Goes (*Fossé d'Arcosse*<sup>64</sup> 19).

Benoît, qui dans un premier temps souligne «l'allure néerlandaise» de tel ou tel personnage de la *Crucifixion* (Benoît<sup>44</sup> 100), propose la candidature d'un artiste originaire des anciens Pays-Bas venu à Paris, «imbu par ce séjour d'un peu de la sève du nouveau terroir» (Benoît<sup>46</sup> 245-247). Ce peintre serait un certain Jean Verhaegen, franc-maître à Anvers en 1471 et mentionné à Paris en 1482. Pour Benoît, la *Crucifixion* est sans aucun doute postérieure à cette date.

Bouchot refuse de considérer l'auteur du tableau du Parlement comme un artiste flamand. Il donne dans un premier temps le tableau à l'«école de Paris, 1480»<sup>(48</sup> 136-137, n° 355). Puis, voyant des rapports stylistiques entre la *Crucifixion* et la *Résurrection de Lazare*, par Nicolas Froment (1461; Florence, Offices), il suppose que Froment aurait étudié auprès du Maître de la *Crucifixion*, ou tout au moins aurait été en contact avec lui vers 1460. Il évoque, à titre d'hypothèse, le nom de «Nicolas Dippre, dit Colin d'Amiens, habitant à Paris, rue Quincampoix, qui fut peintre de Louis XI» (Bouchot<sup>49</sup> pl. LXVII, LXVIII et LXVIII bis).

Lafenestre<sup>(54</sup> 63-65) voit également des rapports entre la Provence et la *Crucifixion*, où il perçoit des «réminiscences avignonaises». L'examen rapproché de l'œuvre permettant désormais d'exclure les attributions à Van Eyck, Van der Weyden, Memling et Van der Goes prononcées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, cet auteur considère le peintre de la *Crucifixion* comme «un maître original, très particulier, d'origine septentrionale peut-être, Flamand, Néerlandais ou Allemand, mais qui, sûrement, a traversé les ateliers du Midi». Pour Lafenestre, la vue du Louvre atteste que le tableau a été peint à Paris, mais, en même temps, certaines figures ne se rattachent guère au milieu parisien, tel «l'étonnant Charlemagne, avec sa toison débordante et ébouriffée et sa barbe plus broussailleuse que fleurie, sa mitre pointue, sa tunique et son manteau surchargés de clinquant», qui «doit avoir l'accent provençal» et «sent un peu l'ail» (Lafenestre<sup>54</sup> 63-65). L'hypothèse provençale est reprise en 1926 par Hourticq, pour qui le «Calvaire», situé par cet auteur vers 1460, pourrait être «d'Avignon» (Hourticq<sup>77</sup> 201).

Guiffrey<sup>(52</sup> 10-12) donne le tableau, qu'il date entre 1475 et 1500, à «un vieux maître français» ayant subi l'influence allemande, comme l'attestent «une certaine contorsion des visages grimaçants, une exagération des gestes,

une recherche de bizarrerie assez rares dans l'École française, mais plus fréquentes sur les bords du Rhin». *Pigeon* (<sup>56</sup> 14-16) voit dans la *Crucifixion* un contenu symbolique et pense que le tableau aurait été commandé par Charles VII pour marquer le retour du Parlement à Paris en 1437, après la domination anglaise. Il tient également le peintre de la *Crucifixion* pour un Français, qui ne serait autre que Jean Fouquet, également auteur de la *Vierge du chancelier Rolin*!

En 1907, *Reinach* (<sup>60</sup> 420) classe, à titre d'hypothèse, la *Crucifixion* dans l'«École franco-flamande vers 1460» et propose même l'«école de Valenciennes (Marmion)». Dans le *Catalogue sommaire* des peintures françaises de 1909 (<sup>61</sup> 116, n° 998 A), le tableau est répertorié sous la vague appellation d'«École française ou franco-flamande, milieu et fin du XV<sup>e</sup> siècle». Le *Plan-guide illustré* de 1913 fournit la mention plus précise d'«École française, vers 1475». *Bénédite* juge que «le fameux *Calvaire*» est «une œuvre essentiellement française par l'exécution, les types, le décor, peut-être, seulement, exécutée à Paris par quelque artiste du Nord (*Bénédite* <sup>62</sup> 60). Pour *Stein* (<sup>65</sup> 228-229), la *Crucifixion*, œuvre d'un artiste parisien, aurait été peinte vers 1480. Au contraire, *Verhaeren* (<sup>67</sup> 324) considère que «le triptyque [*sic*] catalogué sous le nom de retable du Parlement de Paris n'offre quasi aucune caractéristique française».

*Paul Durrieu* déduit des costumes portés par certaines des figures de l'arrière-plan que l'exécution du «Retable du Palais de Justice de Paris» doit se situer dans la seconde moitié du règne de Charles VII († 1461) ou à l'époque de Louis XI (*Durrieu* <sup>63</sup> 732-733). Cet historien accorde du crédit au déchiffrement des pseudo-lettres sur le costume de l'un des hommes représentés derrière saint Denis (*Cfr.* D. 3. *Inscriptions, marques et armoiries*). Il y voit une signature cachée de Zanetto Bugatto, peintre milanais, formé à Bruxelles auprès de Rogier van der Weyden et arrivé en 1468 à la cour de France où il était appelé Jehannet de Milan. Ayant remarqué dans la *Crucifixion du Parlement* des liens avec le style de Rogier van der Weyden, *Durrieu* propose de donner le tableau à Zanetto Bugatto.

Sur la base d'une semblable tentative de lecture de cette prétendue inscription, *Mély* avance le nom du peintre brugeois Pierre Cazembrot, signalé comme maître dans cette ville en 1459 (*Mély* <sup>69</sup> 25-26 et p. 29-30), comme auteur de la *Crucifixion du Parlement*, commandée, selon cet auteur, vers 1453 (*Cfr.* D. 3. *Inscriptions, marques et armoiries*). *Maeterlinck* (<sup>76</sup> 48) souscrit pleinement à cette identification; pour lui, le tableau, qu'il rattache à l'art gantois, aurait été commandé en 1453.

*Conway* (<sup>71</sup> 146, note 2) mentionne que la *Crucifixion* – qu'il date vers 1475 – a été attribuée à Rogier van der Weyden, ce qui selon lui illustre l'influence exercée sans discontinuer par le maître bruxellois sur les meilleurs peintres de France.

*Brière* (<sup>73</sup> n° 998A), qui se demande si le «Retable du Parlement de Paris» est bien l'œuvre commandée en 1453 par cette institution, le classe dans l'«École française ou franco-flamande (milieu et fin du XV<sup>e</sup> siècle)». *Lemoisne* (<sup>80</sup> 28-29; <sup>81</sup> 85) range également la *Crucifixion* dans l'«École française», et situe son exécution à Paris, «au début du règne de Louis XI» (vers 1460).

*Dimier* (<sup>75</sup> 38) n'y voit pas un ouvrage français, mais y décèle «la marque flamande dans un talent moyen». Quant à *Gillet* (<sup>78</sup> 38), il s'interroge sur l'identité de ce «peintre remarquable, un homme qui connaît à fond le métier des Flamands».

Un certain nombre d'auteurs, frappés par le caractère flamand de la *Crucifixion* l'ont tenue pour l'œuvre d'un peintre flamand de passage à Paris.

*Sterling* a toujours vu dans la *Crucifixion* une œuvre isolée dans le milieu parisien. En 1938, il situe son exécution vers 1461-65 et considère son auteur comme un Flamand, «disciple excellent et fort personnel de Roger van der

Weyden et de Dirk Bouts» (*Sterling*<sup>83</sup> 132). En 1941, il range la *Crucifixion* parmi les «tableaux dont le caractère français est douteux ou nettement contestable» et la date vers 1455-1461. Il constate qu'aucune peinture «de la même main ou trahissant une influence de ce maître personnel et vigoureux» n'a été retrouvée en France, ce qui, selon lui, «inciterait à supposer qu'il s'agit d'un artiste néerlandais voyageur qui aurait quitté Paris après y avoir exécuté la commande du Parlement» (*Sterling*<sup>85</sup> 60, XV<sup>e</sup> siècle, répertoire B, n° 29). C'est aussi l'avis de *Grete Ring*, pour qui il ne fait pas de doute que le tableau ait été peint à Paris, mais comme son style ne présente aucun caractère français, il est possible, selon cette historienne, d'imaginer son auteur comme «un artiste flamand ayant quitté Paris aussitôt après avoir terminé cette seule commande» (*Ring*<sup>88</sup> 219, n° 157). *Grete Ring* situe la *Crucifixion* vers 1460, une datation que reprend *La Coste-Messelière*<sup>(93)</sup> 6, mais que n'accepte pas *Sulzberger*<sup>(97)</sup> 145, qui trouve le style du tableau «évidemment plus tardif».

Pour *Winkler*, le peintre ayant réalisé vers 1450 la grande *Crucifixion* provenant du Palais de Justice de Paris a sans aucun doute été formé par Rogier van der Weyden (*Winkler*<sup>86</sup> 473). Une vingtaine d'années plus tard, ce même historien rapproche de la *Crucifixion* un panneau du musée diocésain de Liège, habituellement donné au Maître de la Vue de Sainte-Gudule (la *Vierge et l'Enfant avec une donatrice présentée par sainte Madeleine*; voir *Friedländer, Early Netherlandish Painting*, IV, 1969, pl. 67). *Winkler* n'accepte pas cette attribution et propose de voir dans ce panneau conservé à Liège, ainsi que dans une représentation de *Trois saintes* (localisation actuelle inconnue; voir *Friedländer, op. cit.*, 1969, pl. 67), des œuvres de petit format de l'auteur de la *Crucifixion* du Louvre (datée cette fois vers 1460-1470), un élève de Rogier van der Weyden. Le paysage et les costumes des figures de l'arrière-plan du tableau de Liège évoqueraient pour *Winkler* la *Crucifixion* parisienne. L'artiste aurait évidemment séjourné à Paris (*Winkler*<sup>95</sup> 315).

Comme *Sterling* et *Ring*, *Châtelet*<sup>(98)</sup> 52 et <sup>(99)</sup> 62 est frappé par l'isolement de la *Crucifixion* dans le paysage de la peinture française de l'époque. Estimant que les «réminiscences» flamandes que l'on y décèle se limiteraient à l'imitation d'une seule œuvre, le triptyque de la *Crucifixion*, par Rogier van der Weyden (Vienne, Kunsthistorisches Museum; repr. dans *Châtelet*<sup>99</sup> 66), il minimise «l'inspiration» néerlandaise dont le tableau porte pourtant la trace évidente. Pour *Châtelet*, la densité plastique des figures attesterait la dette du peintre de la *Crucifixion* envers Fouquet. Utilisant partiellement les témoignages fournis par les documents (*Cfr. I. Textes d'archives et sources littéraires*), il place «vers la fin de 1452 ou le début de 1453» le commencement de la réalisation de l'œuvre, dont l'achèvement pourrait «raisonnablement» être situé «vers la fin de 1454 ou, au plus tard, dans le courant de 1455» (*Châtelet*<sup>99</sup> 63-64). *Châtelet*<sup>(99)</sup> 67-68 propose en outre de reconnaître la main du peintre de la *Crucifixion* dans les miniatures du livre d'heures dit de Galeazzo Maria Sforza, décoré sur parchemin noir (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1856). Ce manuscrit a été identifié par *De Schrijver* avec un livre d'heures offert en février 1466 par les magistrats de Bruges au comte de Charolais – futur Charles le Téméraire –, lors de l'entrée de ce prince dans leur ville. Un paiement publié par *Weale* (dans *Le Beffroi*, IV, 1872-1873, p. 111-119) livre le nom de l'artiste responsable des peintures de ce livre d'heures. Il s'agit de Philippe de Mazerolles, un miniaturiste dont l'activité à Bruges est attestée depuis 1466, qui devient en 1467 valet de chambre de Charles de Charolais et, en 1469, membre de la guilde des libraires de Bruges.

Selon *Châtelet*<sup>(99)</sup> 67, «la violence de certains gestes et le côté presque caricatural dans l'expression et les types de bien des personnages» peuplant les miniatures du livre d'heures dit de Sforza apparaîtraient également sur le tableau du Parlement, notamment dans les «bourreaux du Golgotha» (qui sont en fait les bourreaux de saint Denis et de ses compagnons, voir D. 1. *Sujet*). Pour étayer son attribution, *Châtelet* accepte l'hypothèse formulée en 1918 par *Stein*, incorporant aux données biographiques de l'enlumineur brugeois Philippe de Mazerolles la mention d'un marchand parisien répondant au nom de Philippe de Mazerolles, à qui le roi Charles VII achète en 1454, pour la

somme considérable de 756 livres 5 sous tournois, une pièce d'orfèvrerie, «ung beau tableau d'or garny de IX ba-laiz et XVIII perles» (*Henri Stein*, [Communication sur le peintre Philippe de Mazerolles], dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1918, p. 216-218). Ce Philippe de Mazerolles est en réalité un homonyme de l'artiste de Bruges. Toutefois, pour *Châtelet* (<sup>99</sup> 68), la *Crucifixion* du Parlement de Paris serait la première œuvre connue de Philippe de Mazerolles, qui s'y montrerait essentiellement un «disciple de Fouquet», ses emprunts à Rogier van der Weyden étant «trop précis et trop limités pour permettre d'affirmer qu'il a déjà séjourné en Flandre». Enfin, *Châtelet* suppose que l'artiste dont il pense avoir reconstitué la carrière a pu être formé en Bourgogne, «où la tradition des ateliers de Champmol était restée très vivace» (*Châtelet* <sup>99</sup> 68).

Réaffirmée en 1979 par *Châtelet* (*Châtelet* <sup>111</sup> 198-199), l'attribution du tableau du Parlement à Philippe de Mazerolles n'a guère été retenue que par *Favier* (<sup>106</sup> 239, 388, 438). *Laclotte* ne se prononce pas. Pour cet auteur, le style du peintre de la *Crucifixion* – peut-être peinte entre 1453 et 1455 – est d'essence flamande, même si l'artiste «peut bien avoir bénéficié de l'influence de Fouquet» (*Laclotte* <sup>102</sup> 40).

Dès 1965, *Sterling* fait remarquer qu'il n'existe «aucune parenté de style entre le tableau du Louvre et les enluminures qu'on attribue maintenant à Mazerolles» (*Sterling* et *Adhémar* <sup>101</sup> 17-18, n° 43; voir également *Sterling* <sup>116</sup> 46). Cet historien fait état des mentions figurant dans les registres du Parlement, laissant supposer que le tableau était en cours d'exécution en 1454. Il considère son auteur comme un artiste flamand travaillant à Paris, «formé par l'enseignement de Roger van der Weyden, mais qui aurait travaillé assez longtemps en France pour faire preuve d'une certaine ampleur sculpturale qui le distingue des peintres purement flamands». Cette opinion («peintre flamand travaillant à Paris, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle») est reprise dans le *catalogue des peintures de l'École française* (<sup>104</sup> p. 407) et acceptée par *Meiss* (<sup>107</sup> 203). Le récent *Catalogue sommaire illustré* (*Compin* et *Roquebert* <sup>114</sup> 292) donne toujours la même définition de l'auteur de la *Crucifixion*, «un peintre originaire de Flandre ou du Nord de la France travaillant à Paris, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle».

Bien des années après, dans son dernier livre, *Sterling*, fidèle à son idée d'un artiste nomade venu de Flandre, a tenté d'identifier le peintre de la *Crucifixion du Parlement* avec le Tournaisien Louis le Duc. Prenant en compte les emprunts faits par le Maître de la *Crucifixion* à Rogier van der Weyden, *Sterling* a recherché cette personnalité du côté de Tournai, principal foyer artistique de la Flandre francophone. Son candidat, Louis le Duc, un des peintres célébrés par Jean Lemaire de Belges dans la *Couronne Margaritique* (1504), devient en 1453 franc-maître à Tournai, où il prend deux apprentis en 1456 et en 1457. Entre 1453 et 1456, époque présumée de la réalisation du tableau de la Grande Chambre du Parlement de Paris, il n'est plus mentionné dans les archives de Tournai. Il serait donc venu à Paris durant cette période, pour y peindre la *Crucifixion* (*Sterling* <sup>116</sup> 36-49).

L'hypothèse Louis le Duc a été reprise et confortée récemment par *Jellie Dijkstra* (*Dijkstra* <sup>122</sup> 53-59), qui a mis en évidence une autre source weydénienne dans la *Crucifixion*: la figure de saint Jean l'Évangéliste, qui reprend celle du même personnage sur le *Calvaire* peint par Rogier pour la chartreuse de Scheut, près de Bruxelles (Monasterio de El Escorial). D'autre part, *Jellie Dijkstra* verse au dossier de nouveaux éléments biographiques concernant Louis le Duc, que *Sterling* ne connaissait pas. En 1461, le Tournaisien s'établit à Bruges, où il devient membre de la guilde de Saint-Luc. Lors de son enregistrement dans le livre de bourgeoisie, il est mentionné comme «fils de Colart», sans doute Colart le Duc, époux d'Agnès, sœur de Rogier van der Weyden. Que Louis le Duc soit le neveu de Rogier semblerait donc étayer l'hypothèse de *Sterling*. *Jellie Dijkstra* suppose que ce peintre a eu accès à l'atelier bruxellois du grand maître, peut-être lors de sa formation.

*De Vos* signale l'attribution par *Sterling* de la *Crucifixion* à Louis le Duc, neveu de Rogier van der Weyden. Cet au-

teur considère le tableau comme l'«une des meilleures œuvres à la manière de Van der Weyden qui aient survécu, et sans doute la seule en France» (*De Vos* <sup>126</sup> 161).

Pour *Schaefer* (<sup>120</sup> 277-281), le maître à qui nous devons la *Crucifixion du Parlement* serait – sans preuves – Jacob de Litemont, un artiste d'origine septentrionale, mentionné comme peintre du roi dès 1451 et toujours vivant en 1474.

Tout comme *Sterling*, *Schaefer* a analysé la *Crucifixion* comme une production isolée, sans tenir compte d'une autre *Crucifixion* de la main du même maître, acquise en 1979 par le J. Paul Getty Museum. Ce panneau, de dimensions bien plus réduites que la *Crucifixion* du Louvre est le panneau central d'un *Triptyque de la Passion* reconstitué par *Fredericksen* (<sup>112</sup> 183-196), qui, reprenant le rapprochement de cette œuvre avec la *Crucifixion du Parlement* proposé dans le catalogue de la vente aux enchères de 1978 (<sup>110</sup> n° 88), a démontré que son auteur n'était autre que le peintre du grand panneau du Louvre. *Sterling* a identifié les commanditaires de ce triptyque avec le Parisien Dreux Budé, audencier de la chancellerie royale et prévôt des marchands, et son épouse Jeanne Peschard (*Sterling* <sup>116</sup> 50-53).

*Nicole Reynaud* (<sup>118</sup> 53-59) a considérablement élargi le groupe des œuvres parisiennes de ce «Maître de Dreux Budé», en lui attribuant certains vitraux de la nef de Saint-Séverin – un indice supplémentaire d'une activité plus que passagère à Paris – et des miniatures dans des manuscrits. Les miniatures du Maître de Dreux Budé sont si proches, par le style, de celles d'un autre artiste, le Maître d'Olivier de Coëtivy, qu'un certain nombre d'entre elles ont été autrefois données à ce dernier, plus jeune d'une génération que le Maître de Dreux Budé. *Nicole Reynaud* propose d'élucider cette parenté stylistique par de réels liens de parenté ayant uni les deux artistes, l'un étant le fils de l'autre. Elle identifie le Maître de Dreux Budé avec André d'Ypres, un peintre et enlumineur originaire d'Amiens, qui s'établit vers 1450 à Paris, dont il devint bourgeois. Les documents nous apprennent qu'André d'Ypres était le père du peintre Nicolas (dit Colin) d'Amiens, qui serait donc le Maître de Coëtivy, actif à Paris jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Cette identification a été pleinement confirmée par la découverte, par Catherine Grodecki, d'une œuvre documentée de Colin d'Amiens, une *Mise au tombeau* sculptée en 1495-1496 d'après le patron fait par cet artiste, destinée à la chapelle du château de l'amiral Louis Malet de Gravelle, à Malesherbes (Loiret). La *Mise au tombeau* de Malesherbes présente bien des affinités avec la *Résurrection de Lazare*, panneau du Maître de Coëtivy au Louvre (*Catherine Grodecki, Le «maître Nicolas d'Amiens» et la mise au tombeau de Malesherbes*, dans *Bulletin monumental*, 1996, pp. 329-342).

*Lorentz* (<sup>123</sup> 311 et <sup>124</sup> 114) accepte l'identification du Maître de Dreux Budé avec André d'Ypres, proposée par *Nicole Reynaud*.

*Dominique Thiébaud* (<sup>129</sup> 136) ne se prononce pas sur les différentes hypothèses formulées récemment. La *Crucifixion* commandée vers 1452 par le Parlement témoigne selon elle de la vitalité retrouvée du foyer parisien au milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

## 2. Histoire ultérieure

### a. Collections et expositions

Du milieu du XV<sup>e</sup> siècle à 1790, la *Crucifixion* est accrochée sur le mur nord de la Grande Chambre du Parlement de Paris (Pl. LXXXVI), son lieu de destination originel.

- 1551 La *Crucifixion* manque d'être détruite par le feu. En effet, en juillet 1551, les membres du conseil du Parlement ne peuvent siéger dans la Grande Chambre et se replient vers la salle Saint-Louis, en raison de «l'inconvénient du feu, advenu dans la Chambre dorée, de l'image du Crucifix: par un tuyau de vieille cheminée estant en la Conciergerie, addossant contre les lambris auxquels était attaché le dit Crucifix, auquel l'inconvénient du feu a esté remédié, en telle et si prompte diligence que peu de dommage s'en est suivi» (note du greffier du conseil du Parlement, citée par *Clairin*<sup>70</sup> 15).
- 1796 La *Crucifixion* quitte le Palais de Justice pour le Dépôt des Petits Augustins ([*Albert Lenoir*]<sup>39</sup> 398).
- 1799 Le «Crucifix» est exposé dans la Grande Galerie du Musée central des arts (<sup>8</sup> 58-59, n° 239).
- 1808 À la demande d'Antoine Séguier (1768-1848), président de la Cour d'appel de Paris, la *Crucifixion* regagne le Palais de justice, où elle est accrochée dans la principale salle d'audience (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 25), celle où se tiennent les séances solennelles. *Taillandier* (<sup>12</sup> 169), et à sa suite un certain nombre d'auteurs (*Lagrange*<sup>28</sup> 502-503; *Moulin*<sup>37</sup> 12; *Châtelet*<sup>99</sup> 62) signalent erronément que le retour de la *Crucifixion* au Palais de Justice a eu lieu en 1811.
- 1830 Lors du sac de l'archevêché, la *Crucifixion* est mise à l'abri pendant quelques années (*Taillandier*<sup>12</sup> 198), puis est «exhumée d'un des magasins de la ville, par les soins persévérants de M. Lassus» (*Guilhermy*<sup>18</sup> 305).
- 1837 La *Crucifixion* est raccrochée dans la première chambre de la Cour (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 26). *Clément de Ris* (<sup>34</sup> 16) indique (erronément?) que le tableau aurait été remis en place dès 1835.
- 1842 La *Crucifixion* revient au Palais de Justice en 1842, après sa restauration, effectuée par M. de la Roserie (*Lagrange*<sup>28</sup> 503).
- 1866-71 Le tableau en restauration, chez M. Haro (Cfr. E. 2. b. *Histoire matérielle*), n'est plus accroché au Palais de Justice pendant quelques années.
- 1878 Le peintre Elie Delaunay (1828-1891) est chargé, par arrêté préfectoral du 22 juin 1878, «d'exécuter un *Christ en croix*, accompagné de deux figures allégoriques, destiné au prétoire de la 1<sup>re</sup> chambre du Tribunal civil au Palais de Justice. Cette décoration picturale doit remplacer le triptyque de l'école de Van Eyck, qui a été transporté, il y a quelques années, dans la salle de la Cour d'appel» (*Nouvelles*<sup>33</sup> 225).
- 1895 En juillet 1895, le Comité consultatif des musées nationaux, sur la proposition de Salomon Reinach, émet «le vœu que le tableau du XV<sup>e</sup> siècle conservé au Palais de Justice, dans la première chambre de la Cour d'appel où il est à peu près invisible et soustrait à l'étude» soit déposé au Louvre (Archives des musées nationaux, P 4, 1904, 10 octobre).
- 1900 La demande de prêt de la *Crucifixion* à l'Exposition de 1900 (Petit Palais) est refusée (*Benoît*<sup>44</sup> 100).
- 1904 La *Crucifixion* figure à l'exposition des Primitifs français à partir du lundi 11 avril (*Fierens-Gevaert*<sup>50</sup> 128; *Bouchot*<sup>48</sup> 136-137, n° 355). Cette date correspond bien à celle de l'ouverture de l'exposition (12 avril-17 juillet 1904). L'information donnée par *Châtelet* (<sup>99</sup> 62), selon laquelle le tableau n'aurait figuré à l'exposition qu'après l'ouverture, est donc erronée.
- 1904 Le 10 octobre, la *Crucifixion*, mise à la disposition du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts par le ministre de la Justice, M. Vallé (*Nouvelles*<sup>55</sup> 269), retourne au Louvre, où elle est exposée (Service d'étude et de documentation du département des peintures, *Musées nationaux. Inventaire des peintures «République française» /R.F./*, II, p. 5).
- 1912 *Fossé d'Arcosse* (<sup>64</sup> 24), conseiller à la Cour d'appel de Paris, formule le vœu de voir le retable «exilé au Louvre» rentrer au Palais de Justice pour ne plus jamais le quitter.
- 1913 La *Crucifixion* est présentée au Louvre dans l'aile Mollien, dans la salle des Primitifs français (*Plan-guide illustré*<sup>68</sup> 120).
- 1953 Installation de la *Crucifixion* dans les Petits cabinets sud du pavillon des Sessions (aile de Flore), avec les Primitifs français.
- 1972 À partir de 1972, la *Crucifixion* est présentée au Salon Carré. Elle y reste jusqu'en 1988.

- 1988 Le panneau est envoyé, le 5 octobre, au Service de restauration des Musées de France à Versailles.
- 1989 Retour de la *Crucifixion* au Louvre, le 1<sup>er</sup> mars, pour être accrochée dans les nouvelles salles consacrées à la peinture française, au second étage de l'aile nord de la Cour Carrée.
- 1993 La *Crucifixion* est transportée au second étage de l'aile Richelieu (salle 6 du circuit de la peinture française), inaugurée le 18 novembre 1993.
- b. *Histoire matérielle*
- 1798-99 La *Crucifixion* est parquée par François-Toussaint Hacquin et les «anciens repeints et mastics» qui couvraient le tableau sont ôtés par Roser (1756-1804), peintre de paysages et restaurateur (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 19 et 20).
- 1815 Le 20 décembre, jour de l'évasion de Lavalette, des ouvriers travaillant à proximité de la salle des séances solennelles provoquent un incendie qui manque de détruire la *Crucifixion* (Taillandier<sup>12</sup> 198). Dans un rapport daté de juillet 1839 qu'il adressa à la Chambre des pairs, le président Séguier signale que le feu a «charbonné le derrière du tableau, peint sur bois, et en a respecté la face» (cité par Lambeau<sup>42</sup> 34).
- 1842 M. de la Roserie, «habile artiste» (Taillandier<sup>12</sup> 191; Clément de Ris<sup>34</sup> 6), est chargé par la Préfecture de «nettoyer et réparer le Christ» (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 27). D'après Bouchot<sup>(49)</sup> pl. LXVII), «les retouches opérées en 1842 n'ont pas altéré la composition, elles ont porté surtout dans les terrains du bas et sur quelques figures du fond».
- 1847 Waagen constate, «pour autant qu'on peut juger le tableau depuis le bas», que l'état de conservation de l'œuvre semble bon, excepté dans la découpe de la partie supérieure, où est Dieu le Père bénissant et qui, selon lui, aurait été très abimée par un incendie et serait très restaurée (Waagen<sup>13</sup> 186). En réalité, comme la *Crucifixion* était accrochée très haut, Waagen n'a pu voir de près le gâble et apprécier son état. Il a dû être informé, lors de sa visite, d'une restauration importante intervenue dans la partie supérieure. Il s'agit probablement du coin supérieur droit, où a été incrustée une pièce de bois (Cfr. C. *Description matérielle*).
- 1866 La *Crucifixion* a été décrochée de la première chambre de la Cour impériale et transportée dans l'atelier de M. Haro, en vue de sa restauration (Lagrange<sup>28</sup> 502). À la fin du Second Empire, Haro s'intitulait, sur son papier à en-tête, «restaurateur de tableaux du ministère des Travaux publics & du Palais des Tuileries». Ses ateliers de restauration se trouvaient au 14 de la rue Visconti. Lagrange signale en 1866 que Haro enlève le «vernis roussâtre» dont M. de la Roserie avait autrefois couvert le tableau. Selon ce critique, «la restauration de M. Haro, conduite avec une retenue, une conscience et un goût dignes des plus vifs éloges, nous rend presque un chef-d'œuvre» (Lagrange<sup>28</sup> 502).
- 1868 La restauration mentionnée à cette date par Clément de Ris<sup>(34)</sup> 6) semble être celle de M. Haro, commencée en 1866.
- 1871 La *Crucifixion* se trouve toujours «chez un artiste de la rue Visconti, chargé de le restaurer» (Tuetey<sup>66</sup> 165) – c'est-à-dire chez Haro -, ce qui lui vaut d'échapper aux incendies allumés par la Commune.
- 1891 D'après Guiffrey<sup>(52)</sup> 10), la *Crucifixion*, ayant beaucoup souffert pendant l'incendie de la Commune, aurait été restaurée en 1891, une information qui semble erronée.
- 1951 Des altérations étant survenues sur le support de la *Crucifixion* (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 29), une pré-commission de restauration, composée de MM. Bazin, Goulinat et Aubert se réunit le 8 juin 1951 et fait le constat suivant: «Le parquetage est excellent; il suffirait de remettre une traverse derrière la fente. La pellicule picturale semble avoir été cuite». La décision est alors prise de restaurer la *Crucifixion* (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, compte rendu de la pré-commission du 8 juin 1951).
- 1952-53 Suppression, par M. Aubert, d'une épaisse couche de crasse grisâtre collée dans le vernis et intervention sur le support, par M. Castor (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989; voir également I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 29).
- 1956 MM. Rouillet et Zezzos constatent que le tableau «ne présente aucun signe de soulèvement ni d'écaillage» (Ver-

- sailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989, fiches de santé de l'œuvre).
- 1965 Depuis 1963, une fente verticale est signalée à sénestre. Cette fente, d'une largeur de 1 à 2 mm, est située à environ 50 cm du bord sénestre et à 5 cm du joint des deux dernières planches recollé en 1953 (et qui n'a pas bougé). Elle traverse entièrement le panneau. Cette cassure est bouchée par M. Aubert à l'aide d'un mastic coloré d'un jus d'aquarelle (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989, fiches de santé de l'œuvre).
- 1967 Il est à nouveau nécessaire de mastiquer les deux fentes verticales des extrémités, ce qui est fait par M. Linard (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989, *ibidem*).
- 1968 Mise au ton, par M. Linard, des écailles tombées, sur le joint vertical sénestre, sans masticage (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989, *ibidem*).
- 1970 Mise au ton, par M. Aubert, de petites écailles tombées sur les mastics du joint sénestre (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989, *ibidem*).
- 1972 Mise au ton, par M. Linard, des écailles tombées, en particulier sur la fente verticale du panneau à sénestre (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989, *ibidem*).
- 1975 Bichonnage, par M. Paulet (Versailles, *ibidem*).
- 1976 Petits points de retouche sur les fentes dextre et sénestre, par Mme Delsaux (Versailles, *ibidem*).
- 1980 Dépoussiérage, par Mme Amooore (Versailles, *ibidem*).
- 1982 Enlèvement des petites taches de chanci (?) à l'acétate de butyle; régénération et vernissage local à la bombe (vernis à retoucher Rembrandt); petites retouches au maïmeri, par Mme Hourrière (Versailles, *ibidem*).
- 1987 Nicole Reynaud constate que les rives du joint, à sénestre, se sont fortement écartées, sans doute à cause du faible degré hygrométrique du Salon Carré. Elle signale en outre une perte de matière picturale sur la figure de saint Louis (Versailles, *ibidem*).
- 1988 En janvier, dépoussiérage de la face au chiffon de soie, pose de points de couleurs et vernissage des lacunes au pinceau, par M. Whitney (Versailles, *ibidem*).
- 1988 En octobre, déblocage, par M. Jaunard (atelier de M. Huot), des traverses du parquet après enlèvement de l'enduit brun qui y était appliqué (vernis laque mêlé de terre) et qui bloquait le jeu des traverses; recollement de la partie supérieure du gâble, désolidarisée (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989).
- 1989 En janvier, la fente à sénestre et le joint ouvert à dextre sont recollées à vif; les papillons à contrefil sont remplacés par des papillons dans le fil. Intervention par M. Jaunard (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989).
- 1989 En janvier et février, intervention sur la face, par Virginie Trotignon, qui dégage les joints, enlève les mastics et les repeints le long des joints, fait un refixage à la cire-résine (le long des joints), dégrasse la couche picturale au white-spirit, pose des mastics et procède à des retouches au maïmeri et à un vernissage léger au tampon avec du vernis dammar mat (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989).

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Au Palais de la Cité, à la Chambre des Comptes, se trouvait une autre *Crucifixion* sommairement représentée sur une miniature exécutée vers 1508, figurant au frontispice du *Livre du protocole* de la Chambre des Comptes (Paris, Archives nationales, ms. AE 11 634; repr. agrandie dans *Sterling*<sup>116</sup> 45, fig. 18). On y voit, comme sur la *Crucifixion* de la Grande Chambre du Parlement, un alignement de personnages sacrés répartis autour du Christ sur la croix. Ces figures sont la Vierge et la Madeleine entourant la croix, Charlemagne, saint Denis, un saint évêque te-



nant une croix (identifié par *Châtelet* [99 64] avec saint Éloi) et saint Louis. Un inventaire des objets mobiliers du Palais dressé à partir de janvier 1792 mentionne, dans la «ci-devant Cour des monnaies», un «tableau peint sur bois et à fond doré représentant un Christ, la Sainte Vierge, saint Jean, la Madeleine, Charlemagne et saint Louis, [...] dans sa bordure dorée». Le fond doré écarte l'identification de cette œuvre avec la *Crucifixion* de la Grande Chambre, proposée par *Tuetey* (66 161). S'agirait-il de la *Crucifixion* de la Chambre des comptes, dont le saint Éloi aurait été confondu avec saint Jean par le rédacteur de l'inventaire?

*Autres œuvres du Maître de Dreux Budé, peintre de la Crucifixion du Parlement:*

(2) Un *Triptyque de la Passion* peint pour un haut fonctionnaire royal, Dreux Budé, et son épouse Jeanne Peschard est également de la main du Maître de la *Crucifixion* du Parlement. Ce triptyque a été reconstitué par *Fredericksen* (112 183-192). Sur le panneau central figurait une *Crucifixion* comportant en outre les représentations du *Portement de croix* et de la *Descente aux limbes* (passé en vente à Versailles en 1978 [cat. de vente 1978, n° 88] et depuis 1979 au J. Paul Getty Museum, à Los Angeles; repr. en couleurs dans *Sterling* 116 56, fig. 30). Sur les volets figuraient respectivement, à droite, l'*Arrestation du Christ avec deux donateurs* (encore en 1993 à Brême, collection du Dr. H. Bischoff [voir *Reynaud* 118 53]; repr. en couleurs dans *Sterling* 116 57, fig. 31) et, à sénestre, la *Résurrection avec trois donatrices* (Montpellier, musée Fabre; repr. en couleurs dans *Sterling* 116 57, fig. 32). Les donateurs ont été identifiés par *Sterling* (116 50-53), grâce à un petit panneau en grisaille représentant *Jeanne Peschard, épouse de Dreux Budé, et ses filles Jacqueline et Catherine en donatrices* (France, collection particulière; repr. dans *Sterling* 116 50, fig. 26). Sur ce panneau, également réalisé par le peintre du *Triptyque de Dreux Budé*, se trouve l'écu mi-parti de Jeanne Peschard (Budé-Peschard), qui avait épousé Dreux Budé en 1422. Or le groupe des trois femmes est exactement le même que sur la *Résurrection* de Montpellier (repr. dans *Sterling* 116 57, fig. 32).

(3) Comme l'a signalé *Nicole Reynaud* (118 53), les figures de saint Louis et de saint Denis représentées par le Maître de Dreux Budé dans un bréviaire à l'usage de Tours (Bibliothèque nationale de France, Lat. 1032, fol. 396 et fol. 438 v°) sont proches du saint Louis et du saint Denis de la *Crucifixion*. Elles témoignent en tout cas de l'utilisation de modèles communs. Sur la miniature du fol. 396, la silhouette de saint Louis est inversée.

Dans le même manuscrit, au fol. 461 v°, le saint Martin à cheval coupant son manteau a un couvre-chef semblable à celui de Charlemagne sur la *Crucifixion*.

*Emprunts à la peinture des anciens Pays-Bas par le Maître de la Crucifixion:*

(4) Le type du Christ rappelle ceux que Rogier van der Weyden a représentés sur le *Triptyque de la Crucifixion* du Kunsthistorisches Museum de Vienne (*Châtelet* 99 62, repr. p. 66; voir également *Sterling* 116 43-44; *Dijkstra* 122 56; *Lorentz* 124 107-108, fig. 6) et sur le grand *Diptyque de la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean* de Philadelphie (Museum of Art, John G. Johnson Collection; *Lorentz* 124 107-108, repr. p. 109, fig. 7).

(5) Le ciel obscur surmontant la croix apparaît dans plusieurs *Crucifixions* des groupes Maître de Flémalle et Rogier van der Weyden, citées par *Sterling* (116 44-45): la *Crucifixion* flémallienne de la Gemäldegalerie de Berlin (*M.J. Friedländer, Early Netherlandish Painting*, II, Leyde/Bruxelles, 1967, pl. 95), celle du *Diptyque de Jeanne de France, duchesse de Bourbon* (Chantilly, musée Condé; *Friedländer, op. cit.*, 1967, pl. 107, n° 88), celle du *Triptyque Sforza* (Bruxelles, musées royaux de Beaux-Arts; *Friedländer, op. cit.*, 1967, pl. 109, n° 93), celle du *Triptyque de la Crucifixion avec un donateur de la famille Villa* (Riggisberg, Abegg-Stiftung; *Friedländer, op. cit.*, 1967, pl. 134). Plusieurs de ces compositions comportant des représentations du soleil et de la lune, au-dessus de la croix, *Sterling* (116 45) suppose que le soleil et la lune pourraient bien figurer à ce même emplacement sur la *Crucifixion* du Parlement. Ces astres seraient masqués par des repeints remontant au XIX<sup>e</sup> siècle.

(6) La silhouette de saint Jean l'Évangéliste est analogue à celle du saint Jean représenté sur le *Calvaire* peint par Rogier pour la chartreuse de Scheut, près de Bruxelles (Monasterio de El Escorial; *Dijkstra*<sup>122</sup> 56-57, fig. 2).

(7) Le visage de Marie est d'un type similaire à celui de la sainte femme soutenant la Vierge évanouie dans la *Descente de croix* du Prado (*Lorentz*<sup>124</sup> 108 et p. 109, fig. 8-9).

(8) Le saint Jean-Baptiste désignant l'*Agnus Dei* fait penser au Précurseur figurant sur l'un des deux panneaux du retable peint en 1438 par le Maître de Flémalle pour le franciscain Heinrich Werl (*Lorentz*<sup>124</sup> 108 et p. 111, fig. 10-11).

*Reflets de la composition de la Crucifixion:*

(9) *Sterling* a rapproché la main bénissante de Dieu le Père représenté dans le gâble de la *Crucifixion* de la main droite du Christ de la *Résurrection de Lazare* par Nicolas Froment, peintre originaire du Nord de la France (1461, Florence, Galleria degli Uffizi; voir *Sterling*<sup>116</sup> 45 et p. 48, fig. 22 et 24).

(10) Il est possible que le Charlemagne de la *Crucifixion* de la Grande Chambre du Parlement ait servi de modèle pour une carte à jouer xylographiée de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle représentant Charlemagne, l'un des quatre «rois» avec David, Alexandre et Jules César (Bibliothèque nationale de France, Estampes, Kh 30a, fol. 7; repr. dans *Carolus-Barré* et *Adam*<sup>90</sup> 296 fig. 4). Le Charlemagne gravé est évidemment simplifié par rapport à la peinture, mais la pose n'est guère éloignée. L'empereur tient l'épée haute dans sa main droite et l'orbe dans l'autre main. La ressemblance la plus frappante entre les deux figures est la robe armoriée, mi-parti de France et d'Empire, plus rare que le mi-parti Empire-France et magnifiant les armes de France (*Cfr.* D. 1. *Sujet*).

(11) *Weale* (<sup>30</sup> 203) a supposé à tort que le saint Jean-Baptiste de la *Crucifixion* du Parlement aurait été imité par le Maître de Saint Barthélemy sur la face intérieure du volet gauche du *Kreuzaltar*, provenant de la chartreuse de Cologne (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 180; repr. dans *F.G. Zehnder, Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, XI: Katalog der altkölnner Malerei*, Cologne, 1990, fig. 272).

(12) La figure de Charlemagne a été empruntée par Granet (1775-1849) dans une composition datée de 1801, *La Reine Blanche de Castille libère des prisonniers* (Paris, musée du Petit Palais, Inv. P. Dut. 1495). Charlemagne est représenté seul sur un grand panneau dont la forme et l'encadrement rappellent la *Crucifixion*. Ce tableau est accroché très haut – comme sans doute il devait l'être au Palais de Justice – dans une immense salle gothique où se déroule la scène (repr. en couleurs dans le catalogue de l'exposition *Von Ingres bis Cezanne. Kunst des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung des Musée du Petit Palais*, Bonn, 1998, p. 61, n° 8).

*Anciennes reproductions:*

(13) *Clément de Ris* (<sup>34</sup> 13) signale une gravure anonyme de 1651 représentant *Louis XIV séant en son lit de justice pour sa majorité, le 7 septembre 1651* (Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, *Recueil historique*). Représentation sommaire et incomplète du tableau.

(14) Sur un dessin de Ferdinand Delamonce (1678-1753) représentant le Lit de justice du 12 septembre 1715 (Pl. LXXXVI), on reconnaît bien la *Crucifixion*, sur le mur nord de la Grande Chambre, près du «lit de justice», où était installé le roi lorsqu'il assistait aux séances du Parlement (Paris, musée Carnavalet, don Maciet, D. 7013; voir le *cat. exp.*<sup>87</sup> n° 77 et le *cat. exp.*<sup>105</sup> n° 23). Ce dessin servit à la gravure de Poilly (n° 15), ce qui explique pourquoi les figures sont en contrepartie.

- (15) Gravure par Poilly d'après le dessin de Delamonce (repr. dans *Sterling*<sup>116</sup> 39, fig. 11 et 12).
- (16) Un tableau de Louis-Michel Dumesnil (1680-après 1746) représente le même Lit de justice du 12 septembre 1715. Le point de vue est différent que sur le dessin de Delamonce (n° 14) et la gravure de Poilly (n° 15). La *Crucifixion* est cette fois visible sur le mur de droite (Versailles, musée national du château de Versailles, MV 172; voir *Claire Constans, Musée national du château de Versailles. Les peintures*, I, Paris, 1995, p. 283, n° 1575).
- (17) Il existe une autre représentation du Lit de justice du 12 septembre 1715, attribuée par *Clément de Ris*<sup>(34 14)</sup> à Charles-Nicolas Cochin le père (Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, *Recueil historique*). Le tableau est vu de biais.
- (18) On peut voir la *Crucifixion* sur une esquisse de Lancret, où est représenté le Lit de Justice tenu par Louis XV en 1723, lors de sa majorité (musée du Louvre, R.F. 1949-32). Voir la notice consacrée à ce tableau par *Mary Tavenner Holmes*, dans le catalogue de l'exposition *Nicolas Lancret, 1690-1743*, New York, The Frick Collection, 1991, p. 56-57, n° 1 (repr. en couleurs, pl. 5).
- (19) Une gravure de 1723 représentant *le Roi séant en son lit de justice pour y déclarer sa majorité, le 22 février 1723*, signalée par *Clément de Ris*<sup>(34 15)</sup>, n'offre qu'une vue incomplète de la *Crucifixion*.
- (20) Sur une planche de l'*Almanach royal* de 1755 (reproduite dans *Lorentz*<sup>124</sup> 105, fig. 3), montrant la séance de rentrée du Parlement de Paris (2 septembre 1754), on voit la *Crucifixion* dans son environnement habituel de la Grande Chambre, dont la décoration a été modifiée en 1722 par Boffrand.
- (21) Gravure de Cl. Niquet, d'après Monnier et Girardet, montrant la séance extraordinaire du Parlement tenue par Louis XVI dans la Grande Chambre le 19 novembre 1787.
- (22) Gravure au trait, par M. Frémy, jointe à la *Notice de Taillandier*<sup>(12</sup> en face de la p. 169) (Pl. LXXXV). On y voit également, à gauche du Christ en croix et à l'extérieur du cadre, les caractères figurant sur le collet du personnage représenté au second plan, à côté du bourreau.
- (23) Lithographie dans l'ouvrage de l'abbé *Carton*<sup>(14</sup> planche hors-texte, entre les pages 78 et 79), d'après la gravure de Frémy illustrant la *Notice de Taillandier*<sup>(12)</sup>.
- (24) Tableau de Jean Alaux (1786-1864), le *Parlement de Paris casse le testament de Louis XIV et confie la régence au duc d'Orléans (2 septembre 1715)*, ayant figuré au Salon de 1850 (Versailles, musée national du château de Versailles, MV 1949; voir *Claire Constans, Musée national du château de Versailles. Les peintures*, I, Paris, 1995, p. 19, n° 28).
- (25) Une gravure de L. Gaucherel (1866), d'après un dessin de E. Tavernier, illustrant le livre de *Berry* sur la *Topographie historique du vieux Paris*<sup>(27</sup> entre la p. 148 et la p. 149), reproduit la partie gauche du tableau, où figurent le Louvre et la tour de Nesle.
- (26) Lithographie par R. Engelmann à la fin de la *Notice de Clément de Ris*<sup>(34)</sup>, reproduisant l'état de présentation de la *Crucifixion* sous l'Ancien Régime (avec les parties ajoutées sous Louis XII).

(27) Une gravure sur bois, de qualité médiocre, reproduisant la gravure au trait par Frémy illustrant la *Notice de Taillandier* <sup>(12)</sup>, est placée en tête de la *Notice de Moulin* <sup>(37)</sup>.

(28) À notre connaissance, la médiocre vue d'ensemble de la *Crucifixion* publiée par *Camille Benoît* <sup>(44 101)</sup> est la première photographie du tableau reproduite dans une publication. L'auteur se plaint d'ailleurs de ce qu'il n'existe pas de bonne photographie de l'œuvre.

## G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

### *Iconographie*

S'appliquant à la *Crucifixion du Parlement*, l'appellation de tableau «politique» (*Châtelet* <sup>99 62</sup>; *Sterling* <sup>116 38</sup>) semble exagérée. Il convient avant tout de considérer ce panneau comme une représentation de la Crucifixion dans une salle de justice. Un certain nombre de témoignages de cette tradition subsistent encore dans le domaine de la peinture de panneaux en France au XV<sup>e</sup> siècle (*Cfr.* D. I. *Sujet*). La cour du Parlement de Paris avait d'ailleurs confié le soin de négocier la «façon» du tableau et donc de communiquer au peintre le programme iconographique à l'un de ses conseillers clercs – le conseil comprenait à la fois des conseillers clercs et des conseillers laïcs –, maître Jean Paillart, également chanoine de Notre-Dame. C'est donc la signification religieuse de l'œuvre qui prime.

Le tableau étant destiné à la Grande Chambre du Parlement de Paris, principale cour de justice du royaume et émanation du conseil du roi, il est tout naturel de voir figurer de part et d'autre de l'habituelle *Crucifixion* les saints patrons de la monarchie française (saint Louis, saint Denis, saint Charlemagne). La présence de saint Jean-Baptiste s'explique parfaitement bien par la présence, à la Sainte-Chapelle du Palais voisine de la Grande Chambre, de la relique du Précurseur (l'occiput de saint Jean-Baptiste) donnée en 1247 à saint Louis par l'empereur byzantin Baudouin II (*Cfr.* D. I. *Sujet*). Les armes de Charlemagne, telles qu'elles se présentent sur sa robe armoriée (mi-parti de France et d'Empire au lieu du traditionnel mi-parti d'Empire et de France) exaltent la grandeur du roi Charles VII, descendant de Charlemagne (*Cfr.* D. I. *Sujet*).

### *Le peintre de la Crucifixion: André d'Ypres?*

Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, de 1808 à 1904, la fortune critique de la *Crucifixion du Parlement* est restée tributaire de l'inaccessibilité du tableau, accroché en hauteur dans la première chambre de la Cour d'appel de Paris. Les rares moments où le panneau quitta le prétoire pour l'atelier d'un restaurateur (en 1842, entre 1866 et 1871, voir E. 2. *Histoire ultérieure*) fécondèrent des études et stimulèrent les débats. D'une manière générale, les auteurs ont été embarrassés face à un tableau présentant des caractères flamands, mais manifestement réalisé à Paris. Son auteur est-il un Français formé en Flandre ou ayant subi l'influence flamande? Est-il un peintre d'origine septentrionale venu s'installer dans la capitale?

La culture flamande du maître de la *Crucifixion* ne fait aucun doute. Malgré les altérations qu'il a subies (*Cfr.* E.2.b. *Histoire matérielle*), le tableau du Parlement est peint «avec cet appétit insatiable du détail, avec ce sentiment voluptueux de la surface des objets et de leur matière qui sont foncièrement flamands» (*Sterling* <sup>83 134</sup>; <sup>85 60</sup>). Une analyse rigoureuse de l'œuvre permet même de situer précisément le foyer des anciens Pays-Bas où l'artiste s'est forgé un tel acquis. Un certain nombre d'historiens ont recensé les motifs empruntés par le peintre de la *Crucifixion* au répertoire de Rogier van der Weyden, à commencer par le Christ, figure principale du tableau. Celui-ci, aux bras exagérément étirés et au pézizonium flottant, est de ceux que Rogier a représentés sur le *Triptyque de la Crucifixion* (Vienne, Kunsthistorisches Museum; repr. dans *Friedländer, Early Netherlandish Painting*, II,

Leyde/Bruxelles, 1967, pl. 18) et sur le grand diptyque du Museum of Art de Philadelphie (repr. dans *Friedländer, op. cit.*, 1967, pl. 32-33). Contrairement à ce que pensait *Châtelet* (<sup>99</sup> 62), il ne s'agit pas là de l'unique emprunt d'un modèle weydénien dans la *Crucifixion* du Parlement. *Jellie Dijkstra* a récemment montré que la silhouette de saint Jean l'Évangéliste était analogue à celle de son homologue sur le *Calvaire* réalisé par Rogier pour la chartreuse de Scheut, près de Bruxelles (Monasterio de El Escorial; *Dijkstra* <sup>122</sup> 56-57 et fig. 2; *Friedländer, op. cit.*, 1967, pl. 45). On peut ajouter à cette liste le délicat visage de Marie, aux traits réguliers, d'un type similaire à celui de la sainte femme soutenant la Vierge évanouie dans la *Descente de croix* du Prado (*Lorentz* <sup>124</sup> 110, fig. 8 et 9).

Dans la partie gauche du tableau, où se tiennent saint Louis et saint Jean-Baptiste, la succession des plans conduisant à la vue du Louvre (Pl. LVIII) évoque celle que Jan van Eyck a déployée dans la *Vierge du chancelier Rolin* (vers 1435). La présence du motif eyckien de l'homme appuyé au parapet et penché en avant, invitant l'œil du spectateur à entrer dans le paysage de l'arrière-plan, ne permet pas de douter d'une telle filiation (voir *Lorentz* <sup>124</sup> 106-107, fig. 4-5). Il n'est toutefois pas nécessaire de supposer un contact direct de notre artiste avec le peintre de Philippe le Bon, car la composition si novatrice de la *Vierge Rolin* a connu une certaine diffusion dans les Pays-Bas, à laquelle a justement contribué Rogier van der Weyden. Son *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (Boston, Museum of Fine Arts; repr. dans *Friedländer, op. cit.*, 1967, pl. 118) reprend en effet le schéma de la «Vierge d'Autun».

Une des grandes figures du premier plan, saint Jean-Baptiste, nous entraîne un peu en marge du cadre weydénien *stricto sensu*. Le Précurseur à la démarche peu assurée, qui de son bras puissant désigne l'*Agnus Dei* (fig. 10), fait penser au saint Jean-Baptiste présentant le franciscain Heinrich Werl sur l'un des deux panneaux du retable peint pour ce personnage, attribués au Maître de Flémalle et datés de 1438 (Madrid, Museo del Prado; *Lorentz* <sup>124</sup> 111, fig. 10-11). *Sterling* a encore observé un autre motif flémallien dans la *Crucifixion du Parlement*, le ciel obscurci surmontant la croix (*Cfr. F. Éléments de comparaison*, n° 5). Contrairement à ce qu'affirme *Châtelet*, la densité plastique des personnages sacrés du premier plan, enveloppés dans de lourds drapés et faisant l'effet de sculptures polychromes, ne doit rien à Fouquet (*Châtelet* <sup>98</sup> 52; <sup>99</sup> 62), dont les figures répondent à une conception plus volumétrique, mais vient en droite ligne du Maître de Flémalle et fait écho aux sculpturales *Vierge allaitant* et *Sainte Véronique*, du *Retable dit de Flémalle* (Francfort, Städtisches Kunstinstitut; repr. dans *Friedländer, op. cit.*, 1967, pl. 88-89).

Les sources flémalliennes et weydéniennes du Maître de la *Crucifixion du Parlement* renvoient évidemment à Tournai. En affirmant dès 1941 que le tableau de la Grande Chambre était l'œuvre d'un «artiste néerlandais voyageur qui aurait quitté Paris après y avoir exécuté la commande du Parlement», *Sterling* a adhéré à l'identification du peintre avec un Flamand de passage à Paris, proposée depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par un certain nombre d'auteurs ayant cherché à mettre sur le tableau le nom d'un artiste illustre des anciens Pays-Bas (Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling, etc.; *Cfr. E. I. b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*). Dans son analyse la plus récente de l'œuvre, *Sterling*, voyant dans le tableau une œuvre isolée dans le milieu parisien, défend toujours l'idée d'un artiste qui n'aurait séjourné que brièvement dans la capitale.

*Sterling* a donc cherché un candidat tournaisien susceptible de répondre au profil, défini au préalable, d'un artiste nomade. Son identification du peintre avec Louis le Duc, devenu franc-maître à Tournai en 1453, repose principalement sur l'absence de mention de cet artiste dans les documents tournaisiens entre 1453 et 1456. D'après les informations publiées en 1964 par *Châtelet* (<sup>99</sup> 63-64), ce serait précisément la période durant laquelle la *Crucifixion du Parlement* aurait été exécutée. D'autre part, Louis le Duc est cité dans le poème de Jean Lemaire de Belges, la *Couronne Margaritique* (1504): «Et de Tournay, plein d'engin celestin, // Maistre Loys, dont tant discret fut l'œil» (*Sterling* <sup>116</sup> 47 et p. 86). Ces vers n'étaient pas de peu d'importance pour *Sterling*, dont l'un des objectifs

permanents était de rechercher les œuvres des peintres mentionnés dans les poèmes français du début du XVI<sup>e</sup> siècle, qui représentaient à ses yeux «les Vasari de la peinture française» (voir *Entretiens de Charles Sterling avec Michel Laclotte. 1989*, dans le catalogue de l'exposition-dossier du département des peintures du Louvre, *Hommage à Charles Sterling. Des primitifs à Matisse*, Paris, 1992, p. 85-87).

Il n'en demeure pas moins que l'argument majeur de l'identification de Louis le Duc comme étant le peintre de la *Crucifixion du Parlement*, sa supposée absence de Tournai entre 1453 et 1456, est bien fragile. Notre connaissance des sources tournaisiennes, anéanties par l'incendie des Archives lors du bombardement de la ville en mai 1940, est tributaire des publications antérieures à ce désastre. Nous en savons donc trop peu pour supposer que Louis le Duc ait effectivement quitté la ville durant ces trois années. De plus, comme nous allons le voir, le tableau de la Grande Chambre était déjà en cours d'élaboration quelques années avant l'accession à la maîtrise de Louis le Duc, ce qui exclut définitivement la candidature du peintre tournaisien.

Par ailleurs, d'autres œuvres parisiennes du peintre de la *Crucifixion du Parlement* sont parvenues jusqu'à nous. L'existence d'un triptyque réalisé pour Dreux Budé, notaire et secrétaire du roi Charles VII et audienier de la chancellerie, un haut fonctionnaire dont la carrière culmine vers 1450, permet d'ancrer plus durablement l'activité de notre artiste dans la capitale française. Ce petit retable a été reconstitué par *Fredericksen* et attribué par lui avec raison au Maître de la *Crucifixion du Parlement* (*Fredericksen*<sup>112</sup> 192-196 et fig. 11-12, suivi par *Reynaud*<sup>118</sup> 53). Le panneau central comporte une *Crucifixion*, apparue dans une vente publique française en 1978 et acquise l'année suivante par le J. Paul Getty Museum, à Los Angeles. Les volets représentent respectivement l'*Arrestation du Christ avec deux donateurs* (volet gauche; collection privée) et la *Résurrection avec trois donatrices* (volet droit; Montpellier, musée Fabre) (*Cfr. F. Éléments de comparaison*, n° 2).

*Sterling* a longuement commenté cette œuvre (*Sterling*<sup>116</sup> 54-75), dont il a identifié les donateurs, Dreux Budé, son épouse Jeanné Peschard et leurs enfants Jean III Budé, Jacqueline et Catherine (la femme d'Étienne Chevalier). Tout en soulignant et en illustrant de manière fort convaincante les analogies stylistiques entre le *Triptyque de Dreux Budé* et le tableau de la Grande Chambre (*Sterling*<sup>116</sup> 67-72, fig. 50-51, 53-54 et 56-57), l'historien des «Primitifs» français refuse de considérer les deux œuvres comme de la main du même peintre. Il met ces parentés sur le compte du «prestige du *Retable du Parlement de Paris*» et de l'influence exercée par son auteur sur le Maître de Dreux Budé. L'analyse stylistique et iconographique du *Triptyque Budé* à laquelle s'est livré *Sterling* l'a conduit à voir dans son peintre un artiste originaire des Pays-Bas septentrionaux et dont la formation initiale se serait située dans le Rhin inférieur. Il a avancé le nom de Conrad de Vulcop – Vulcop est le nom d'une bourgade des environs d'Utrecht -, mentionné comme peintre du roi de 1445 à 1459.

Pourtant, les rapports unissant le *Triptyque Budé* et la *Crucifixion du Parlement* sont si étroits qu'on a du mal à imaginer qu'il y ait eu à Paris, à la même époque deux personnalités distinctes travaillant de la même manière et ayant exactement la même culture tournaisienne. En effet, l'analyse du *Triptyque Budé* révèle également une connaissance mêlée de modèles émanant de l'atelier du Maître de Flémalle et de motifs weydéniens (*Sterling*<sup>116</sup> 59 et 62-63, fig. 39-41 et 40-42). Le jugement de *Sterling* s'explique par la différence de conception existant entre les deux œuvres. La calme ordonnance de figures monumentales de la *Crucifixion du Parlement* est absente du *Triptyque Budé*, caractérisé par un foisonnement de petits personnages agités. Mais ces contrastes doivent être imputées à l'énorme différence d'échelle entre le monumental panneau de la salle de justice, destiné à être vu de loin, et le triptyque à usage domestique ou ayant peut-être orné l'autel d'une chapelle particulière. *Sterling* a en effet proposé de lier la commande du *Triptyque Budé* avec la fondation en 1454, par Dreux Budé et Jeanne Peschard, d'une chapelle en leur

église paroissiale Saint-Gervais (*Sterling*<sup>116</sup> 57-59; voir *Louis Brochard, Saint-Gervais. Histoire du monument d'après de nombreux documents inédits*, Paris, 1938, p. 35-36).

*Nicole Reynaud*, pour qui le peintre de la *Crucifixion du Parlement* et celui du *Triptyque Budé* ne sont qu'une seule et même personne, a considérablement élargi le groupe des œuvres du «Maître de Dreux Budé», en lui attribuant certains vitraux de la nef de l'église Saint-Séverin – un indice supplémentaire d'une activité plus que passagère à Paris – et des miniatures dans des manuscrits (*Reynaud*<sup>118</sup> 53-59). Les miniatures du Maître de Dreux Budé sont si proches, par le style, de celles d'un peintre et enlumineur actif à Paris dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, le Maître de Coëtivy, qu'un certain nombre d'entre elles ont été autrefois données à ce dernier, plus jeune d'une génération que le Maître de Dreux Budé. *Nicole Reynaud* propose d'élucider cette parenté stylistique par de réels liens de parenté ayant uni les deux artistes, l'un étant le fils de l'autre. Elle identifie le Maître de Dreux Budé avec André d'Ypres, un peintre mentionné à Amiens entre 1425/1426 et 1444, qui s'établit après cette dernière date à Paris. Un acte notarié de 1479 nous apprend qu'André d'Ypres, «en son vivant hystorieur et enlumyneur, bourgeois de Paris», était le père du peintre «Nicolas d'Ypre, dit d'Amiens, aussi hystorieur et enlumyneur, bourgeois de Paris» (*Henry Martin, Les d'Ypres, peintres des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, dans *Archives de l'Art français*, nouvelle période, VIII, 1916, p. 10-11). Nicolas (ou «Colin») d'Amiens serait donc le Maître de Coëtivy. Cette identification a été corroborée par la découverte, par *Catherine Grodecki*, d'une œuvre documentée de Colin d'Amiens, une *Mise au tombeau* sculptée en 1495-1496 d'après le patron fait par cet artiste, destinée à la chapelle du château de l'amiral Louis Malet de Gravelle, à Malesherbes (Loiret) (*Catherine Grodecki, Le «maître Nicolas d'Amiens» et la mise au tombeau de Malesherbes*, dans *Bulletin monumental*, 1996, p. 329-342). La *Mise au tombeau* de Malesherbes présente bien des affinités avec la *Résurrection de Lazare*, panneau du Maître de Coëtivy au Louvre.

L'hypothèse de *Nicole Reynaud*, qui s'appuie sur l'étude de tout un *corpus* d'œuvres, a emporté notre adhésion (*Lorentz*<sup>124</sup> 114). Les données biographiques d'André d'Ypres et de Colin d'Amiens nous ont semblé en parfait accord avec les liens étroits unissant les deux groupes d'œuvres et avec leur datation. Si l'on ajoute que «maître Andrieu d'Amiens» est devenu franc-maître à Tournai le 13 septembre 1428 (*Amaury de la Grange et Louis Cloquet, Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, II, Tournai, 1888, p. 70), on comprend d'autant mieux ses emprunts conjugués au Maître de Flémalle et à Rogier van der Weyden, qui justement travaillait à cette époque-là (1427-1432) dans l'atelier tournaisien de Robert Campin (identifié avec le Maître de Flémalle).

Depuis lors, *Dominique Vanwijnsberghe* a mis au jour un document de première importance, qui livre la date du décès d'André d'Ypres – inconnue jusqu'ici – et nous éclaire sur les circonstances de la mort de l'artiste. Il s'agit de la mention suivante, datée de juillet 1450 et tirée des comptes des draps des morts de la collégiale Sainte-Waudru, à Mons, capitale du Hainaut: «Andrieu d'Ypre, peintre de Paris, trespasseyt à Mons en revenant des pardons de Rome». Les archives de Mons ont été en grande partie détruites en 1940, mais ce passage de la comptabilité de Sainte-Waudru nous est parvenu grâce à la transcription qu'en a faite au début du XX<sup>e</sup> siècle un érudit local, Gonzalès Descamps (Mons, Maison Losseau, notes de Gonzalès Descamps, registre 7; voir *Vanwijnsberghe*<sup>131</sup> 367). Le service funèbre d'André d'Ypres fut célébré dans la collégiale Sainte-Waudru parce que le peintre était étranger à la ville. Son trépas est donc survenu à Mons, lors de son retour d'un pèlerinage effectué à Rome à l'occasion du Jubilé de 1450.

Une telle découverte a légitimement conduit son auteur à poser la question de la validité de l'identification du Maître de Dreux Budé avec André d'Ypres, dont nous avons vu qu'il quitta Amiens après 1444 pour Paris. Sa disparition dès 1450 ne permet plus *a priori* de le considérer comme l'auteur de la *Crucifixion du Parlement*, dont la réalisation semble devoir être située vers 1452-1454, une datation fondée sur les données fournies par *Châtelet*<sup>(99)</sup> 63-64) et successivement prises en compte par *Sterling* et *Adhémar*<sup>(101)</sup> 17-18, n° 43), *Fredericksen*<sup>(112)</sup> 192),

*Sterling* (<sup>116</sup> 47-49), *Schaefer* (<sup>120</sup> 277), *Lorentz* (<sup>124</sup> 102-103) et *Thiébaud* (<sup>129</sup> 136). Il nous a semblé opportun de dépouiller à nouveau, aux Archives nationales, les registres du Parlement de Paris ayant fourni depuis le XIX<sup>e</sup> siècle un certain nombre d'informations sur le «tableau de la grant chambre».

Habituellement, le budget de l'entretien courant des locaux du Palais, siège du Parlement, était prélevé sur une partie du produit des amendes prononcées au cours de l'année par la Cour pour irrégularités ou vices de forme survenus dans le cours d'affaires judiciaires (*Boutaric* <sup>23</sup> 36-37). Des travaux de plus grande envergure nécessitaient l'affectation spécifique de certaines amendes à ces dépenses exceptionnelles. Les condamnations à des amendes, accompagnées ou non de la mention de la destination des sommes perçues par la Cour, figurent dans les registres du Conseil (Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1478 à 4783), «qui sont souvent une véritable chronique pleine d'intérêt» (*Boutaric* <sup>23</sup> 36) et dans des registres d'amendes (X<sup>1A</sup> 8853 à 8855).

Dès 1830, *Monteil* signalait que, le 15 juillet 1452, des amendes avaient été infligées aux huissiers de la Cour n'ayant pas agi conformément au règlement. Ces sanctions pécuniaires furent appliquées à la réfection du tableau de la Grande Chambre du Parlement (*Monteil* <sup>10</sup> 155). Cet auteur ne cite pas sa source, mais l'acte figure dans le registre du Conseil X<sup>1A</sup> 1483, couvrant les années 1452 à 1457 (fol. 37 v°; *Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 9). *Châtelet* a signalé cinq de ces condamnations à des amendes figurant dans ce même registre X<sup>1A</sup> 1483 (aux ff. 21 v°, 31 v°, 37 v°, 64 et 66 v°; *Châtelet* <sup>99</sup> 64, note 7). Le dépouillement exhaustif du registre nous en a fait connaître un total de onze, que nous publions ici même *in extenso* (*Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 2, 4-13, 15). L'une des références indiquées par *Châtelet* s'est révélée erronée (le fol. 64).

Dans le registre du Conseil X<sup>1A</sup> 1483, la première des amendes dont le produit doit être converti «a la refection du tableau de la grant chambre» a été décidée le 5 avril 1452 (*Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 2). Le registre débute quelques mois auparavant, au lendemain de la saint Martin d'hiver (11 novembre) 1451, date traditionnelle de la rentrée parlementaire. Or le registre couvrant les années précédentes est perdu, puisque celui qui est coté X<sup>1A</sup> 1482 concerne la période 1436-1443. Une autre source permet toutefois de pallier cette regrettable lacune, le registre d'amendes X<sup>1A</sup> 8854 (1443-1462), où ont été consignées trois condamnations à des amendes employées au tableau de la Grande Chambre, dont deux ont déjà été signalées par *Châtelet* (<sup>99</sup> 64, note 7; X<sup>1A</sup> 8854, fol. 76 v° et 84 v°; *Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 3 et 14). Cet auteur n'a pas vu un acte qui fournit pourtant un repère chronologique capital pour la datation de la *Crucifixion* du Parlement, puisqu'il s'agit d'une amende prononcée le 22 février 1449 (*Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1). Dès cette date, voire auparavant (n'oublions pas que le registre du Conseil perdu couvrait les années 1443-1451), la Cour réunit donc les fonds nécessaires à la réalisation du tableau.

Les étapes initiales de la réalisation de l'œuvre sont sans doute contemporaines de ces premiers financements. Des travaux survenus au palais quelques années plus tard, au printemps 1457, montrent que le produit des amendes est utilisé quasi immédiatement après que celles-ci ont été prononcées. Le 2 avril de cette année-là, les habitants des villes et paroisses de Mons-en-Laonnois, Presles, Urcel et Namptueil, près de Laon, sont condamnés à une amende de 60 livres parisis destinée à la consolidation des voûtes de la «cuisine du Roy» au palais, devant permettre l'installation de rayonnages pour le rangement des archives du greffe civil du Parlement, dans l'espace situé au-dessus de ces voûtes (X<sup>1A</sup> 8854, fol. 148 v°). Moins de deux mois plus tard, ces travaux sont achevés. En effet, le 24 mai 1457, trois membres du Conseil sont chargés d'évaluer la charge de travail et les salaires de ceux qui feront l'inventaire des sacs d'archives du greffe civil, parmi lesquels règne semble-t-il une grande confusion. Le 15 juin, maître Gilbert Brunat, notaire et secrétaire du Roi «et l'un des quatre notaires de ladite court de Parlement» est chargé de l'inventaire et du transfert de ces archives depuis la «tour civile» jusqu'à la pièce récemment aménagée au-dessus de «la-



dicte grant cuisine», travail pour lequel il recevra 60 livres parisis, payées sur les amendes de la Cour (X<sup>1A</sup> 1483, fol. 332 v° et 336). Cet exemple postérieur à la réalisation du tableau de la Grande Chambre illustre bien la diligence qui préside à l'utilisation des crédits affectés aux divers travaux.

La «refection» de la *Crucifixion* du Parlement s'inscrit du reste dans une suite d'opérations de rénovation du palais engagées après la récupération de Paris par Charles VII. En 1444, un certain nombre d'amendes sont affectées aux «reparacions du palaiz royal» et «des sales et chambres de parlement» (X<sup>1A</sup> 8854, fol. 4, 4 v°, 8, 11 v°). Ces amendes de 1444 évoquent les «reparacions» des salles. Mais lorsqu'il est question du «tableau de la grant chambre du palaiz», on parle toujours de sa «refection» (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1 à 15), ce qui signifie que l'on fait entièrement refaire un nouveau panneau, destiné à remplacer celui qui avait été peint en 1406 par le peintre du roi Colart de Laon (*Journal de Nicolas de Baye, greffier du Parlement de Paris, 1400-1417*, édité par Alexandre Tuetey, I, Paris, 1885, p. 146). Ce précédent tableau était dû à la libéralité d'un riche bourgeois de Paris, Jean de la Cloche. D'après les renseignements que nous fournit la documentation conservée, la nouvelle *Crucifixion* semble avoir été entièrement payée par des amendes prononcées par la Cour, entre le 22 février 1449 et le 22 janvier 1453. Après cette date, on ne rencontre plus, dans les registres X<sup>1A</sup> 1483 et X<sup>1A</sup> 8854, d'affectation des «deniers du roi» au tableau de la Grande Chambre. Le montant global de toutes ces amendes dont nous avons connaissance s'élève non pas à 204 livres parisis, comme l'indique *Châtelet* (<sup>99</sup> 63), mais à 299 livres parisis (en chiffres ronds).

Cette somme considérable – elle était probablement plus importante encore à l'origine – avait été confiée par la Cour à l'un de ses conseillers, nommé Jehan Paillart, chargé des négociations avec le peintre (peut-être même du choix de ce dernier) et du suivi de la réalisation du nouveau tableau. Nous l'apprenons par une décision de la Cour, en date du 2 juillet 1454, ordonnant la récupération de ce qui reste de l'argent «sur les heritiers et executeurs du testament de feu maistre Jehan Paillart, jadiz conseiller en la court de Parlement et commis par icelle a recevoir les deniers ordonnes pour la façon du tableau de la grant chambre de parlement» (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 16). Jean Paillart, chanoine de Notre-Dame, «conseiller du Roy en la court de ceans» (X<sup>1A</sup> 1483, fol. 36 v°) était le fils d'un président à mortier, Philibert Paillart († 1387; voir *Favier*<sup>106</sup> 55). Licencié ès lois, il avait été reçu conseiller au Parlement le 12 janvier 1439 (Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1482, fol. 94). Il siège pour la dernière fois au Conseil le 26 janvier 1454 (X<sup>1A</sup> 1483, fol. 126 v°) et s'éteint avant le 26 avril 1454, date à laquelle il est remplacé dans son canonicat à Notre-Dame par Denis Le Herpeur (*Hélène Verlet, Épitaphier du vieux Paris...*, X, Paris, 1995, p. 64, note 4).

La décision du 2 juillet 1454 nous apprend que Jean Paillart détenait à sa mort 143 livres parisis. Il s'agit du reliquat de ce qu'il avait reçu des «deniers ordonnes pour la façon du tableau de la grant chambre de parlement» (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 16), une somme dont nous ignorons le montant exact. Si Jean Paillart s'est vu confier le total du produit des amendes destinées au tableau de la Grande Chambre – soit au moins 299 livres parisis –, force est d'admettre qu'environ la moitié de la somme avait été dépensée par le conseiller lorsqu'il mourut, entre le 26 janvier et le 26 avril 1454. Un regard sur la suite des travaux effectués dans la Grande Chambre nous fournit un indice du probable achèvement de la *Crucifixion* entre l'automne 1453 et le printemps 1454. En effet, en septembre 1453 et en mars 1454, la Cour prononce des amendes dont le montant (14 livres parisis en tout) est à «convertir en la reparacion des tapis de la chambre de parlement» (X<sup>1A</sup> 1483, fol. 109 et 132 v°): avant de mettre en place le tableau, on fait restaurer les tentures dont les murs étaient garnis (*Boutaric*<sup>23</sup> 51-52).

La disparition de Jean Paillart et le règlement de sa succession ont vraisemblablement retardé le paiement au peintre des 143 livres parisis détenues par le magistrat et qui correspondaient sans doute au dernier acompte habituelle-

ment versé lors de la réception de l'ouvrage. Si le prix total du tableau s'élevait à environ 300 livres parisis, comme le laisse supposer le montant des amendes qui nous sont connues, une répartition du salaire du peintre en plusieurs versements, dont un gros acompte lors de l'achèvement du travail est tout à fait conforme aux usages de l'époque. Reste à savoir qui a été le bénéficiaire de cette prestigieuse commande, si bien rétribuée.

Stimulée par la découverte, par *Dominique Vanwijnsberghe*, de la date du décès du peintre André d'Ypres (juillet 1450), notre relecture attentive du registre du Conseil X<sup>1A</sup> 1483 et du registre d'amendes X<sup>1A</sup> 8854 du Parlement de Paris nous autorise désormais à maintenir la candidature de ce peintre d'origine amiénoise, franc-maître à Tournai en 1428, à l'identification du peintre de la *Crucifixion* du Parlement – également connu sous l'appellation de «Maître du *Triptyque de Dreux Budé*» ou «Maître de Dreux Budé». Bien plus, les circonstances même de la mort de l'artiste corroborent cette identification.

«Andrieu d'Ippe» meurt à Mons en juillet 1450, «en revenant des pardons de Rome», c'est-à-dire du pèlerinage qu'il vient d'accomplir outre-monts. L'année sainte 1450 avait suscité le déplacement vers Rome de fort nombreux pèlerins. Parmi eux se trouvait un peintre qu'André d'Ypres avait connu à Tournai en 1428: Rogier van der Weyden. La présence de Rogier dans la Ville éternelle, «*iobelei anno*», est attestée par le témoignage de Bartolomeo Fazio dans son *De viris illustribus* (1456). Aux dires de l'humaniste génois, l'*insignis pictor*, visitant la basilique de Saint-Jean de Latran, fut saisi d'admiration devant une peinture de Gentile da Fabriano. Le moment de l'année 1450 où Rogier s'est rendu en Italie a soulevé un certain nombre de discussions. Un mandement, donné à Ferrare le 15 août 1450, enregistre le versement de 20 ducats d'or à Rogier pour la réalisation de peintures commandées par le marquis Leonello d'Este (1441-1450). Ce document entérine un paiement effectué vers le 15 juin 1450 au nom de Leonello, par l'intermédiaire d'un marchand italien de Bruges. À cette date, Rogier se trouve donc dans les Pays-Bas (*Ernst Kantorowicz, The Este Portrait by Roger van der Weyden, dans Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 3-4, 1939-1940, p. 165-180, à la p. 179). Le séjour outre-monts du peintre s'est probablement déroulé au cours des six premiers mois de l'année 1450. Peut-être présent à Rome lors de l'ouverture du Jubilé, Rogier a pu voyager dès l'automne 1449, afin d'éviter la traversée des Alpes durant la mauvaise saison (*Jeanne Maquet-Tombu, Roger van der Weyden, pèlerin de l'année sainte 1450, dans Les Arts plastiques*, 1951, p. 95-104, à la p. 99). Mais il est possible que son déplacement n'ait eu lieu qu'au printemps.

Rogier van der Weyden serait-il revenu d'Italie en compagnie d'André d'Ypres? La mention récemment retrouvée invite à formuler l'hypothèse. Les deux peintres se connaissaient depuis au moins 1428. À cette date, André d'Ypres est reçu franc-maître du métier des peintres à Tournai et Rogelet de le Pasture est depuis plus d'un an dans l'atelier de Robert Campin. André d'Ypres meurt en juillet 1450 à Mons, en revenant de Rome, sur la route menant de Bruxelles – où Rogier est sans doute rentré depuis peu de Rome – à Paris. Depuis 1428, les deux peintres – l'Amiénois puis Parisien André d'Ypres et le Tournaisien puis Bruxellois Rogier de le Pasture/van der Weyden – n'ont probablement cessé d'entretenir des relations. Les œuvres parisiennes d'André d'Ypres (et en particulier le *Triptyque de Dreux Budé* et la *Crucifixion* du Parlement) témoignent en tout cas d'une connaissance constamment mise à jour de modèles weydéniens.

Les archives du Parlement de Paris attestent que le tableau de la Grande Chambre était déjà en chantier en février 1449, soit un an et demi avant le décès à Mons d'«Andrieu d'Ippe, peintre de Paris». L'œuvre, dont le paiement n'était pas définitivement réglé en juillet 1454, était-elle achevée au moment du départ du maître pour Rome? André d'Ypres avait probablement eu le temps de mettre en place la composition de manière détaillée, comme l'atteste le dessin sous-jacent fort élaboré qui a été observé dans l'infra-rouge (Pl. LXII, LXIII, LXIV, LXVI, LXXVI, LXXIX). Avant de se rendre aux «pardons de Rome», le peintre avait dû programmer la poursuite de cet

important travail en son absence. On peut supposer qu'il confia cette responsabilité à son fils, «Nicolas d'Ypre, dit d'Amiens» (le Maître de Coëtivy). Celui-ci, venu encore jeune se fixer dans la capitale avec son père, devait connaître par la suite une brillante carrière parisienne. L'achèvement de la *Crucifixion* du Parlement conçue par André d'Ypres pourrait avoir constitué son premier travail de peintre indépendant. Si peu de temps après sa formation auprès de son père, Nicolas d'Amiens devait être parfaitement capable de se conformer au style de celui-ci et de donner au tableau de la Grande Chambre l'aspect définitif auquel s'attendait maître Jean Paillart, qui avait probablement approuvé le ou les projets («pourtraicts») présentés par André d'Ypres.

Les hésitations que l'on peut avoir face à certaines miniatures rattachées par *Durrieu* à l'œuvre de l'artiste baptisé par lui «Maître de Coëtivy» et qui pourraient avoir été peintes par le Maître de Dreux Budé sont révélatrices de cette communauté de style et de modèles unissant peu avant 1450 les deux peintres et enlumineurs d'origine septentrionale. La plus grande partie des miniatures illustrant un bréviaire à l'usage de Tours (Bibliothèque nationale de France, Lat. 1032), que *Durrieu* attribuait au Maître de Coëtivy, est donnée par *Nicole Reynaud* au Maître de Dreux Budé (*Reynaud* <sup>118</sup> 53). Ce manuscrit n'est pas précisément daté, mais comme deux des miniatures qu'il contient ont été réalisées dans l'atelier du Maître de Dunois (l'*Ascension*, au fol. 100; la *Pentecôte*, fol. 106 v°), dont l'activité s'est déroulée entre 1440 et 1460 environ, il semble raisonnable de le situer vers 1450. Ces petites miniatures comptent-elles parmi les dernières œuvres d'André d'Ypres (le Maître de Dreux Budé) ou ont-elles été exécutées vers 1450 ou peu après par Nicolas d'Amiens (le Maître de Coëtivy) utilisant les modèles hérités de son père?

Une observation d'ordre iconographique à propos du l'étrange couvre-chef conique de Charlemagne apporte un argument supplémentaire en faveur de l'origine amiénoise du peintre de la *Crucifixion*. En faisant remarquer que ce «haut bonnet» dérivait de la tiare comblant la couronne de Charlemagne, *Pinoteau* (<sup>108</sup> 170, note 85) cite l'œuvre d'un compatriote d'André d'Ypres, Simon Marmion, probablement né à Amiens vers 1425 et qui a lui aussi quitté sa ville, puisqu'on le trouve installé à Valenciennes en 1458. Il s'agit des *Grandes chroniques de France*, cadeau de Guillaume Fillastre au duc de Bourgogne Philippe le Bon, dont l'essentiel de l'illustration a été réalisée vers 1455 par Marmion (Saint-Petersbourg, Bibliothèque nationale de Russie, Erm. 88). Dans plusieurs des peintures de ce manuscrit dues à l'artiste amiénois, on rencontre des représentations de Charlemagne coiffé d'une tiare, notamment dans le *Couronnement de Charlemagne à Rome*, au fol. 120 v° (repr. dans *T. Voronova et A. Sterligov, Les Manuscrits enluminés occidentaux du VIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Petersbourg*, Bournemouth/ Saint-Petersbourg, 1996, p. 147, fig. 176). Sur cette miniature, le Charlemagne couronné, tenant l'épée haute dans sa dextre et l'orbe dans sa main gauche, est d'un type proche de celui du Charlemagne de la *Crucifixion du Parlement*. Une telle parenté est révélatrice de l'utilisation de modèles similaires par deux artistes différents ayant œuvré dans un milieu artistique commun, celui d'Amiens vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1561 <sup>1</sup>: GILLES CORROZET, *Les Antiquitez, croniques et singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France. Avec les fondations & bastiments des lieux: les Sepulchres & Epitaphes des Princes, Princesses, & autres personnes illustres*, Paris, 1561.
- 1586 <sup>2</sup>: GILLES CORROZET, *Les Antiquitez, croniques et singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France. Avec les fondations & bastiments des lieux: les Sepulchres & Epitaphes des Princes, Princesses, & autres personnes illustres*, Paris, 1586.
- 1612 <sup>3</sup>: JACQUES DU BREUL, *Le Theatre des Antiquitez de Paris*, Paris, 1612.

- 1765 <sup>4</sup> [ANTOINE-GASPARD BOUCHER D'ARGIS], *Parlement de Paris*, dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres...*, 12, Neuchâtel, 1765, 1-36.
- 1778 <sup>5</sup> ANTOINE-JOSEPH DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette ville, en peinture, sculpture & architecture*, 6e édition, Paris, 1778.
- 1785 <sup>6</sup> JACQUES-ANTOINE DULAURE, *Nouvelle description des curiosités de Paris. Contenant les détails Historiques de tous les Etablissements, Monumens, Edifices anciens & nouveaux, les Anecdotes auxquelles ils ont donné lieu, & toutes les productions des Arts, dont Paris est orné; enfin tous les objets d'utilité & d'agrémens qui peuvent intéresser les Etrangers & les Habitans de cette ville*, Paris, 1785.
- 1787 <sup>7</sup> LUC-VINCENT THIÉRY, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou description raisonnée de cette Ville, de sa Banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de plus remarquable...*, I-II, Paris, 1787.
- 1799 <sup>8</sup> *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande galerie du Musée central des arts, dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII*, Paris, 1799.
- 1804 <sup>9</sup> *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 Messidor an IX*, Paris, [1804].
- 1830 <sup>10</sup> AMANS-ALEXIS MONTEIL, *Histoire des Français des divers états aux cinq derniers siècles*, IV: XV<sup>e</sup> siècle, Paris, 1830.
- 1831 <sup>11</sup> JOSEPH HELLER, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürers*, II, Leipzig, 1831.
- 1844 <sup>12</sup> ALPHONSE-HONORÉ TAILLANDIER, *Notice sur un tableau attribué à Jean van Eyck dit Jean de Bruges, qui se voit dans la principale salle de la cour royale de Paris*, dans *Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France* (Paris), 17, 1844, 169-199.
- 1847 <sup>13</sup> GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Nachträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts*, dans *Kunstblatt* (Stuttgart/Tübingen), 1847, 41, 163 et 47, 185-187.
- 1848 <sup>14</sup> ABBÉ CHARLES-L. CARTON, *Les trois frères Van Eyck. Jean Hemling. Notes sur ces artistes*, Bruges, 1848.
- 1849 <sup>15</sup> LÉON DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, I, Paris, 1849.
- 1850 <sup>16</sup> LÉON DE LABORDE, *La Renaissance des arts à la cour de France. Études sur le seizième siècle*, I, Paris, 1850.
- 1855 <sup>17</sup> ALFRED BONNARDOT, *Iconographie du Vieux Paris*, dans *Revue universelle des Arts* (Paris), II, 1855, 266-285.
- 1855 <sup>18</sup> FRANÇOIS DE GUILHERMY, *Itinéraire archéologique de Paris*, Paris, 1855.
- 1855 <sup>19</sup> ALPHONSE WAUTERS, *Roger Vanderweyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants, étude sur l'histoire de la peinture flamande au XV<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue universelle des Arts* (Paris/Bruxelles), I, 1855, 421-433, II, 1855, 5-36, 85-99, 245-265, 325-338.
- 1862 <sup>20</sup> 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 ALEXANDRE PINCHART et CHARLES RUELENS, I, Bruxelles, 1862.
- 1863 <sup>21</sup> G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbréviation desselben &c. bedient haben...*, III, Munich, 1863.
- 1863 <sup>22</sup> GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles allemande, flamande et hollandaise* (traduction par H. HYMANS et J. PETIT; l'édition allemande est de 1862), I, Paris, 1863.
- 1864 <sup>23</sup> EDGARD BOUTARIC, *Recherches archéologiques sur le Palais de Justice de Paris, principalement sur la partie consacrée au Parlement, depuis l'origine jusqu'à la mort de Charles VI (1422)*, dans *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France* (Paris), 27, 1864, 1-70.
- 1864 <sup>24</sup> EDGARD BOUTARIC, [Communication sur la date de l'exécution du tableau de la Grande Chambre du Parlement de Paris], dans *Bulletin de la Société impériale des antiquaires de France*, 28, 1864, 51-53.

- 1864 <sup>25</sup>: ALPHONSE WAUTERS, *Hugues van der Goes (de Gand)*, dans CHARLES BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, 3: *École flamande*, Paris, 1864, 1-4.
- 1865 <sup>26</sup>: AUGUSTE VALLET DE VIRIVILLE, *Histoire de Charles VII, roi de France, et de son époque. 1403-1461*, III (1444-1461), Paris, 1865.
- 1866 <sup>27</sup>: ADOLPHE BERTY, *Topographie historique du vieux Paris. I: Région du Louvre et des Tuileries*, Paris, 1866 (*Histoire générale de Paris*).
- 1866 <sup>28</sup>: LÉON LAGRANGE, *Le Christ en croix du Palais de justice*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), XXI, 1866, 502-504.
- 1866 <sup>29</sup>: ALFRED MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, III, Paris, 1866.
- 1866-70 <sup>30</sup>: W.H. JAMES WEALE, *Gazette des Beaux-Arts: Courrier européen de l'art et de la curiosité. Tomes XX et XXI. Grand in 8° de 592 et de 600 pages, orné de nombreuses gravures. Paris, 1866. – 40 frs.*, dans *Le Befroi* (Bruges), III, 1866-1870, 202-203.
- 1876 <sup>31</sup>: FRIEDRICH OETKER, *Belgische Studien. Schilderungen und Erörterungen*, Stuttgart, 1876.
- 1878 <sup>32</sup>: ÉDOUARD FOURNIER, *Le Palais de Justice et le Pont-Neuf*, dans *Paris à travers les âges. Aspects successifs des monuments et quartiers historiques de Paris depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, fidèlement restitués d'après les documents authentiques par M.F. Hoffbauer, architecte*, Paris, 1878.
- 1878 <sup>33</sup>: *Nouvelles*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1878, n° 29, 225.
- 1879 <sup>34</sup>: LOUIS CLÉMENT DE RIS, *Chefs-d'œuvre des maîtres du XV<sup>e</sup> siècle en France. Retable du Palais de Justice*, Paris, 1879.
- 1879 <sup>35</sup>: CARL 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).
- 1883 <sup>36</sup>: *Inventaire général des œuvres d'art du département de la Seine, 3: Édifices départementaux dans Paris et hors du département de la Seine*, Paris, 1883.
- 1883 <sup>37</sup>: H. MOULIN, *Le Christ du Parlement, tableau conservé dans la première chambre du Palais de justice de Paris*, Paris, 1883.
- 1884-5 <sup>38</sup>: ALPHONSE WAUTERS, *Goes (Hugues van der)*, dans *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, VIII, Bruxelles, 1884-1885, col. 27-45.
- 1886 <sup>39</sup>: [ALBERT LENOIR], *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français, 2: Documents déposés aux Archives nationales et provenant du Musée des monuments français*, Paris, 1886.
- 1888 <sup>40</sup>: GASTON DU FRESNE DE BEAUCOURT, *Histoire de Charles VII, IV: L'expansion de la royauté, 1444-1449*, Paris, 1888.
- 1898 <sup>41</sup>: ALFRED DE CHAMPEAUX, *Art décoratif dans le Vieux Paris*, Paris, 1898.
- 1900 <sup>42</sup>: LUCIEN LAMBEAU, *Communication relative au triptyque du XV<sup>e</sup> siècle, placé dans la 1<sup>re</sup> chambre de la Cour d'appel, au Palais de justice*, dans *Commission municipale du Vieux Paris, Procès-verbaux* (Paris), 1900, 33-37.
- 1900 <sup>43</sup>: *Nouvelles*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1900, n° 7, 57-58.
- 1901 <sup>44</sup>: CAMILLE BENOIT, *La peinture française à la fin du XV<sup>e</sup> siècle (1480-1501) (premier article)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3e période, XXVI, 1901, 89-101.
- 1901 <sup>45</sup>: *La «Justice» de M. Bonnat à la première chambre de la Cour d'appel*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1901, n° 31, 252-253.
- 1902 <sup>46</sup>: CAMILLE BENOIT, *La peinture française à la fin du XV<sup>e</sup> siècle (1480-1501) (cinquième et dernier article)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3e période, XXVII, 1902, 239-251.

- 1902 <sup>47</sup>: GEORGES HULIN DE LOO, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gand, 1902.
- 1904 <sup>48</sup>: HENRI BOUCHOT, Notice dans le Catalogue de l'Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale, deuxième édition, 1904, 136-137, n° 355.
- 1904 <sup>49</sup>: HENRI BOUCHOT, *L'exposition des Primitifs français. La Peinture en France sous les Valois*, Paris, [1904].
- 1904 <sup>50</sup>: HIPPOLYTE FIERENS-GEVAERT, *À propos de la «Crucifixion»*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1904, 16, 128.
- 1904 <sup>51</sup>: [HIPPOLYTE] F[IERENS]-G[EVAERT], [Réponse à l'article de Paul Vitry: *À propos de la «Crucifixion» du Palais de Justice*], dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1904, n° 17, 136.
- 1904 <sup>52</sup>: JEAN GUIFFREY, *Le Retable du Parlement de Paris au musée du Louvre*, dans *Les Arts* (Paris), 35, novembre 1904, 9-12.
- 1904 <sup>53</sup>: PAUL VITRY, *À propos de la «Crucifixion» du Palais de Justice*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1904, n° 17, 136.
- 1904 <sup>54</sup>: GEORGES LAFENESTRE, *L'exposition des Primitifs français*, Paris, 1904.
- 1904 <sup>55</sup>: *Nouvelles*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1904, n° 33, 269.
- 1905 <sup>56</sup>: 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.
- 1905 <sup>57</sup>: UN ABONNÉ, LOUIS DE ROZEN, J. GUIBERT, P. DE MOÛY, L. DUBREUIL, 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.
- 1905 <sup>58</sup>: 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.
- 1905 <sup>59</sup>: GASTON MIGEON, *Le Retable du Parlement*, dans *Les Arts* (Paris/Londres/Berlin/New York), n° 42, juin 1905, 41.
- 1907 <sup>60</sup>: SALOMON REINACH, *Répertoire de peintures du Moyen Âge et de la Renaissance (1280-1580)*, II, Paris, 1907.
- 1909 <sup>61</sup>: *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des peintures. École française*, Paris, 1909.
- 1911 <sup>62</sup>: LÉONCE BÉNÉDITE, *La Peinture française*, dans *L'art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux mondes* (Paris/Leipzig), octobre 1911, 49-64.
- 1911 <sup>63</sup>: PAUL DURRIEU, *La Peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois (1422-1589). Les règnes de Charles VII et de Louis XI*, dans *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de ANDRÉ MICHEL*, IV, 2, Paris, 1911, 701-757.
- 1912 <sup>64</sup>: MAXIME FOSSÉ D'ARCOSE, *Le Retable du Palais de Justice*, Paris, 1912.
- 1912 <sup>65</sup>: HENRI STEIN, *Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris. Notice historique et archéologique*, Paris, 1912.
- 1912 <sup>66</sup>: ALEXANDRE TUETÉY, *Les vicissitudes d'un tableau du Louvre*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français* (Paris), 1912, 160-165.
- 1913 <sup>67</sup>: ÉMILE VERHAEREN, *Influence séculaire de l'art flamand sur l'art français*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 4<sup>e</sup> période, IX, 1913, 323-331.
- 1913 <sup>68</sup>: *Les salles de peinture du musée du Louvre. Plan-guide illustré*, Paris, 1913.
- 1914 <sup>69</sup>: FERNAND DE MÉLY, *Signatures de primitifs. I: Le «Reetable du Parlement» (1453)*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), VII, 1914, 17-32.
- 1921 <sup>70</sup>: ÉMILE CLAIRIN, *Le Calvaire de la Grand'Chambre du Parlement*, Paris, 1921.
- 1921 <sup>71</sup>: SIR MARTIN CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.

- 1923 <sup>72</sup>: HIPPOLYTE FIERENS-GEVAERT et FERNAND DE MÉLY, *Un important problème. Primitifs flamands et Primitifs français*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XLIV, 1923, 287-306.
- 1924 <sup>73</sup>: GASTON BRIÈRE, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries*, I: *École française*, Paris, 1924.
- 1924 <sup>74</sup>: FERNAND DE MÉLY, *Chez les Primitifs du Louvre*, dans *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (Paris), VII, 8, 1924, 424-434.
- 1925 <sup>75</sup>: LOUIS DIMIER, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet. 1300 à 1627*, Paris/Bruxelles, 1925.
- 1925 <sup>76</sup>: LOUIS MAETERLINCK, *La pénétration française en Flandre. Une école préeyckienne inconnue*, Paris/Bruxelles, 1925.
- 1926 <sup>77</sup>: LOUIS HOURTICQ, *La Peinture des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1926 (*Manuels d'histoire de l'art*).
- 1928 <sup>78</sup>: LOUIS GILLET, *La peinture française. Moyen Âge et Renaissance*, Paris/Bruxelles, 1928.
- 1928 <sup>79</sup>: CH. MAUMENÉ et LOUIS D'HARCOURT, *Iconographie des rois de France. Première partie: De Louis IX à Louis XIII*, Paris, 1928 (*Archives de l'art français*, nouvelle période, XV).
- 1929 <sup>80</sup>: PAUL-ANDRÉ LEMOISNE, *École française (XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle)*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, I: *École française*, Paris, 1929.
- 1931 <sup>81</sup>: PAUL-ANDRÉ LEMOISNE, *La peinture française à l'époque gothique. Quatorzième & quinzième siècles*, Florence/Paris, 1931.
- 1937 <sup>82</sup>: JACQUES DUPONT, *Les Primitifs français (1350-1500)*, Paris, 1937.
- 1938 <sup>83</sup>: CHARLES STERLING, *La peinture française. Les Primitifs*, Paris, 1938.
- 1939 <sup>84</sup>: LOUIS RÉAU, *La peinture française du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1939.
- 1941 <sup>85</sup>: CHARLES JACQUES (pseudonyme de CHARLES STERLING), *La peinture française. Les peintres du Moyen Âge*, Paris, 1941.
- 1942 <sup>86</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Weyden, Rogier van der*, dans ULRICH THIEME et FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXV, Leipzig, 1942, 468-476.
- 1946 <sup>87</sup>: Catalogue de l'exposition *Trois siècles de dessin parisien*, Paris, musée Carnavalet, 1946.
- 1949 <sup>88</sup>: GRETE RING, *La peinture française au quinzième siècle*, Londres, 1949.
- 1951 <sup>89</sup>: JEAN GUÉROUT, *Le Palais de la Cité à Paris des origines à 1417. Essai topographique et archéologique*, dans *Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France* (Paris), III, 1951, 7-101.
- 1953 <sup>90</sup>: LOUIS CAROLUS-BARRÉ et PAUL ADAM, *Contribution à l'étude de la légende carolingienne. Les armes de Charlemagne dans l'héraldique et l'iconographie médiévales*, dans *Mémorial d'un voyage d'études de la Société nationale de Antiquaires de France en Rhénanie (juillet 1951)*, Paris, 1953, 289-308.
- 1957 <sup>91</sup>: GERMAIN BAZIN, *Trésors de la peinture au Louvre*, Paris, [1957].
- 1958 <sup>92</sup>: LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III: *Iconographie des saints*, 1 et 2, Paris, 1958.
- 1959 <sup>93</sup>: MARIE-GENEVIÈVE DE LA COSTE-MESSÉLIÈRE, *La Pietà de Saint-Germain des Prés*, dans *L'Œil* (Paris/Lausanne), mars 1959, 3-9.
- 1959 <sup>94</sup>: FRIEDRICH SCHLEGEL, *Nachricht von den Gemälden in Paris*, dans *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, sous la direction de ERNST BEHLER, Première partie: *Kritische Neuausgabe*, IV: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, édition et introduction par HANS EICHNER, Munich/Paderborn/Vienne/Zurich, 1959, 9-47 (texte paru pour la première fois dans *Europa. Eine Zeitschrift*, VI, Francfort-sur-le-Main, 1803, 108-157).
- 1960 <sup>95</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Ausstellung altniederländischer Bilder aus Amerika in Brügge. Zeichnungen von Van Dyck in Antwerpen*, dans *Kunstchronik* (Munich), 13<sup>e</sup> année, 11, novembre 1960, 312-318.
- 1961 <sup>96</sup>: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.

- 1961 <sup>97</sup>: SUZANNE SULZBERGER, *La Réhabilitation des Primitifs flamands. 1802-1867*, Bruxelles, 1961 (*Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires. Collection in-8° - Tome XII, fasc. 3*).
- 1963 <sup>98</sup>: ALBERT CHÂTELET et JACQUES THUILLIER, *La Peinture française. De Fouquet à Poussin*, Genève, 1963.
- 1964 <sup>99</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Le Retable du Parlement de Paris*, dans *Art de France* (Paris), 4, 1964, 60-69.
- 1964 <sup>100</sup>: MARIE-JOSÈPHE QUENOT, *Contribution à l'histoire du chien de compagnie d'après les peintures du Louvre*, Alfort, 1964.
- 1965 <sup>101</sup>: CHARLES STERLING et HÉLÈNE ADHÉMAR, avec la collaboration de NICOLE REYNAUD et LUCIENNE COLLIARD, *Musée national du Louvre. Peintures. École française, XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1965.
- 1966 <sup>102</sup>: MICHEL LACLOTTE, *Primitifs français*, Paris, 1966.
- 1968 <sup>103</sup>: ALAIN ÉRLANDE-BRANDENBURG, *Le tombeau de saint Louis. Appendice. - Les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon du Musée du Louvre*, dans *Bulletin monumental* (Paris), CXXVI, janvier-mars 1968, 7-36.
- 1972 <sup>104</sup>: *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures, I: École française*, Paris, 1972.
- 1972 <sup>105</sup>: Catalogue de l'exposition *Dessins parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, musée Carnavalet, 1972 (*Bulletin du musée Carnavalet*, 1971, 1 et 2).
- 1974 <sup>106</sup>: JEAN FAVIER, *Paris au XV<sup>e</sup> siècle. 1380-1500*, Paris, 1974 (*Nouvelle histoire de Paris*) (deuxième édition, revue et corrigée, Paris, 1997).
- 1974 <sup>107</sup>: MILLARD MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, New York, 1974.
- 1975 <sup>108</sup>: HERVÉ PINOTEAU, *Tableaux français sous les premiers Valois*, dans *Cahiers d'héraldique* (Paris), II, 1975, 119-176.
- 1975 <sup>109</sup>: JACQUES THUILLIER, *Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV*, dans *Études d'art offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, 175-205.
- 1978 <sup>110</sup>: *Catalogue de vente, Versailles, Palais des congrès, le dimanche 19 novembre 1978, à 14 heures*, étude Chappelle, Perrin, Fromantin.
- 1979 <sup>111</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Les Primitifs septentrionaux. La peinture dans l'Europe septentrionale et la péninsule Ibérique au XV<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1979 (*Histoire universelle de la peinture*).
- 1983 <sup>112</sup>: BURTON FREDERICKSEN, *A Parisian Triptych Reconstituted*, dans *The J. Paul Getty Museum Journal* (Malibu), 11, 1983, pp. 183-196.
- 1985 <sup>113</sup>: INGBORG BÄHR, *Aussagen zur Funktion und zum Stellenwert von Kunstwerken in einem pariser Reliquienprozess des Jahres 1410*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Cologne), XLV, 1985, 41-57.
- 1986 <sup>114</sup>: ISABELLE COMPIN et ANNE ROQUEBERT, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. École française, IV*, Paris, 1986.
- 1989 <sup>115</sup>: MARY WHITELEY, *Deux escaliers royaux du XIV<sup>e</sup> siècle: les «grands degrez» du palais de la Cité et la «grande viz» du Louvre*, dans *Bulletin monumental* (Paris), 147, 2, 1989, 133-154.
- 1990 <sup>116</sup>: CHARLES STERLING, *La Peinture médiévale à Paris. 1300-1500*, II, Paris, 1990.
- 1992 <sup>117</sup>: UWE BENNERT, *Art et propagande politique sous Philippe IV le Bel: le cycle des rois de France dans la Grand'salle du palais de la Cité*, dans *Revue de l'Art* (Paris), 1992, 46-59.
- 1993 <sup>118</sup>: NICOLE REYNAUD, *Le Maître de Dreux Budé*, dans FRANÇOIS AVRIL et NICOLE REYNAUD, Catalogue de l'exposition *Les manuscrits à peintures en France. 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale, 1993, 53.
- 1994 <sup>119</sup>: ANDRÉ CHASTEL, *L'Art français. Temps modernes: 1430-1620*, Paris, 1994.
- 1994 <sup>120</sup>: CLAUDE SCHAEFER, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresde/Bâle, 1994.
- 1996 <sup>121</sup>: PHILIPPE LORENTZ, *Ars nova: le naturalisme flamand*, dans JEAN DELUMEAU et RONALD LIGHTBROWN, *La Renaissance*, Paris, 1996, 117-124 (*Histoire artistique de l'Europe*, sous la direction de GEORGES DUBY et MICHEL LACLOTTE).



- 1997 <sup>122</sup>: JELLIE DIJKSTRA, *Enkele opmerkingen over het Retable du Parlement de Paris*, dans *Album Discipulorum J.R.J. van Asperen de Boer*, Zwolle, 1997, 53-59.
- 1998 <sup>123</sup>: PHILIPPE LORENTZ, *Chronique. Peinture. Le retable du Parlement de Paris et son peintre: trois hypothèses récentes*, dans *Bulletin monumental* (Paris), 156, III, 1998, 309-311.
- 1998 <sup>124</sup>: PHILIPPE LORENTZ, *À propos du «réalisme» flamand: la Crucifixion du Parlement de Paris et la porte du beau roi Philippe au Palais de la Cité*, dans *Cahiers de la Rotonde* (Paris), 20, 1998, 101-124.
- 1999 <sup>125</sup>: VIVANT DENON, *Vivant Denon, Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire, Correspondance (1802-1815)*, édition établie par MARIE-ANNE DUPUY, ISABELLE LE MASNE DE CHERMONT et ELAINE WILLIAMSON, Paris, 1999.
- 1999 <sup>126</sup>: DIRK DE VOS, *Rogier van der Weyden. L'œuvre complet*, Anvers/Paris, 1999.
- 1999 <sup>127</sup>: PHILIPPE LORENTZ, *Les Rolin et les «Primitifs flamands»*, dans *La splendeur des Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris, 1999, 145-162.
- 1999 <sup>128</sup>: NICOLE REYNAUD, *Les Heures du chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins et la peinture parisienne autour de 1440*, dans *Revue de l'art* (Paris), 126, 4, 1999, 23-35.
- 1999 <sup>129</sup>: DOMINIQUE THIÉBAUT, *Dal 1435 al 1500: il primato artistico dei pittori*, dans PIERRE ROSENBERG (éd.), *La pittura francese*, Milan, 1999, 1, 105-165.
- 2000 <sup>130</sup>: MICHEL LACLOTTE, *Anmerkungen zu Altdorfers «Alexanderschlacht». Napoleon und Vivant Denon*, dans *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaethgens zum 60. Geburtstag*, I, Cologne, 2000, 129-135.
- 2000 <sup>131</sup>: DOMINIQUE VANWIJNSBERGHE, *Du nouveau sur le peintre André d'Ypres, artiste du Nord installé à Paris*, dans *Bulletin monumental* (Paris), 158-IV, 2000, 365-369.

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

Les documents 1 à 15 sont des condamnations à des amendes prononcées entre le 22 février 1449 et le 22 janvier 1453 par la Cour du parlement de Paris, dont les montants sont affectés à la réfection du tableau de la Grande Chambre.

### 1

22 février 1449 [nouveau style].

Maistre Guillaume Prevost a esté mis en proces en la court de parlement a la requeste du procureur general du Roy notre sire et de maistre Nicole Aymar en cas d'exces et de defenses, finalement par arrest de lad. court de parlement led. maistre Guillaume Prevost, pour offense par lui faicte en usant et publiant certaines bulles, proces et sentence dont est faicte mention ou proces, a esté entre autres choses condamné en cinquante livres parisis d'amende, lesquelles seront employees ou tableau de la grant chambre de parlement, pour ce

L livres parisis

Prononcé comme dessus [le XXII<sup>e</sup> jour de fevrier l'an mil CCCC xlviij]

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 8854, fol. 48)

## 2

5 avril 1452 [nouveau style].

Veues par la court certaines lettres missoires baillees a lad. court de la partie de Anthoine Dubuisson, filz de Guillaume Dubuisson, par lesquelles Griffon Lefevre, solliciteur en la court de ceans des causes de messire Jehan du Bois, chevalier, bailli de Cassel, escripvoit entre autres choses aud. bailli de Cassel comment il convenoit et estoit de necessité qu'il feist delivrer argent par deça afin de trouver moien d'avoir amis en lad. court et aussi pour les rap-  
porteurs qui souventeffois rapportent ses requetes, et ouye la confession dud. Lefevre, lequel a confessé avoir escript les lettres dessusd. et le contenu en icelles et tout considéré, la court a condamné et condempne led. Lefevre pour rai-  
son des paroles dessusd. en la somme de cent solz parisis qui seront convertiz a la refection du tableau de la grant chambre d'icelle court, et deboute icellui Lefevre, lequel avoit baillié requete a lad. court afin d'estre receu a fere le serement de procureur, d'estre receu oud. office de procureur jusques a deux ans prochain venant. Et pour ce que led. Anthoine Dubuisson interrogué par lad. court a confessé avoir mal prins les lectres devant dictes a celui qui les portoit audit bailli de Cassel de par led. Lefevre et icelles lectres avoir retenu et ouvert, icelle court a pareillement condamné et condempne led. Dubuisson en la somme de lx s. parisis qui seront convertis comme dessus.

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 21 v<sup>o</sup>)

## 3

5 avril 1452 [nouveau style].

La court de parlement a condampné et condempne Griffon Lefevre, solliciteur en la court de parlement des causes de messire Jehan du Boys, chevalier, bailli de Cassel, pour raison de certaines paroles malsonans escriptes en lettres closes adrecans aud. bailli de Cassel, baillees a la court par Anthoine Dubuisson, filz de Guillaume Dubuisson, partie adverse dud. bailli de Cassel, a la somme de cent solz parisis qui seront convertiz a la refection du tableau de la grant chambre dudit parlement, et aussi condampne led. Anthoine Dubuisson, qui a mal prins lesd. lettres closes a celui qui les portoit aud. bailli de Cassel de par led. Lefevre et icelles avoir retenu et ouvert, en la somme de lx solz parisis qui seront convertiz comme dessus, pour ce  
C solz parisis d'une part et lx solz parisis d'autre

Prononcié le cinquieme jour d'avril mil IIII<sup>c</sup> LI avant Pasques

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 8854, fol. 76v<sup>o</sup>)

## 4

2 juin 1452.

Vue par la court la requete baillee par les habitans en la paroisse du Table, par laquelle ilz requeroient que leurs re-  
pliques et defenses en la cause meue et pendant en la court de ceans entre eulx d'une part et Jehan Buot d'autre feussent receues et que le procureur du Roy feust oy et preusist sur ce ses conclusions, actendu que les delaiz dedans lesquelx lesd. supplians devoient baillier leursd. repliques et defenses sont finiz il a environ huit jours seulement et tout considéré, il sera dit que en paiant par lesd. supplians cent solz parisis qui seront convertiz en la refection dud. tableau de la grant chambre de parlement lesd. repliques et defenses seront receues et ledit procureur du Roy oy.

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 29 v<sup>o</sup>)

5

*6 juin 1452.*

Veue la requete baillee a la court par Jehan d'Auvergne, escuier, afin que ses contrediz de lectres en la cause d'entre lui d'une part et Bertran Thoujouze et son filz d'autre feussent receuz, posé que le delay dedans lequel il les devoit bailler feust /fol. 30/ passé et tout consideré, la court a ordonné et ordonne que en paiant par led. suppliant xl solz parisis pour estre convertiz en la refecton du tableau de la grant chambre de parlement lesd. contrediz seront receuz.

(*Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 29 v°-30*)

6

*6 juin 1452.*

Veue la confession de Lois Bertin, sergent royal, qui par ordonnance de la court a esté adjorné a comparoir ceans en personne pour raison et cause de ce qu'il a fait et signé deux relations differentes touchant /fol. 30 v°/ la cause d'entre Hugues Anthoine et Jehan Lambertz d'une part et l'abbé d'Ahun d'autre et tout consideré, la court condamne ledit sergent en l'amende de dix livres parisis, lesquelles seront converties en la refecton du tableau de la grant chambre, et a tenir prison par la ville de Paris jusques a ce qu'il ait païé lad. amende, et es despens desd. Lambertz la taxation reservee pardevers ladite court.

(*Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 30-30 v°*)

7

*14 juin 1452.*

Veue la confession de Jaques d'Amerval faicte sur ce qu'il a fait signer cauteusement et autrement qu'il apoint a maistre Jaques Ferrand, substitut du procureur general du Roy notre sire, certaine scedule d'accord d'entre lui d'une part et Jehan de Jumont d'autre, les conclusions prises par le procureur du Roy contre led. d'Amerval, par laquelle confession led. procureur du roy a prins droit, il sera dit que la court declaire ladite scedule d'accord estre nulle et de nulle valeur et effect et condamne la court led. d'Amerval envers le Roy en amende de III<sup>xx</sup> livres parisis, lesquelles seront converties en la refecton du tableau de la grant chambre de parlement et en oultre la court reservee aud. de Jumont contre ledit de Amerval son action pour raison de ses dommaiges, interestz et despens et audit d'Amerval ses defenses au contraire.

(*Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 31 v°*)

8

*14 juillet 1452.*

Veue la requete baillee a la court par Jehan Buot, escuier, a l'encontre des habitans du lieu du Table par laquelle il requeroit que certaines repliques et defenses desd. habitans, lesquelles avoient esté receues par la court pour ce que le procureur d'iceulx habitans n'avoit pas donné entendre par une requete qu'il avoit baillé pour lesd. habitans a la

court, que lesd. repliques et defenses ne devoient estre receues sinon que iceulx habitans païassent premierement C solz parisis a employer en la refecton du tableau de la grant chambre de parlement, car ilz en avoient esté forcloz et que ainsi eust esté ordonné par la court de ceans feussent rejectees dudit proces et tout considéré, il sera dit que lesd. repliques et defenses seront rejectees et mises et les rejecte la court hors du proces sinon que iceulx habitans du Table paient lesd. C solz parisis, et en iceulx paient demourront oudit proces lesd. repliqueurs et défenseurs.

Maistre Jehan Guibert, procureur des habitans du Table pour ce que n'a donné entendre la verité en une requete qu'il a baillée a la court pour lesd. habitans contre Jehan Buot, escuier, a esté condamné et le condamne la court en xl solz parisis lesquels seront employez en la refecton du tableau de la grant chambre, et a défendu et defend lad. court aud. Guibert le pratiquer en icelle court jusques il ait païé lesd. xl solz parisis.

(*Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 37*)

## 9

*15 juillet 1452.*

Après que maistre Pierre de Toucy, substitut de maistre Jehan Simon advocat du Roy, et maistre Jaques Ferrant, substitut du procureur general du Roy, ont exposé a la court que aucuns des huissiers de ceans, et aussi aucuns des procureurs de lad. court s'estoient plains a eulx de ce que lesd. huissiers ou aucuns d'eulx prenoient les requetes incontinent que le greffier y avoit mis la reponse et signé sans ce que les procureurs qui les avoient baillées les eussent premierement prises, par quoy lesd. procureurs disoient qu'ilz ne pouvoient savoir lequel des huissiers avoit ainsi prins lesd. requetes, et aussi disoient lesd. aucuns huissiers qui ne les prenoient que ilz n'en executoient aucunes qui estoit en leur grant prejudice, requerant lesd. gens du Roy estre sur ce pourveu par lad. court, la court a défendu et defend ausd. huissiers, aux personnes de Guillaume Taichin, Jehan de Rut, Jehan Choisel, Anthoine de Bouille, Jehan de Marcilly, Guillaume de Haultecourt, Colas de Noumant et Colas le Mercier, les autres estant absens, et a chacun d'eulx, sur peine de xx solz parisis a appliquer a la refecton du tableau de la grant chambre de parlement, qu'ilz ne aucun d'eulx ne preignent aucune requete signée ou respondue, mais qu'ilz le laissent prendre aux procureurs ou parties qui les auront baillées, et leur a commandé la cour que doresnavant ilz servent ainsi et selon que contenu est es ordonnances qui leur sont leues tous les ans, le landemain de la saint Martin d'iver, et que ne passent mie par la grant chambre aux jours de conseil senon que ce soit pour aucune grant cause ainsi que contenu est esd. ordonnances, car lesd. huissiers pourroient oyr et entendre aucune chose du conseil et le reveler.

(*Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 37 v<sup>o</sup>*, acte ayant fait l'objet d'une copie au XVII<sup>e</sup> siècle ou au XVIII<sup>e</sup> siècle [*Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 21156, fol. 88 v<sup>o</sup> – 89*] et signalé en 1830 par *Monteil* [*Monteil*<sup>10</sup> 155 et 523, note 32])

## 10

*19 juillet 1452.*

Comme par la court eust esté ordonné en la cause d'entre Jehan Buot d'une part et les habitans du Table d'autre que les defenses et dupliques desd. habitans seroient receues ja soit ce qu'ilz en eussent esté forclos en paiant par eulx cent solz parisis a employer en la refecton du tableau de la grant chambre du palaiz, et après veue certaine requete baillée a la court ait esté ordonné que se maistre Jehan Guibert, procureur desd. habitans vouloit respondre

et paier dedans ung mois lesd. cent solz parisis pour lesd. habitans, que lesd. defenses et dupliques seroient receues, aujourd'uy ledit maistre Jehan Guibert a promis et s'est obligié paier a Poupon, receveur des amendes de lad. court de parlement, lesd. cent solz parisis pour lesd. habitans dedans ung mois a compter de la date de aujourd'uy, et parmi ce ont esté lesd. defenses et dupliques receues.

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 38 v<sup>o</sup>)

## 11

9 septembre 1452.

Veues par la court les requetes et appointemens faiz et donnez tant par lad. court comme par certains commissaires donnez par icelle a oyir la cause d'appel pendant en lad. court entre Thomin Legoux, appelant de Mahiet Challo, sergent royal et defendeur sur desercion d'appel, comparant par maistre André Fourre son procureur d'une part et Jehan Lotat demandeur sur lad. desercion d'appel d'autre part, il sera dit que la court tient et repute ledit Thomin Goux pour appelant et dit et declare l'appellation deserte et l'amendera ledit appelant et le condamne la court es despens de ceste instance la taxation d'iceulx reservee pardevers elle, et pour les fuites et delays prins en ceste cause par ledit Fourre, procureur dud. Goux appelant, la court le condamne en son propre et privé nom en cent solz parisis d'amende a appliquer a la refection du tableau de la grant chambre.

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 49 v<sup>o</sup>)

## 12

22 novembre 1452.

Veue la requete baillié a la court par Willaume Denis, par laquelle il requeroit certain congïé contre lui obtenu par Watier Lecarlier des lundi derrain passé, parce que maistre Jaques de Vaultx, procureur dud. Denis avoit dit qu'il n'avoit memoire pour fere dire la cause d'appel, estre rabatu et adnullé et que ledit Denis appelant feust receu a dire sa cause d'appel et tout consideré, il sera dit que la court adnullé ledit congïé pourveu que l'appelant vendra dire sa cause d'appel lundi prochain, et condamne la court ledit maistre Jaques de Vaultx en xl solz parisis pour employer a la refection du tableau de la grant chambre de parlement.

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 60)

## 13

13 décembre 1452.

Veue certaine requete baillee a la court par Robert Dain, soy disant procureur en la court de ceans et procureur de Marie Hasarde dicte Lescohiere, par laquelle il requeroit certain congïé obtenu contre elle par les prevost des marchans et eschevins de la ville de Paris Jehan Dolet et autres pendant ce que ledit Dain estoit alé a la chancellerie comme il dit estre rabatu, a laquelle a esté repondu que maistres Jehan Aguenin et Jehan de Sauzay, conseillers du Roy en la court de ceans, parleroient audit Dain et sauroient se il estoit procureur en la court de ceans et de lad. Hasarde et tout consideré et ouye la relation desd. commissaires, la court a condamné et condamne ledit Robert Dain

en xl solz parisis d'amende, lesquels seront emploiez a la refection du tableau de la grant chambre de parlement, et avecques ce la court defend audit Dain l'exercice et pratique de procureur en la court de ceans jusques a ce qu'il soit mis et escript au role des autres procureurs de parlement.

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 62)

14

22 décembre 1452.

Guillaume Balan, procureur de la Royne en la ville et chastellenie de Chinon, appella a la court de parlement de certaine sentence donnee contre la Royne et contre le procureur du Roy nostre sire, a laquelle appellacion led. procureur du Roy apres se adhera au proufit de Jehan Le Sentier, garde de la monnoye de Tours, en son nom et comme garant de Guillaume Berault par le bailli de Touraine ou son lieutenant a son siege de Chinon, finalement par le jugement de la court de parlement dit a esté entre autres choses qu'il a esté bien jugié, declairé et sentencié par led. bailli ou son lieutenant et mal appellé par lesd. procureurs et l'amandera la Royne au Roy nostre sire d'une amande de lx livres parisis et avecques ce pour ce qu'il a esté trouvé en jugement le proces led. Balan procureur dessusd. avoir frivolement et sans cause appellé, il a esté par led. jugement en son privé nom condempné en xx livres parisis pour convertir en la refection du tableau de la grant chambre dudit parlement, pour ce IIII<sup>x</sup> livres parisis.

Prononcié comme dessus [XXII<sup>me</sup> jour de decembre mil CCCC lii]

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 8854, fol. 84v<sup>o</sup>)

15

22 janvier 1453 [nouveau style].

Entre frere Jehan Rabineau et le procureur general du Roy nostre sire adjoinct avecques lui, demandeurs d'une part, et l'abbé de Saint-Nicolas lez Angers et frere Guillaume du Rocher, religieux d'icelle abbaie, defendeurs d'autre part, veu le proces par certains commissaires de la court et oye la relacion d'iceulx commissaires, il sera dit que lesd. abbé et du Rocher ont souffisamment satisfait a l'arrest et ordonnance de lad. court en baillant certaine absolucion donnee audit demandeur par l'abbé de Saint-George sur Loire, ou diocese d'Angers, par vertu de certaines bulles de nostre saint pere le pape, donnee lad. absolucion le XXI<sup>e</sup> jour de septembre derrain passé, et par ce la main mise et apposee au temporel desd. defendeurs sera levee et tout empeschement osté, et defend la court ausd. defendeurs sur peine de cent marcs d'or que doresnavant ilz ne s'aident aucunement contre ledit Rabineau desd. bulles ne d'aucunes censures contenues ou dependans d'icelles et ordonne la court que lesd. bulles originales avecques certain instrument donné ledit XXI<sup>e</sup> jour de septembre derrain passé, receu et signé par Robert Grieu, notaire imperial, contenant certaines protestacions faictes par lesd. defendeurs demourront pardevers la court sans estre restituées aux dessusd. defendeurs et condemne la court iceulx defendeurs es despens faiz par ledit demandeur es /fol. 66 v<sup>o</sup>/ poursuites faictes en ladite court pour raison desd. censures ainsi promulguees jusques a present, la taxation d'iceulx reservee pardevers lad. court desduiz les despens s'aucuns en ont esté tauxez et paieez et en oultre pour les peines encorues et l'offense faicte par lesdis defendeurs en faisant promulguer lesd. censures contre la pragmatique sanction et aussi pour ce qu'ilz n'ont point obtenu lad. absolucion ne sur ce certifie ladicte court dedans le temps a eulx ordonné par icelle court et autres causes, condemne lad. court lesd. defendeurs et chacun d'eulx pour

le tout en amende envers le Roy, en la somme de cent livres parisis, laquelle somme sera convertie et employé a la refection du tableau ordonné a fere en la grant chambre d'icellui parlement, et envers ledit Rabineau demandeur, pour ses dommaiges et interestz, en la somme de cinquante livres parisis.

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 66-66 v<sup>o</sup>)

## 16

2 juillet 1454. Décision de la Cour ordonnant la récupération d'une somme de 143 livres, 1 sous et 4 deniers parisis sur les héritiers et exécuteurs testamentaires de feu Jean Paillart, conseiller au Parlement, à qui cette somme avait été confiée pour la «façon» du tableau de la Grande Chambre.

La court a ordonné et ordonne que sur les heritiers et executeurs du testament de feu maistre Jehan Paillart, jadiz conseiller en la court de parlement et commis par icelle a recevoir les deniers ordonnes pour la façon du tableau de la grant chambre de parlement, sera faicte execution, comme pour les deniers du Roy, pour la somme de VII<sup>xx</sup> III livres I sol IIII deniers parisis restant de ce qu'il en avoit receu.

(Paris, Archives nationales, X<sup>1A</sup> 1483, fol. 150, ici d'après l'original. Publié dès 1864 par Boutaric [24 52-53] et en 1883 par Moulin, d'après une transcription du XVII<sup>e</sup> siècle figurant dans le ms. fr. 21156 de la Bibliothèque Nationale de France, fol. 103 v<sup>o</sup> [cf. Moulin 37 10])

## 17

7 novembre 1796. Réception du tableau autrefois dans la Grande Chambre du Parlement, par Alexandre Lenoir, conservateur du Dépôt des Petits Augustins.

Le 17 [brumaire an V/7 novembre 1796], reçu du Palais trois *Crucifix* médiocrement peints. Plusieurs *portraits de nos rois*, un tableau sur bois, par Albert Durer, représentant le *Christ accompagné de saint Denis, de saint Louis, de saint Charlemagne*.

(d'après [Lenoir] 39 398)

## 18

29 septembre 1798. Procès-verbaux du Conservatoire du Musée central des arts (3 Messidor an VI-28 Fructidor an VIII).

Le Conseil arrête [...] qu'un tableau d'Albert Durer représentant un Calvaire & provenant des salles du Palais, sera rebarré par le citoyen Hacquin.

(Paris, Archives des musées nationaux, I BB\* 4, p. 41)

## 19

11 janvier 1799. Mémoire des tableaux nettoyés par le citoyen Réser, commencé le 3 vendémiaire an 7 de la République jusqu'au 21 nivôse.

1 grand tableau par Albert Durer sur bois, longueur 3 mètres & 30 centimètres, hauteur 2 mètres & 30 centimètres, étant en très mauvais état, avoir ôté tous les anciens repeints et mastics dont il était presque couverts, l'avoir nettoyé & restauré hors les derniers accords à donner.

(Paris, Archives des musées nationaux, MM an VII)

## 20

6 août 1799. Mémoire de restaurations de tableaux commencées le 3 nivôse an 7 jusqu'au 16 germinal même année, présenté par le citoyen Réser.

Avoir donné les derniers accords au tableau d'Albert Durer.

(Paris, Archives des musées nationaux, MM an VII)

## 21

7 juillet 1808. Lettre adressée par Crétet, ministre de l'Intérieur, à Denon, conservateur du musée Napoléon.

Paris, le 7 juillet 1808.

Le Ministre de l'Intérieur, Comte de l'Empire  
à Monsieur Denon, Membre de l'Institut, Conservateur du Musée Napoléon.

Monsieur, Mr. le Président de la Cour d'Appel de Paris me transmet le vœu de la première Chambre de cette Cour de recouvrer, pour être placé dans le lieu de ses séances, un tableau du Christ, peint par Jean de Bruges, qui était dans la Grande Chambre du parlement et qui, depuis la révolution, a été transporté au Musée.

Je ne pense pas qu'au milieu des richesses que possède l'Etablissement confié à vos soins la privation de ce tableau puisse être sensible. Sa réintégration paraît devoir être une chose agréable à la Cour d'Appel. Elle ne serait pas sans intérêt par les souvenirs qui pourraient s'y rattacher; enfin l'art ne pourrait rien y perdre, ce tableau, quel que soit son prix, devant être conservé avec soin par la Cour et exposé librement à la vue des artistes et des amateurs.

D'après ces motifs, je vous engage à voir s'il ne serait pas possible d'accéder au vœu de la Cour d'Appel de Paris.

Recevez l'assurance de ma parfaite considération.

Crétet

(Paris, Archives des musées nationaux, P 4, 1904, 10 octobre).



12 juillet 1808. Copie de la lettre adressée par Denon, Directeur général du Musée Napoléon, à Crétet, ministre de l'Intérieur.

12 juillet 1808

Le Directeur général du Musée Napoléon  
à Son Excellence le Ministre de l'Intérieur, comte de l'Empire.

Excellence, j'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 7 de ce mois, par laquelle vous me transmettez le vœu de Monsieur le Premier Président de la Cour d'appel de Paris tendant à obtenir la restitution d'un tableau anciennement placé dans la Grande Chambre du Parlement, tableau réclamé sous le nom de Jean de Bruges et, depuis 10 ans, exposé au Musée sous celui d'Albert Dürer.

J'ai déjà eu l'avantage de prévenir M. le Premier Président, qui est venu me présenter cette demande, que je ne pouvois remettre ce tableau sans une décision de Sa Majesté l'Empereur et lui ai proposé pour remplacer ce tableau dont le Musée pourroit se désaisir, possédant de plus précieux ouvrages du même maître, si il ne jugeoit pas devoir en faire la demande à Sa Majesté, un très grand et précieux Christ en ivoire, déposé dans les magasins du Musée.

Je prie Votre Excellence de vouloir bien indiquer à Monsieur le Premier Président la marche qu'il doit tenir s'il veut obtenir la restitution de ce tableau. Veuillez de même le prévenir que plusieurs corps de sa magistrature, notamment le tribunal criminel de Paris, ont fait faire des tableaux que l'on verra au prochain Salon.

Il seroit à désirer pour le bien des arts et l'encouragement des artistes qu'un tel exemple fût imité; la France si riche en habiles peintres laisseroit à la postérité un grand souvenir de sa prééminence dans les arts sous le règne glorieux de Sa Majesté, ce que l'on obtiendra jamais si on repeuple les monuments de tableaux médiocres ou insignifiants.

(Paris, Archives des musées nationaux, registre AA\* 7, p. 59, publié dans Denon <sup>125</sup> 523, n° 1461)

20 juillet 1808. Note de travail préparée par le ministre de l'Intérieur à l'attention de l'empereur concernant l'attribution de la Crucifixion à la Cour d'appel de Paris, visée par Napoléon.

Ministère de l'Intérieur, le 20 juillet 1808. Rapports et projets de décrets à soumettre à sa majesté impériale et royale.

Prière d'accorder à la Cour d'appel de Paris un tableau représentant le Christ, qui a passé du Parlement au Musée dans le cours de la Révolution.

(en marge, de la main de l'empereur: ) Accordé.

(Paris, Archives nationales, F1A 260, p. 3, publié dans Tuetey <sup>66</sup> 164, sans indication de cote)

24

2 août 1808. Lettre adressée par Crétet, ministre de l'Intérieur, à Denon, directeur du musée impérial.

Paris, le 2 août 1808

Le Ministre de l'Intérieur, comte de l'Empire,  
à Monsieur Denon, Membre de l'Institut, Directeur du Musée Impérial.

Je vous prévien, Monsieur, que Sa Majesté a daigné accorder par sa décision du 27 de ce mois à la Cour d'appel de Paris le tableau du Christ réclamé par le premier Président, sous le nom de Jean de Bruges et connu au Musée suivant que vous m'en avez informé, sous le nom d'Albert Durer.

Vous voudrez bien donner les ordres nécessaires pour que ce tableau soit remis aux personnes que Mr. le premier Président aura chargées de le reprendre.

La Cour vous devra des remerciements, Monsieur, pour l'avis favorable que vous avez bien voulu donner sur cette affaire.

Recevez l'assurance de ma parfaite considération.

Cretet

(Paris, *Archives des musées nationaux*, P 4, 1904, 10 octobre).

25

12 août 1808. Reçu de Séguier, Premier Président de la Cour d'appel de Paris, où celui-ci accuse réception du tableau du Christ, par Jean de Bruges.

Nous, Premier Président de la Cour d'appel de Paris, déclarons que Monsieur le Directeur général du Musée Napoléon nous a remis le tableau du Christ, par Jean de Bruges, ci devant placé dans la Grand-Chambre du Parlement de Paris, et que Sa Majesté l'Empereur et Roi, par décision prise à Bayonne le 17 juillet dernier, a daigné accorder à la Cour d'appel de Paris, pour être placé dans la principale salle d'audience.

Au Palais de Justice, à Paris, ce vendredi 12 août mil huit cent huit.

Seguier

Reçu le tableau mentionné ci-dessus le 23 août 1808.

L'architecte du Palais de Justice

Beaumont

(Paris, *Archives des musées nationaux*, P 4, 1904, 10 octobre).

2 août 1842. Extrait d'une lettre adressée par Antoine Séguier (1768-1848), Premier Président de la Cour d'appel de Paris, à A. Taillandier.

Paris, 2 août 1842

Le Christ peint, dit-on, par Jean-de-Bruges, inventeur de la peinture à l'huile, placé avant la révolution dans la grand'chambre du Parlement, a été rendu à la Cour impériale, sur ma demande, par l'ordre de Napoléon. Enlevé en 1830, il a été restitué en 1837; replacé par mes soins sur nos têtes, à la première chambre de la Cour, il a manqué d'être brûlé le jour de l'évasion de M. de La Valette de la Conciergerie, sous les habits de sa femme.

Fortement endommagé, surtout par derrière, il est actuellement entre les mains d'un artiste, pour sa restauration. Feu l'abbé Barbier d'Ingreville, ancien conseiller au Parlement de Paris, m'avait appris que l'installation de l'ouvrage de Jean-de-Bruges datait de la fin du quatorzième siècle. Outre son sujet principal, il a un mérite, celui de représenter l'image de saint Louis, la plus rapprochée de l'existence de ce roi législateur et guerrier.

Les portraits courants de Louis IX sont copiés sur une statue de Charles V, à Saint-Denis. Cet emprunt de figure est avoué par les artistes, et c'est bien à tort, quand ils ont un moyen de rectification.

Il serait donc bon de rechercher dans les registres du Parlement, dont vous avez des extraits, s'il y est fait mention de l'inauguration du tableau du Christ. Je suis convaincu que l'abbé Barbier, homme très instruit et amateur des antiquités nationales, ne m'a pas énoncé un fait vague et hasardé...

(Extrait publié par Moulin <sup>37</sup> 13-14)

8 août 1842. Extrait d'une lettre adressée par Antoine Séguier (1768-1848), Premier Président de la Cour d'appel de Paris, à A. Taillandier.

Paris, ce 8 août 1842

Je vous remercie, Monsieur, de votre réponse obligeante, que je placerai à la suite de votre *Mémoire*.

Puisque nous aimons l'un et l'autre les antiquités, permettez-moi de vous édifier sur l'auteur du Christ, jadis du Parlement, actuellement de la Cour royale.

M. Denon l'avait attribué à Albert Durer, et je vois que Dulaure a suivi cette opinion. Ils se sont trompés, et la preuve en est acquise.

M. Delaroserie, restaurateur de tableaux, qui a été chargé par la Préfecture de nettoyer et réparer le Christ, a découvert sur le collet de la robe d'un personnage du second plan une broderie offrant un monogramme, probablement celui de Jean-de-Bruges, car ce dernier mot est écrit en toutes lettres.

C'est donc Van-Eyck qui s'est introduit dans sa composition; il parle à un personnage important d'après son costume et son maintien. M. Delaroserie suppose que c'est le duc de Bourgogne, possesseur de la Flandre, auquel le peintre était attaché honorifiquement. Vous voudrez bien observer qu'un Saint-Jean-Baptiste est sur le devant, sans doute comme patron de Van-Eyck; après saint Jean, et du même côté, est un roi de France, qui ne peut être que saint Louis ou Charles V.

Je pencherais pour le premier, parce que de l'autre côté du Christ sont saint Denis et saint Charlemagne. Comment Van-Eyck eût-il choisi Charles V, mort en 1380, quand lui-même n'avait que dix ans et qu'il était tout au plus ap-

prenti-imagier. Evidemment ce n'est pas ce prince qui a commandé le tableau, pour le placer sur le tribunal du Parlement.

Son successeur Charles VI, sous lequel Jean-de-Bruges a vécu, n'aura pas mérité sa préférence, ni reçu sa commande.

MM. les artistes prétendent que, pour représenter saint Louis, on emprunte ordinairement la figure d'une statue, à Saint-Denis, qui passe à bon droit pour celle de Charles V. C'est celle-ci que l'on avait ainsi placée à la cour de cassation, en guise de saint Louis, dans la galerie.

En résumé, l'abbé Barbier d'Ingreville, s'appuyant sur la tradition judiciaire, se trouve avoir eu raison. La signature du peintre ne laisse plus d'incertitude.

Je vous engagerais, Monsieur, à passer chez M. Delaroserie, et vous serez le bien venu dans l'atelier, en vous nommant comme membre de la cour royale.

Au-dessous du mot Bruges, il y a, je crois, une date, mais qu'un pli d'étoffe ne m'a pas laissé lire; d'ailleurs je ne suis pas érudit en vieilles écritures ou chiffres.

Le tableau offre aussi la façade: 1° de l'ancien palais de justice; 2° de la tour de Nesles du côté de l'abbaye St-Germain; 3° de la tour du Louvre, de l'autre côté de la Seine. J'ai prévenu MM. Lassus et Viollet-le-Duc, architectes s'occupant de la Sainte-Chapelle, et qui recherchent les vieux monuments du palais. Ils iront sans doute visiter l'œuvre de Jean-de-Bruges, qui est désormais ce qu'il aura laissé de plus important, car la *Biographie universelle*, récapitulant ce que l'on possède de ce peintre, ne mentionne que peu d'œuvres conservées et reconnues.

On sait que Louis XII s'était fait représenter assis au-dessous du Christ de la grand'chambre, où il venait, ainsi que le raconte La Rocheflavin, dont j'ai le livre fort curieux. Corrozet a rappelé les deux inscriptions qui accompagnaient Louis XII, et dont l'une était, je crois, *Erudimini qui judicatis terram*. D. du Breuil ne décrit rien à cet égard, et j'ignore si Miraulmont – que je n'ai pas – en a fait mention.

Quand on cause avec vous, Monsieur, on vous quitte difficilement. Je vous prie d'agréer l'hommage d'autant d'attachement que de considération.

Le P. P. Séguier

*N. B.* – Il y a une petite gravure rare, représentant le lit de justice, tenu par Louis XV enfant, dans la grand'chambre du Parlement. On y voit Louis XII sous ce Christ en question; je l'ai confiée à M. Lassus, qui a d'autres curiosités de ce genre, et qui les recueille pour une histoire artistique du Palais de Justice.

(...) C'est M. Hérault de Séchelles, l'avocat général, qui a fait briser les pendentifs du plafond de la grand'chambre.

(Extrait publié par Moulin <sup>37</sup> 14-16)

5 janvier 1848. Extrait d'une lettre adressée par Johann David Passavant à A. Taillandier pour le remercier de lui avoir donné sa publication de 1844.

J'ajouterai seulement que ce précieux tableau n'est ni de Van-Eyck, ni de Rogier de Bruges ou de Rogier van der Weyde, ni de Jean Memling, mais bien *d'un maître très distingué de l'école de Van-Eyck*. Peut-être que c'est un ouvrage de Hugues van der Goes. Le ton des chairs, qui tire au brun dans les ombres, un certain naturalisme dans les airs des têtes et dans le dessin, la manière dont sont traités les vêtements, répondent assez au seul tableau authentique connu de ce maître, qui se trouve dans l'église de Santa-Maria nuova, à Florence, fait pour Thomas Portinari, et que j'ai encore eu l'occasion de contempler il y a peu de jours.

Voilà, Monsieur, tout ce que je puis ajouter à vos savantes recherches à ce sujet. Mais je m'adonne à l'espoir qu'un heureux hasard vous fera trouver le nom de l'auteur d'un chef-d'œuvre de l'art, qui dès son origine est pour ainsi dire resté à la place de sa destination.

Francfort, ce 5 janvier 1848

(Extrait publié par Moulin <sup>37</sup> 17)

29

*Avril, mai, juin 1953. Rapport sur la restauration de la Crucifixion du Parlement, rédigé par Lucien Aubert, restaurateur à l'atelier du Louvre.*

RAPPORT DE RESTAURATION

Ec. française vers 1460: Le Retable du Parlement de Paris

**TRAITEMENT DU PANNEAU.** La peinture est exécutée sur un épais panneau de chêne, maintenu par un parquetage très ancien, qui présente une particularité qui met en évidence le fonctionnement du parquetage et montre de quelles précautions doit être entourée l'exécution de ce travail: tout l'envers du panneau, ainsi que les traverses du parquetage a été recouvert d'une épaisse couche de peinture à l'huile; cette précaution est bonne en principe car elle protège l'envers du panneau de l'action de l'air, comme l'endroit est lui-même protégé par la peinture du tableau, mais dans ce cas la peinture, passée trop abondamment a formé des bourrelets dans tous les angles et fentes du parquet. La résistance fournie par ces bourrelets de couleur, quand elle s'est durcie avec le temps, a suffi à empêcher le coulisement des traverses du parquet et a immobilisé les barres dont le libre jeu avait été prévu. Le résultat a été la formation d'une cassure à gauche du tableau et le décollement d'un joint des planches à droite.

La réparation a consisté à resserrer et recoller la fente et le joint et à les renforcer à l'aide de pièces en queue d'aronde, incrustées dans l'épaisseur du panneau. Tous les bourrelets de peinture qui immobilisaient le parquet ont été grattés, on a vérifié que toutes les traverses pouvaient jouer librement et le parquet est de nouveau en état de remplir son office.

**RESTAURATION.** La peinture a été débarrassée d'une épaisse couche de crasse grisâtre collée dans le vernis, qui l'obscurcissait. Le vernis n'est pas très ancien; il date de la restauration qui a été faite du tableau au XIX<sup>e</sup> siècle; à ce moment des accidents importants ont été restaurés (tête de St Jean; manteaux bleus et rouges). La plupart de ces restaurations ont pu être conservées, sauf en quelques endroits où elles étaient un peu trop étendues. Partout où cela a paru nécessaire ces restaurations ont été rectifiées et remises au ton.

Paris, avril, mai, juin 1953

Lucien Aubert

(Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 989).

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 192: GROUPE VAN DER WEYDEN (20)

5. La Crucifixion du Parlement de Paris (couleur)	Photo RMN – J.G. Berizzi
LIII. La Crucifixion du Parlement de Paris	RMN 82 EN 4805
LIV. Détail: le gâble	LRMF, 29.9.1952
LV. Détail: Dieu le Père entouré de séraphins	RMN 2000
LVI. Détail: la partie gauche du tableau décadrée (état en 1952)	LRMF, 29.9.1952
LVII. Détail: la partie gauche du tableau en lumière rasante	LRMF, 29.9.1952
LVIII. Détail: la partie gauche du tableau, saint Louis et saint Jean-Baptiste	RMN 97 DN 25348
LIX. Détail: l'aumônière de saint Louis	RMN 97 CN 25367
LX. Détail: le visage de saint Louis	RMN 01 DN 2764
LXI. Jean Fouquet, Portrait du roi Charles VII, Paris, Louvre	RMN 65 DN 3894
LXII. Détail: le visage de saint Louis, en réflectographie	C2RMF Patrick Le Chanu
LXIIIa. Détail: le pied droit de saint Jean-Baptiste, en réflectographie	C2RMF Patrick Le Chanu
LXIIIb. Détail: le pied gauche de saint Jean-Baptiste, en réflectographie	C2RMF Patrick Le Chanu
LXIV. Détail: le visage de saint Jean-Baptiste, en réflectographie	C2RMF Patrick Le Chanu
LXV. Détail: le visage de saint Jean-Baptiste	RMN 01 DN 2770
LXVI. Détail: la vue du Louvre entre saint Louis et saint Jean-Baptiste, en réflectographie	C2RMF Patrick Le Chanu
LXVII. Détail: la vue du Louvre entre saint Louis et saint Jean-Baptiste	RMN 97 DN 25339
LXVIII. Détail: le quai de la Seine devant l'hôtel du Petit-Bourbon	RMN 01 DN 2766
LXIX. Détail: la partie centrale du tableau	RMN 97 DN 25337
LXX. Détail: les saintes femmes au pied de la croix	RMN 97 DN 25343
LXXI. Détail: le visage de saint Jean l'Évangéliste	RMN 01 DN 2772
LXXII. Détail: l'inscription au sommet de la croix	Musée du Louvre, Service d'étude et de documentation du département des peintures
LXXIII. Détail: le groupe de personnages derrière saint Denis	RMN 97 CN 25363
LXXIV. Détail: la partie droite du tableau, saint Jean l'Évangéliste, saint Denis et saint Charlemagne	RMN 97 DN 25351
LXXV. Détail: la partie droite du tableau décadrée (état en 1952)	LRMF, 29.9.1952
LXXVI. Détail: le visage de saint Charlemagne, en réflectographie infra-rouge	C2RMF Patrick Le Chanu
LXXVII. Détail: le visage de saint Charlemagne	RMN 01 DN 2776
LXXVIII. Détail: le visage de saint Denis	RMN 01 DN 2774
LXXIX. Détail: le chien, en réflectographie infra-rouge	C2RMF Patrick Le Chanu
LXXX. Détail: le camée de saint Charlemagne	RMN 97 CN 25381
LXXXI. Détail: l'orbe tenu par saint Charlemagne	RMN 97 CN 25371
LXXXII. Détail: la porte du beau roi Philippe, au Palais de la Cité	RMN 97 CN 25375
LXXXIII. Détail: le groupe de personnages derrière saint Denis	RMN 01 DN 2768
LXXXIV. Détail: deux personnages regardant le Christ en croix	RMN 97 CN 25357

- LXXXV. Gravure au trait, par M. Frémy, jointe à la Notice de Taillandier (1844, en face de la p. 169)
- LXXXVI. Dessin de Ferdinand Delamonce (1678-1753) représentant le Lit de Justice du 12 septembre 1715, Paris, Musée Carnavalet, don Maciet, D. 7013, Commission du Vieux Paris, Jean-Luc Godard S 5618/3
- LXXXVII. Dessin de Ferdinand Delamonce (1678-1753), *Idem*, détail Jean-Luc Godard S 5618/7
- LXXXVIII. Détail: un ange sur la moulure extérieure du cadre du gâble (à gauche) RMN 2000
- LXXXIX. Détail: un ange sur la moulure extérieure du cadre du gâble (à droite) RMN 2000
- XCa. Détails: le crâne, en réflectographie infra-rouge C2RMF Patrick Le Chanu
- XCb. La Crucifixion du Parlement de Paris, revers du panneau RMN 88 EN 2412

Ph. L.

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 193: GROUPE VAN DER WEYDEN (21), *TRIPTYQUE DE LA FAMILLE BRAQUE*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Weyden (Rogier van der)

Triptyque de la famille Braque

N° d'inventaire: R. F. 2063 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>122</sup> 151).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(18.I.1951; 24.VIII.1993; 2.XI.1993; 14.XII.1993)

*Panneau central*

*Forme:* Rectanglę horizontal.

<i>Dimensions:</i>	Support avec cadre original,	41,3 × 69,8 × 3,2
	Jour,	33,7 (± 0,1) × 62,1 (± 0,1) × 1 (± 0,5)

*Couche protectrice:* Le vernis a une épaisseur normale et est parfaitement transparent. Il présente quelques craquelures. Des taches jaunâtres de vieux vernis sont visibles sur la coiffę de la Vierge.

*Couche picturale*

a. *État de conservation:* L'état général est bon. Une barbe est visible sur trois côtés et non dans le bas. Les paysages sont parfaitement conservés sauf une lacune repeinte à gauche de l'épaule de la Vierge et le haut du ciel, surpeint. Les vêtements des deux personnages masculins ont fait partiellement l'objet de repeints. On observe des accidents dans les rayons entre *DE* et *CELO* de l'inscription centrale.

Les radiographies (Pl. CI) font apparaître une lacune derrière l'épaule de la Vierge et dans son nez et de nombreuses petites lacunes dans les vêtements des deux autres figures.

b. *Matière et exécution picturales:* Les radiographies montrent des visages bien modelés au blanc de plomb apposé avec une certaine retenue. La coiffę de la Vierge est également modelée avec quelque vigueur.

La photographie à l'infrarouge révèle très peu de dessin, simplement linéaire; on l'observe dans les visages et un peu plus dans les mains (*Sonkes*<sup>108</sup> 172-173).

La réflectographie a confirmé ces données: peu de dessin visible, consistant en de fines lignes, sans hachures. Ce des-



sin ne donne pas l'impression d'avoir été exécuté à l'aide d'un pinceau et d'un matériau liquide (*van Asperen de Boer et alii* <sup>165</sup> 296).

*Changements de composition:* Les radiographies n'en révèlent guère.

La réflectographie fait apparaître sur le visage de la Vierge différentes lignes au-dessus de la bouche, sur le nez et le front, indiquant que, dans un premier temps, cette tête était légèrement tournée vers la droite et était davantage penchée en arrière. Le voile était adapté à cette position différente. De légers changements peuvent également être observés dans les lignes indiquant les plis de la robe de Marie.

Les yeux du Christ étaient d'abord situés un peu plus bas. Sa main gauche était placée un peu plus bas sur l'orbe, le pouce étant plus haut et les doigts davantage recourbés vers le haut. Deux fines lignes circulaires indiquant les contours (de la tête du Christ?) ont été tracées dans le halo, à droite.

Quelques reprises de forme sont visibles dans les deux mains de saint Jean l'Évangéliste (*van Asperen de Boer et alii* <sup>165</sup> 296).

*Préparation:* Elle est blanche, d'épaisseur normale.

*Support:* En chêne sur quartier, il comprend un seul élément horizontal et montre une fente qui suit le fil du bois, débutant au bord inférieur droit. À part celle-ci, il est en excellent état.

Le support a été étudié par la dendrochronologie par *Peter Klein* (voir I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 8; *Klein* <sup>156</sup> 28; *Klein et Kemperdick* <sup>182</sup> 147, note 14). Seul un examen partiel de la tranche du panneau central, sur sa face extérieure, a pu être effectué. Le bord extérieur du panneau n'ayant pu être mesuré, parce que caché par le cadre original, la date d'abattage de l'arbre n'a pu être située (*Klein* <sup>156</sup> 28; *Klein et Kemperdick* <sup>182</sup> 146 et p. 147, note 1).

*Marques au revers:* Le numéro d'inventaire est peint au pochoir en rouge dans le bas à gauche: RF / 2063.

*Cadre:* En chêne (à fil vertical pour les montants et à fil horizontal pour les traverses), il présente toutes les caractéristiques d'un cadre original, mais a été redoré. L'assemblage est à queue d'aronde, arasé d'onglet, qui est «la variante la plus simple des divers types d'assemblages à queue d'aronde» (*Verougstraete et Van Schoute* <sup>183</sup> 282). Le cadre est fixé sur un élément de bois de section rectangulaire (5,5 cm d'épaisseur, 4 cm de haut) formant socle, qui assure la stabilité du triptyque lors de la fermeture des volets; d'après *Hélène Verougstraete et Roger Van Schoute*, cette pièce ne serait pas d'origine, mais serait tout de même ancienne (examen de l'œuvre au Louvre, le 24 août 1993). Le cadre est renforcé au centre du revers par une traverse médiane et est plus important dans le bas que sur les autres côtés. Quatre plaques métalliques sont vissées sur les emboîtements. De nombreux trous de clous sont visibles notamment dans les angles supérieurs et en haut, dans la partie centrale. Dans le coin inférieur droit, le cadre est cassé et présente une petite fissure à la partie supérieure du même côté. Dans le haut, un loqueteau fait partie du système de fermeture du retable. Les charnières en tôle forgée, avec tringles, semblent anciennes.

*Élisabeth Ravaud* a observé, sur la radiographie, six cavités tubulaires verticales disposées à intervalles réguliers dans la traverse inférieure du cadre et quatre cavités de même forme (mais de plus grand diamètre) dans la traverse supérieure. Ces cavités, vides ou partiellement comblées de fragments de bois, devaient à l'origine contenir des chevilles de bois. *Élisabeth Ravaud* formule deux hypothèses pour expliquer l'existence de ces logements à chevilles de bois:

- Ces chevilles pouvaient servir à limiter le jeu du panneau dans le cadre à rainure.
- Elles peuvent aussi être les vestiges d'un assemblage ayant comporté à l'origine un socle et une corniche. Dans ce cas, le socle actuel, très rustique par rapport au reste de l'encadrement et fixé par des clous forgés, serait une modification ultérieure (ce qui corrobore la remarque faite le 24 août 1993 par *Hélène Verougstraete et Roger Van Schoute*, voir *supra*).

(*Élisabeth Ravaud*, rapport sur l'étude du cadre du *Triptyque Braque*, Laboratoire de recherche des Musées de France, 2 novembre 1993)

*Volets**Formes:* Rectangles verticaux.*Dimensions:*

## Volet gauche

Support avec cadre original,	41,2 × 34,2 × 2,5
Jour,	33,7 (- 0,1) × 27,2 × 1,1 (± 0,4)
Revers,	33,1 × 27

## Volet droit

Support avec cadre original,	41,4 × 34,8 × 2,6
Jour,	33,8 (- 0,1) × 27,1 (- 0,1) × 1 (± 0,4)
Revers,	33,1 × 27

*Couche protectrice:* Le vernis est comparable à celui du panneau central. Un peu de vieux vernis est visible dans le ciel du volet gauche; celui de droite est plus propre, le ciel est plus dégagé.

*Couche picturale*

a. *État de conservation:* L'état des faces est bon, celui des revers mauvais. La face du volet gauche montre quelques restaurations locales et une reprise en glacis des cheveux et du buste. Sur le volet droit, les ombres du manteau ont été repeintes. Dans les deux, les paysages sont en parfait état. Le haut du ciel semble repeint sur le volet gauche. Dans l'inscription du panneau gauche, le S qui terminait *TOLLIS*, en relief et claire, a été recouvert par un I et *MUND[ ]* légèrement repeint.

Les revers ont fait l'objet de nombreux repeints, à l'exception de l'inscription sur la croix, sans bouchage des lacunes. Les motifs ont été repris au glacis. Les armoiries ont été nettoyées plus que le reste; elles semblent avoir été repeintes dans une mauvaise technique. Un ton gris bleu est visible sous le beige du fond de l'écu de droite. Il y a des soulèvements dans les fonds.

Les radiographies (Pl. CXI et CXXIII) montrent beaucoup de dégâts: ce sont ceux des deux faces superposées; elles ne sont guère interprétables.

Les photographies à l'infrarouge (Pl. CXX et CXXI) révèlent quelques petits dégâts dans le manteau sur le volet gauche et la restauration du joint et une petite lacune bouchée dans le ciel à droite, sur l'autre volet.

b. *Matière et exécution picturales:* La tonalité bleu violacé du corsage de sainte Madeleine, sur le volet droit, est obtenue par superposition du bleu sur le rouge. Au revers, les gerbes des armoiries semblent dorées à la mixtion et peintes en glacis.

Les radiographies sont de peu d'utilité à cause de la superposition des images.

Les photographies à l'infrarouge révèlent sur les faces plus de dessin sous-jacent que sur le panneau central; on n'en observe pas sur les revers. Sur le volet gauche, il est surtout apparent dans le manteau rouge sous forme de simples lignes qui limitent les plis. Sur le volet droit, on remarque un peu de dessin linéaire dans les carnations.

*Changements de composition:* Les photographies à l'infrarouge et la réflectographie révèlent quelques reprises de forme minimes et des traits inemployés dans le manteau de saint Jean-Baptiste. Quelques lignes sont visibles dans son avant-bras; sa main droite était prévue plus redressée – on voit dans le dessin sous-jacent l'indication de deux doigts redressés – et sa main gauche placée plus haut. De petites modifications sont visibles dans les yeux et le cou. Sur le volet droit, le nez de sainte Madeleine était dessiné plus long et sa main droite a été élargie au poignet et au dos. Lors de la mise en place de la composition, le voile de la sainte flottait derrière elle (*van Asperen de Boer et alii*,<sup>165</sup> fig. 366).

*Préparation:* Sur les faces, elle est blanche et très fine. Sur le volet gauche, les stries du fil du bois sont visibles. Sur les revers, la préparation est blanchâtre; elle présente un début de soulèvement et de nombreuses lacunes.

*Supports:* En chêne, ils comportent chacun un seul élément vertical. Ils sont en excellent état.

*Marques aux revers:* Néant.

*Cadres.* Ils sont originaux mais redorés à l'intérieur. L'assemblage est obtenu par enfourchement d'onglet à travers champ au volet gauche; le mode d'assemblage du volet droit est à queue d'aronde à coupe d'onglet sur les deux parements. D'après *Élisabeth Ravaud* (rapport du 2 novembre 1993 cité *supra*), la dissymétrie du mode d'assemblage des deux volets pourrait s'expliquer par un remaniement ultérieur, en particulier du cadre du volet gauche – où l'insertion des clous paraît remaniée – et du cadre du panneau central. Ce remaniement serait ancien et aurait pu intervenir dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle ou au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

La fermeture du triptyque est assurée par un œillet à la partie supérieure du volet droit, qui correspond au loqueteau du panneau central, et par une serrure tandis que le volet gauche comporte un trou à la hauteur correspondante. De plus, dans le bas de ce dernier panneau, une équerre est incrustée avec un petit verrou et une pointe destinée à entrer dans un trou dans le socle. Un bouton servant à manier le volet est fixé sur le cadre du panneau droit.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

Dans la demeure où il se trouvait à l'origine, le triptyque se présentait la plupart du temps dans son état fermé (*Dülberg*<sup>161</sup> 100). Il devait également être rangé dans son étui (la «custode» mentionnée en 1497, voir I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1).

#### *Triptyque fermé:*

Au revers du volet gauche, un crâne posé contre une brique ébréchée se détache sur un fond sombre. Dans le coin supérieur droit figure un écu armorié portant les armoiries de Jean Braque (Cfr. D. 3. *Inscriptions, marques et armoiries*).

Le crâne serait le plus ancien exemple conservé, dans le domaine de la peinture de chevalet, d'une Vanité. Pour *Sterling*, «le crâne et un objet usé ou brisé évoquent la fragilité de toute existence et l'inexorable empire du temps sur la vie et la matière». Le trompe-l'œil augmenterait l'efficacité morale du *memento mori* (*Sterling*<sup>76</sup> 26). *Leprieur* (<sup>19</sup> 164, note 1) a suggéré que la brique pourrait avoir la signification d'armes parlantes, le mot flamand *braek* (rupture, bris) rappelant la brique cassée. Dans ce cas, le crâne posé en équilibre contre cette brique ne serait pas seulement un symbole du caractère passager de la vie, mais une allusion directe au défunt Jean Braque (*Dülberg*<sup>161</sup> 100, note 604). Pour *Shirley Blum*, qui met le crâne en rapport avec Adam et tous ses descendants mortels, la brique pourrait être une référence au mont rocheux du Golgotha (*Blum*<sup>102</sup> 30). Cette historienne a également interprété le volet gauche comme un portrait symbolique du défunt (*Blum*<sup>102</sup> 30), une opinion reprise par *Kruse* (dans *Belting* et *Kruse*<sup>167</sup> 187) et par *Kemperdick* (<sup>190</sup> 72). Reprenant une très juste remarque de *Angelica Dülberg* (<sup>161</sup> 154-155), *Bätschmann* et *Griener* (<sup>179</sup> 152) voient le crâne comme un «miroir» dans lequel chaque spectateur peut voir «son propre portrait anticipé, dépouillé de tous ses traits individuels et de sa beauté, réduit à l'universel crâne».

Sur les montants supérieur et inférieur de l'encadrement se lit un texte rappelant la nature corruptible du corps humain au vivant qui regarde le crâne («Mires vous ci orgueilleux et avers (*cupides*), mon corps fu beaux ore est viande à [vers]»). Ce texte évoque les inscriptions accompagnant les représentations de cadavres sur les monuments funéraires. *Crowe* et *Cavalcaselle* (<sup>3</sup> 179-180) citent l'épithaphe de Hubert van Eyck («On m'appelait Hubrecht van Eyck / Maintenant nourriture pour les vers...» voir *E. Dhanens, Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, 1980, p. 29-30, fig. 15). *Rolland* (<sup>53</sup> 89-90) mentionne également de semblables inscriptions, fréquentes au XV<sup>e</sup> siècle dans la sculpture funéraire tournaisienne. On peut encore citer le *memento mori* figurant sur la banderolle déployée au-dessus du cèle-

bre transi du cardinal Jean de Lagrange († 1402): «[...] que tous voient, grands et petits, à quel état ils seront réduits [...] pourquoi l'orgueil? car tu es poussière et comme moi tu redeviendras cadavre fétide, nourriture des vers et cendre» (Avignon, musée du Petit-Palais, provenant de l'église Saint-Martial).

Au revers du volet droit se trouve une croix de pierre feinte, associée à un écu mi-parti disposé en losange, comme il convient pour une femme, portant les armoiries des familles Braque et Brabant. Ce sont les armoiries de Catherine de Brabant, épouse de Jean Braque (Cfr. D. 3. *Inscriptions, marques et armoiries*). Pour Leprieur (<sup>19</sup> 264, note 1), la forme de la croix pourrait renvoyer à la croix ancrée des armes de Brabant. En tout cas, le cadre de ce volet est traité en trompe-l'œil de briques (armes parlantes des Braque?), dont les joints sont visibles. Le texte gravé sur la croix (*Ecclésiastique* XLI, versets 1-2; Cfr. D. 3. *Inscriptions, marques et armoiries*) est une lamentation qui exprime combien il est difficile pour un être encore jeune et plein de vie d'accepter la mort. Pour Shirley Blum, qui suppose que le triptyque aurait été commandé par Catherine de Brabant en mémoire de son mari décédé prématurément, les mots inscrits sur la croix auraient pu être prononcés par la jeune veuve (Blum <sup>102</sup> 30). Bruyn (<sup>151</sup> 98) signale un texte figurant sur les revers de deux volets flamands (brugeois?) du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle conservés au Louvre (R.F. 1982-73 A et B; repr. dans le catalogue de l'exposition *Nouvelles acquisitions du département des Peintures (1980-1982)*, Paris, 1983, p. 34). Le texte qui y accompagne des ossements et un sablier, également emprunté à l'*Ecclésiastique* (VII, verset 36: «Dans tout ce que tu fais, souviens-toi de ta fin et tu ne pécheras jamais»), est aussi un *memento mori*. Bruyn y voit un message de même teneur que celui figurant sur la croix du volet droit du *Triptyque Braque*. On peut objecter à cela que le texte de ces panneaux anonymes a une plus grande portée morale. Les deux versets du *Triptyque Braque* mettent en avant le caractère implacable de la destinée humaine et le désespoir auquel peut conduire la pensée de la mort.

Selon Blum, la juxtaposition de la croix et du crâne sous cette forme serait unique et évoquerait, sous une forme symbolique et concentrée, le volet droit du *Diptyque du Christ en croix*, par Rogier (Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection; *Friedländer* <sup>99</sup> pl. 33). La source de cette idée se situerait dans la sculpture funéraire (Blum <sup>102</sup> 30-31). Quoi qu'il en soit, la représentation, sur le volet gauche, d'un crâne et la teneur de l'inscription qui l'accompagne, mettent en évidence le caractère transitoire des choses terrestres. Sur le volet droit, la croix, symbole de rédemption – un motif utilisé depuis déjà longtemps aux revers des panneaux peints (*Dülberg* <sup>161</sup> 100, note 603) –, évoque la promesse du salut apporté à l'homme par la mort du Christ.

Jean Braque et Catherine de Brabant, dont les armes ont été identifiées par Weale (<sup>8</sup> 63-64), appartiennent tous deux à des familles parisiennes dont des membres ont quitté la capitale française dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle pour s'établir à Tournai, alors bonne ville du royaume de France.

Les Braque ont joué un rôle influent à la cour de France sous les premiers Valois. Un homme de finances, Arnoul Braque est à l'origine de l'ascension de la famille. Bourgeois de Paris et changeur sur le Grand Pont à la fin des années 1310 et dans les années 1320, celui-ci exerça probablement un office à l'hôtel du roi Philippe VI de Valois (1328-1350). Le souverain délivra en 1339 des lettres d'anoblissement à Arnoul Braque et ses descendants, qui portèrent désormais le titre de «chevalier». Le financier, qui avait amassé une fortune considérable et possédait de nombreuses terres au nord de Paris, fonda en 1348 une chapelle et un hôtel-Dieu près de la porte du Chaume, dont le nom de l'actuelle rue Braque, dans le 3<sup>e</sup> arrondissement, conserve le souvenir (voir J. Viard, *L'hôpital de Braque, sa fondation, Arnoul Braque, son fondateur*, dans *Mémoires de la Société de Paris et de l'Île-de-France*, 48, 1925, p. 198-208).

Les deux fils d'Arnoul Braque, Amaury et Nicolas, furent d'importants décideurs sous les règnes de Jean le Bon (1350-1364) et de Charles V (1364-1380). Amaury Braque fut conseiller du roi et du duc de Normandie et maître des comptes. Nicolas Braque, «successivement maître d'hôtel et conseiller du roi, trésorier de France, principal ministre des finances, maître des comptes, conseiller du grand et du petit Conseil, gouverneur de Vincennes, chambellan du roi, amoncelant et cumulant les dignités de tout genre, intime familier des souverains, [...] fut exécuteur testamentaire du roi Jean (1364) et membre du Conseil de régence nommé par Charles V (1374)» (*Leprieur*<sup>19</sup> 278).

Lors des troubles politiques qui agitèrent Paris au début du XV<sup>e</sup> siècle, certains des petits-fils d'Amaury Braque s'établirent à Tournai, comme Jean Braque, cité en 1413 comme maître de la monnaie de Tournai (*Leprieur*<sup>19</sup> 279). Le même «noble homme monseigneur Jehan Braque, chevalier», époux de «noble dame, madame Ysabel de Rouvroy» est mentionné comme défunt en 1439. Son fils – probablement illégitime (*Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 5) – est précisément le Jean Braque dont les armoiries apparaissent au revers du triptyque du Louvre, accompagnées de celles de son épouse Catherine de Brabant (*Hocquet*<sup>18</sup> 157-158, avec des rectifications dans *Leprieur*<sup>19</sup> 273, note 2; voir également I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 5).

La famille de Brabant est également originaire de Paris. Un *Arbre de généalogie des descendants des Brabants de Tournay* établi dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (Tournai, Bibliothèque municipale, ms. 223) précise que vers 1400, un certain Jean de Brabant «se retira en Tournai, ville lors franchoise, avecq ung sien frère nommé Philippes et venant tous deux de Paris dont ils étoient, vers où ledict Philippes retourna depuis, laissant audict Tournay ledict Jehan, son frère maisné, qui s'allya en icelle ville à la demoiselle Agniès Savary» (*Hocquet*<sup>18</sup> 158). Jean de Brabant, «fils de Jehan, natif de Paris» fut reçu bourgeois de Tournai en 1432. De son union avec Agnès Savary († 1438), elle-même issue d'une riche famille tournaisienne, sont nés deux enfants, Jehan et Catherine. Cette dernière est l'épouse de Jean Braque.

Jean Braque et Catherine de Brabant se marièrent vers 1450 ou 1451. Cette date approximative a été fixée par l'archiviste *Hocquet*, qui cite un acte du 15 avril 1451 où il est fait état de l'acquisition de rentes par «demisielle Catherine de Brabant, femme de Jehan Bracque, éagée de XIX ans» (*Hocquet*<sup>18</sup> 159). Compte tenu de l'âge de Catherine, il en effet probable qu'elle n'était pas mariée depuis longtemps. Jean Braque est décédé le 25 juin 1452. Il fut inhumé en l'église des Croisiers de Tournai. Catherine de Braque lui survécut durant de longues années. Elle épousa en secondes noces Pierre Haccart. À sa mort, en 1499, sa dépouille fut placée – conformément à sa volonté – auprès de celle de son premier mari, Jean Braque. Un seul enfant est issu de la brève union de Jean Braque et de Catherine de Brabant: une fille, Agnès, qui épousa plus tard Jean Villain, écuyer, seigneur de la Boucharderie (*Hocquet*<sup>18</sup> 158).

#### *Triptyque ouvert.*

Le triptyque ouvert offre un contraste saisissant avec les faces extérieures des volets. Autour d'un axe formé par le Christ, quatre figures sont symétriquement réparties. Sur le panneau central se trouvent la Vierge (à droite) et saint Jean l'Évangéliste (à gauche). Sur les volets il y a saint Jean-Baptiste (à droite) et sainte Marie-Madeleine (à gauche). Tous ces personnages sacrés, tournés vers le Christ, sont représentés selon un principe d'isocéphalie cher au Moyen Âge. Seule la tête du Christ dépasse celle des autres saints (*Blum*<sup>102</sup> 32; *Lane*<sup>139</sup> 125). Toutes les figures sont vues à mi-corps, se détachant devant un paysage qui se déploie à l'arrière-plan et se poursuit d'un panneau à l'autre. Les cinq figures ne sont absolument pas intégrées dans ce paysage, conçu comme une «toile de fond richement brodée» (*Panofsky*<sup>78</sup> 276). Au contraire, le peintre les a placées dans un rapport immédiat avec le cadre, qui sert d'appui au livre que tient saint Jean-Baptiste, à l'orbe du Christ, à la main gauche de saint Jean l'Évangéliste

(Blum<sup>102</sup> 31). Ce mode de représentation en buste, avec un arrière-plan très éloigné, rend les cinq figures, qui occupent presque toute la hauteur des panneaux, très proches du spectateur.

On a souvent établi des parallèles entre l'alignement et le cadrage des figures du *Triptyque Braque*, inusités jusque-là dans la peinture septentrionale, et la peinture italienne. *Beenken* (<sup>74</sup> 68) a proposé à juste titre de voir la source d'une telle mise en page dans les polyptyques italiens, traditionnellement divisés, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, en plusieurs compartiments comportant chacun une figure de saint à mi-corps surmonté par une arcature. Cette suggestion a été acceptée par *Schulz* (<sup>107</sup> 109, note 35). *Lanc* (<sup>129</sup> 281-284) l'a également reprise à son compte et développée.

D'après *Blum* (<sup>102</sup> 31-32), si le paysage de l'arrière-plan, paisible et ensoleillé – «matutinal» selon *Panofsky* (<sup>78</sup> 275) –, pourrait faire penser au paradis, il s'agit pourtant du monde terrestre, car les figures, loin d'y être intégrées, sont comme suspendues dans une sorte de vide intemporel, entre l'espace fini et l'infini. *Kemperdick* (<sup>190</sup> 77) met le paysage en rapport avec le verset que prononce saint Jean l'Évangéliste («Et le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous», *Jean I*, v. 14) et en conclut que ce décor représente le monde entier sur lequel règne le Christ et où il est descendu lorsqu'il s'est fait homme.

*Blum* (<sup>102</sup> 32) envisage le halo au centre duquel s'inscrit la face du Christ comme le soleil illuminant ce paysage, ce qui témoignerait selon elle de l'illusionnisme symbolique dont fait preuve Rogier. Mais, si le halo traduit effectivement la majesté du Christ (l'orbe qu'il tient était, dans l'Antiquité, l'attribut du *Sol Invictus*, voir *Gottlieb*<sup>89</sup> 316), il est beaucoup trop grand, à l'échelle du paysage, pour être assimilé au soleil baignant ce dernier.

Dans le panneau central, le paysage comporte «un petit castel avec des toits rouges pointus, une église dans les arbres, une ville fortifiée, une montagne neigeuse» (*Destrée*<sup>50</sup> 157).

### Le Christ

Le Christ est la seule des figures du triptyque à avoir été représentée de face. Son visage hiératique se rattache au type iconographique de la *Sainte Face*, d'origine byzantine, mais très répandu en Occident à la fin du Moyen Âge. Les peintres des anciens Pays-Bas ont contribué au renouvellement de ces images byzantines en leur conférant davantage d'humanité, en les transformant en de véritables «portraits», comme en témoigne la *Vera effigies* conçue par Jan van Eyck (copies à Bruges, Berlin, Munich,...). Sur la version brugeoise de ce portrait du Christ, le cadre peint en trompe-l'œil comporte notamment l'inscription suivante: «*Speciosus forma prae filiis hominum*», tirée du Psaume XLIV (verset 3: «le plus beau des enfants des hommes») mais qui clôt également une description apocryphe de l'aspect physique de Jésus, censée avoir été écrite par un certain Publius Lentulus, prétendument gouverneur de la Judée avant Ponce Pilate, dans une lettre adressée au Sénat romain. Ce texte, qui répondait à l'aspiration des fidèles de connaître les traits véritables du Sauveur, a connu au XV<sup>e</sup> siècle une grande diffusion. Comme la *Vera effigies* de Van Eyck, le Christ du *Triptyque Braque* en est pour ainsi dire la traduction visuelle: «Il a paru en ces temps-ci, et il vit encore, un homme d'une grande puissance, appelé Jésus-Christ [...] C'est un homme d'une taille moyenne. Il a une figure vénérable qui lui attire l'amour et la crainte de ceux qui le voient. Ses cheveux sont de la couleur de la noisette dans sa maturité, lisses jusqu'aux oreilles, et à partir des oreilles bouclés, frisés, avec des reflets bleuâtres et brillants, flottants au-dessous des épaules; ils sont partagés en deux au sommet de la tête à la manière des Nazaréens. Son front est uni et très serein, avec un visage sans ride et sans tache, et le teint d'un bel incarnat. Son nez et sa bouche sont sans défaut; sa barbe est abondante, de la couleur des cheveux, point longue et divisée en deux au milieu du menton. Son air est simple et posé; ses yeux sont glauques et clairs. Il est terrible dans ses réprimandes; doux et aimable dans ses avertissements; de bonne humeur avec gravité. Il a pleuré quelquefois, mais il n'a jamais ri. Sa taille est droite, ses mains et ses bras beaux à voir. Sa conversation est grave, brève et modeste. De sorte qu'on peut dire

justement avec le prophète que c'est le plus beau des enfants des hommes» (traduction française de F. Vigouroux, *Lentulus*, dans F. Vigouroux (éd.), *Dictionnaire de la Bible*, IV, Paris, 1895-1912, col. 168, d'après le texte latin édité par E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur Christlichen Legende*, Leipzig, 1899, Beilage VIII, p. 319).

Dans sa main gauche, le Christ tient l'orbe sommé d'une croix ornée de rubis et de perles. Une fine rainure divise le globe métallique en trois parties: les trois continents dont on connaissait alors l'existence. De sa dextre, le Christ bénit. D'après *Gottlieb* (<sup>133</sup> 670), Rogier lui ferait faire la *benedictio graeca*, caractérisée par la position recourbée du majeur, censé former un C, la dernière lettre du nom de Jésus en grec. Ici, la courbe du doigt est très légèrement marquée, ce qui, selon *Gottlieb*, indiquerait que Rogier ne connaissait pas la signification de ce geste. En revanche, *Lane* (<sup>133</sup> 671) relativise la distinction entre la bénédiction grecque et la bénédiction latine et estime, à juste titre, qu'il ne faut voir ni l'une ni l'autre dans le geste que fait le Christ du *Triptyque Braque*.

Associé au geste de bénédiction, l'orbe, symbole du pouvoir sur le monde – il est divisé en trois champs matérialisant les trois continents alors connus –, est l'attribut du *Salvator Mundi*. À la fin du Moyen Âge, ce type de représentation du Christ était connu sous l'appellation de «*Salvator*». Sur la gravure L. 56 du Maître E.S., le Christ bénissant et tenant le globe est explicitement désigné comme «*sanctus salffidor*» (repr. dans *Holm Bevers*, catalogue de l'exposition *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*, Munich/Berlin, 1986, p. 121, fig. 23). Dérivé du *Pantocrator* byzantin (toujours représenté en buste), le *Salvator Mundi* apparaît dans la peinture des anciens Pays-Bas avec le Maître de Flémalle (*Gottlieb* <sup>89</sup> 313-314). En effet, une œuvre de ce peintre, le *Christ bénissant et la Vierge en prière*, semble être la première formulation du thème chez les «Primitifs» flamands (Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection; *Friedländer* <sup>99</sup> pl. 81). Le Christ n'y fait que bénir de sa dextre et n'a pas d'autre attribut.

Constatant que le panneau de Philadelphie avait été coupé dans le bas, *Carla Gottlieb* laissait ouverte la question de savoir si la main gauche du Christ était à l'origine posée sur un orbe, sur un livre ou simplement appuyée sur un parapet (*Gottlieb* <sup>89</sup> 314-315). Les examens les plus récents du panneau permettant d'affirmer que le bord inférieur n'avait pratiquement pas été coupé (*Kemperdick* <sup>181</sup> 42), c'est la dernière solution qu'il faut envisager. Ainsi, Rogier est-il, avec le *Triptyque Braque*, le probable introducteur de l'orbe dans la représentation du *Salvator Mundi* (*Gottlieb* <sup>89</sup> 316).

*Carla Gottlieb* (<sup>89</sup> 315-316) estime que Rogier dépend ici de la composition du Maître de Flémalle (Philadelphie). Il aurait repris le motif de la fenêtre à croisée se reflétant, chez son prédécesseur, dans un cristal de roche que le Christ porte au cou, et qui serait une triple référence à la Rédemption, à la fois *fenestra paradisi*, *lux mundi* et la croix du Christ (*Gottlieb* <sup>89</sup> 315). Rogier représente la fenêtre mystique non pas sur une pierre, mais sur le globe, qui reflète une pièce pourvue d'une grande fenêtre, dont seul l'axe vertical de la croisée apparaît sur le reflet. *De Vos* (<sup>188</sup> 272) suppose que cette fenêtre, éclairant depuis la gauche les figures et les objets du triptyque, pourrait être celle d'un intérieur spécifique et serait un indice de la destination domestique du retable. Cet auteur oublie cependant la mention de la custode – l'étui – accompagnant l'objet, mentionnée en 1497 dans le testament de Catherine de Brabant et renvoyant à un usage portatif de l'œuvre (Cfr. G. *Opinion personnelle de l'auteur*). La fenêtre se reflétant dans l'orbe a donc un rôle symbolique – si du moins l'on accepte l'interprétation qu'en donne *Carla Gottlieb* (<sup>89</sup> 315) – ou purement pictural, celui de créer l'illusion de la brillance du globe métallique que tient le Christ.

Par rapport au Maître de Flémalle, les changements apportés par Rogier à la formulation du thème sont la représentation de Marie en mère et non plus en fiancée, l'introduction de saint Jean l'Évangéliste, l'omission de la pierre

en cristal de roche, l'ajout du paysage et peut-être de l'orbe, ce qui ferait de Rogier le premier artiste à avoir peint le *Salvator Mundi* (*Gottlieb*<sup>89</sup> 316). Rappelons toutefois que la rareté des œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous doit inciter à la prudence. Un certain nombre de jalons peuvent faire défaut.

En discutant l'origine du motif de l'orbe, *Gottlieb*<sup>(89)</sup> 316) a rappelé que, dans bien des représentations, l'objet sphérique était en même temps une hostie. Cette dérive iconographique semble avoir pris naissance lors de la controverse eucharistique qui agita l'époque carolingienne. Pour *Lane*<sup>(139)</sup> 118-119), le globe que tient le Christ du *Triptyque Braque*, situé à proximité du calice de saint Jean l'Évangéliste, pourrait renvoyer à l'hostie.

### La Vierge

La tête couverte d'un voile blanc, la Vierge a les mains presque jointes. Elle intercède auprès du Christ. *Destrée*<sup>(50)</sup> 156) remarque que ses mains sont plus vieilles que son visage. *Leprieur*<sup>(19)</sup> 265, note 2) signale «un rayonnement d'or, aujourd'hui à demi effacé», qui la distingue des autres figures. La louange que dit Marie («Mon âme exalte le Seigneur, et mon esprit tressaille de joie en Dieu mon sauveur», *Luc*, I, v. 46-47) est la première phrase du *Magnificat*, prononcée au moment de la rencontre de la Vierge et d'Elisabeth enceinte de Jean-Baptiste (présent, sur le *Triptyque Braque*, à la droite de Marie), moment clé du passage à l'ère *sub gratia*. Pour *Lane*, ce passage de Luc apparaît dans la liturgie de la semaine de Pâques, à la fin des messes du jeudi, du vendredi et du samedi. Le *Magnificat* est également dit chaque jour, à l'office des vêpres (*Lane*<sup>139</sup> 122).

Dans la bouche de Marie, placée à droite du Christ ce passage du *Magnificat* où elle exprime sa joie pourrait également être interprété à la lumière de l'une des nombreuses inscriptions accompagnant la hiératique figure du Christ peint par Van Eyck au centre du registre supérieur du *Polyptyque de l'Agneau mystique*, à Gand. Cette phrase, présente sur le socle du trône du *Rex regum*, est la suivante: «La vie éternelle rayonne de sa tête. L'éternelle jeunesse éclaire son visage. La joie sans affliction à sa droite. La sécurité sans effroi à sa sénestre» («*Vita sine morte in capite. Juventus sine senectute in fronte. Gaudium sine merore a dextris. Securitas sine timore a sinistris*»).

### Saint Jean l'Évangéliste

La place que le «disciple bien-aimé» occupe au sein de la triade du panneau central a suscité des interrogations, car le groupe évoque une Deesis, réunissant, selon l'iconographie d'origine byzantine, la Vierge et saint Jean-Baptiste intercédant auprès du Christ en faveur de l'humanité. Or, dans le *Triptyque Braque*, saint Jean l'Évangéliste a pris la place du Précurseur. *Leprieur*<sup>(19)</sup> 265) explique cette substitution par un «curieux» retour à la tradition des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. De fait, il existe une tradition occidentale de «Deesis» où, saint Jean l'Évangéliste remplace saint Jean-Baptiste comme intercesseur. Ce type de «Deesis occidentale» apparaît peut-être vers 1140 à l'instigation de Suger au portail central de la façade occidentale de Saint-Denis (voir *Paula Lieber Gerson, Suger as Iconographer: the Central Portal of the West Facade of Saint-Denis*, dans *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, New York, 1986, p. 183-198, aux p. 191-192). La formule est pratiquée dans la sculpture monumentale du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle (*Blum*<sup>102</sup> 33); elle est loin d'être limitée au tympan du portail sud du transept de la cathédrale comme l'affirme erronément *Neuner*<sup>(175)</sup> 159, note 8). *Blum* cite l'exemple d'une Deesis avec saint Jean l'Évangéliste intercesseur au portail occidental de Saint-Sulpice-de-Favières, vers 1300 (*Blum*<sup>102</sup> fig. 30). Le Christ n'y est pas représenté en juge. Il bénit de sa main droite et tient dans sa main gauche un calice. Pour *Blum*, le saint Jean du *Triptyque Braque* usurperait en quelque sorte le geste que fait le Christ au portail de Saint-Sulpice-de-Favières (*Blum*<sup>102</sup> 33).

Plus près de Rogier van der Weyden, à Tournai au XV<sup>e</sup> siècle, on rencontre également la «Deesis occidentale», concurremment à la Deesis traditionnelle. *Rolland* a étudié ces exemples en recensant les stèles funéraires tournaisiennes comportant le *Jugement dernier*. Il a mis l'un de ces monuments, celui de la famille de Clermès (vers 1429)



en l'église de la Madeleine, en rapport avec l'iconographie du *Triptyque Braque*. De fait, comme sur le retable du Louvre, l'apôtre bien-aimé remplace le Précurseur et intercède à senestre (*Rolland*<sup>53</sup> 82-83 et fig. 30).

Mais, contrairement à Marie, saint Jean l'Évangéliste n'est pas représenté en intercesseur (*Panofsky*<sup>78</sup> 275; *Blum*<sup>102</sup> 33; *Lane*<sup>139</sup> 119). À première vue, son image est conforme à son iconographie habituelle. Il semble tenir dans sa main gauche son attribut, la coupe contenant du poison qu'il fut contraint d'absorber après avoir refusé de sacrifier à Diane et que, d'un signe de croix, il changea en serpents. Toutefois, sur le *Triptyque Braque*, aucun serpent ne s'échappe de cette coupe que le saint bénit de sa dextre levée. *Leprieur*<sup>19</sup> 266) en a déduit qu'il y avait peut-être là une allusion à la célébration du sacrifice divin, ce qui, d'après lui, serait corroboré par la «solennelle parole» prononcée par lui («Et le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous»). Pour *Blum*<sup>102</sup> 33), le geste de l'apôtre, dont elle souligne le caractère d'imitation par rapport au geste du Christ, rappellerait les paroles adressées par celui-ci à Jean et à son frère Jacques: «Vous boirez de ma coupe» (*Matthieu*, XX, verset 23). La coupe de saint Jean serait donc le calice eucharistique (voir également *Lievens-de Waegh*<sup>150</sup> 168; *Lievens-de Waegh*<sup>170</sup> 212; *Kruse* dans *Belting* et *Kruse*<sup>167</sup> 187; *Châtelet*<sup>187</sup> 181; *De Vos*<sup>188</sup> 268). *Lane*<sup>139</sup> 120-121) voit dans le parallélisme des gestes du Christ et de Jean une preuve supplémentaire de la complémentarité de leurs fonctions dans la célébration de la messe: l'un serait le prêtre et l'autre son assistant. Cette interprétation eucharistique a été mise en doute par *Parshall*<sup>111</sup> 248), pour qui l'absence de serpent lové dans la coupe du disciple préféré ne suffit pas à exclure qu'il s'agit bien de l'attribut conventionnel de l'apôtre. En effet, sur certaines représentations isolées de saint Jean l'Évangéliste, comme le panneau en grisaille de la Alte Pinakothek de Munich (repr. dans *Friedländer, Early Netherlandish Painting*, III, Leyde/Bruxelles, 1968, pl. 35), aucun serpent n'apparaît dans la coupe qu'il bénit.

*Leprieur*<sup>19</sup> 266) avait évoqué le rôle «semi-sacerdotal» de saint Jean. *Lane*<sup>139</sup> 119), qui mentionne un certain nombre d'images où l'apôtre est représenté en prêtre célébrant la messe, constate que sur le *Triptyque Braque*, celui-ci n'est pas vêtu en prêtre. Le drapé de son manteau sur son épaule gauche, inhabituel selon cet auteur, pourrait refléter une pratique liturgique précise, le traditionnel abandon par les diacres, durant l'avent et le carême, de la dalmatique pour la chasuble, qu'ils retroussaient sur l'épaule gauche lorsqu'ils chantaient l'Évangile et servaient à l'autel (*Lane*<sup>139</sup> 119).

Nous avons vu que la composition du *Triptyque Braque* pourrait dériver des polyptyques horizontaux (*dossale*) italiens du Trecento présentant un alignement de figures sacrées vues à mi-corps (*Beenken*<sup>74</sup> 68; *Schulz*<sup>107</sup> 109, note 35; *Lane*<sup>129</sup> 281-284). Lorsque le Christ figure au centre de ce type de retable, il est traditionnellement représenté en *Homme de douleurs*. Il est flanqué de la Vierge et de saint Jean. Le disciple préféré est alors montré comme le témoin du sacrifice du Christ, ce qui pourrait également être son rôle sur le *Triptyque Braque* (*Lane*<sup>129</sup> 282-284 et <sup>139</sup> 125). Dans ce cas, la triade de figures du panneau central ne serait pas une Deesis, même de type occidental.

*Saint Jean-Baptiste* (voir également G. *Opinion personnelle de l'auteur*)

Vêtu d'un manteau rouge, comme la plupart des saint Jean-Baptiste représentés dans les peintures du groupe Van der Weyden (sauf sur le polyptyque de Beaune et sur le *Triptyque Sforza*, où son manteau est violacé; voir *Campbell*<sup>184</sup> 406, note 24), le Précurseur figure sur le volet gauche, «tenant entr'ouvert d'une main son livre d'enseignement et de prédication, à la couverture et aux fermoirs de cuir brun» (*Leprieur*<sup>19</sup> 266). Pour *De Vos*, saint Jean-Baptiste étant le dernier prophète, il ne peut s'agir que du livre de l'Ancien Testament. Selon ce même auteur, sa «ceinture de rameaux épineux tressés» préfigurerait la couronne d'épines du Christ (*De Vos*<sup>188</sup> 268). La main droite de Jean-Baptiste est pointée en direction du *Salvator Mundi*. Les paroles qu'il prononça lors de sa rencontre avec le Christ pour le désigner comme «l'Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde» vont de pair avec ce geste traditionnel. Ces mots de l'Évangile de *Jean* (I, verset 29) sont prononcés par le prêtre au moment de l'élévation au cours de la messe (*Lane*<sup>139</sup> 121; *Lievens-De Waegh*<sup>150</sup> 168).

À l'arrière-plan est représenté le baptême du Christ dans le Jourdain, la seule référence à un événement historique de la vie de Jésus, au cours duquel il est apparu pour la première fois au monde comme le fils de Dieu (*Blum*<sup>102</sup> 36). L'événement se déroule dans une campagne située aux abords d'une ville – identifiée avec Jérusalem par *Crowe* et *Cavalcaselle*<sup>(3)</sup> 181), *Weale*<sup>(8)</sup> 63) et *Schnaase*<sup>(9)</sup> 189) – que surplombe un château et où l'on entre par un pont de bois que franchissent deux petites figures. Le long de la falaise, en amont du lieu du baptême, un cavalier fait route vers la ville. Sur l'autre rive cheminent trois personnages. Le Précurseur verse de l'eau sur la tête du Christ, nu, debout dans les eaux du Jourdain. Sur la rive, un ange, genou droit à terre, tient les vêtements du baptisé. Les personnages qui assistent à la scène ont des costumes de notables. Ce sont les Pharisiens qui demandent à Jean: «Pourquoi donc baptises-tu, si tu n'es ni le Christ, ni Élie, ni le prophète?» (*Jean* I, v. 24-25), et non, comme le suggère *Kemperdick*<sup>(190)</sup> 74), le peuple des baptisés. Contrairement à ce qu'affirme *De Vos*, il n'y a pas de représentation de la Prédication de saint Jean-Baptiste dans le bois situé sur l'autre rive, derrière l'épaule gauche du Précurseur (*De Vos*<sup>188</sup> 268).

*Sainte Madeleine* (voir également G. *Opinion personnelle de l'auteur*)

Sainte Madeleine est représentée sur le volet droit du triptyque. Sa mise élégante est ainsi décrite par Paul Leprieur, manifestement sous le charme: «Une robe mauve collante, lacée sur le devant, dessine les formes du corps, en laissant entrevoir le linge blanc de la chemisette et dégageant le cou nu. Des manches mobiles d'un somptueux drap d'or, à décor gothique de velours rouge et vert, viennent s'y fixer près de l'épaule par des épingles d'or, tandis qu'un manteau bleu retombant se drape harmonieusement autour du buste. Sur la tête aux cheveux roux ondulants, serrés au chignon par un lacet vermillon et qui s'épanchent en longues mèches flottantes, est posé une sorte de turban blanc éclatant, curieusement formé de cercles concentriques et orné d'une inscription hébraïque, dont un bandeau transparent et une mentonnière de gaze complètent et allègent gracieusement l'effet» (*Leprieur*<sup>19</sup> 267). Cette riche robe, épousant les formes du corps évoque l'ancienne prostituée que fut sainte Madeleine (*Kemperdick*<sup>190</sup> 74).

Sainte Madeleine tient le vase d'albâtre (*Matthieu* XXVI, v. 7; *Marc* XIV, v. 3) – plutôt que de porcelaine blanche comme l'affirme *Leprieur*<sup>(19)</sup> 267) – contenant le parfum dont elle oignit les pieds du Christ à Béthanie, comme l'indique le verset de l'Évangile de Jean peint dans le ciel (*Jean* XII, v. 3). *Esdouhard d'Anisy*<sup>(25)</sup> 22) rappelle que les Pères de l'Église ont interprété ce geste comme une préfiguration de la mort et de l'ensevelissement du Christ. Selon lui, «la Magdaléenne», qui ne serait ici «ni l'amoureuse de Magdala, ni la pénitente de la Sainte Baume», symboliserait la pensée de la mort. Cet auteur suppose également que la Madeleine pourrait être un portrait caché de Catherine de Brabant juste après la fin de son veuvage (*Esdouhard d'Anisy*<sup>25</sup> 25-26). Pour *Châtelet*<sup>(187)</sup> 181), sainte Madeleine serait ici présente en tant que «représentante des fidèles admis dans l'église».

Les larmes que verse Madeleine ne sont justifiées par aucune action représentée sur le retable (*Barash*<sup>147</sup> 27), mais renvoient à la Résurrection, lorsque Madeleine pleure devant le tombeau vide (*Jean* XX, 11-15). D'après *Lane*<sup>(139)</sup> 122), ces larmes renforcent une lecture iconographique du *Triptyque Braque* comme une mise en avant du sacrifice du Christ, ce que souligne d'ailleurs l'inscription, car l'onction de Béthanie a été mise en parallèle, par le Christ, avec le jour de sa propre sépulture (*Jean* XII, v. 7). Contrairement à ce qu'affirme *Kemperdick*<sup>(190)</sup> 74), Madeleine n'a pas mouillé les pieds du Christ avec ses larmes lors de l'onction rapportée par le passage de l'Évangile de Jean (XII, v. 3) présent sur le panneau.

Dans le paysage représenté derrière sainte Madeleine, on voit deux hommes chevauchant, à la lisière d'un bois. L'abrupte falaise qui se dresse à l'arrière-plan, à droite, pourrait être le rocher de la Sainte-Baume, en Provence, où sainte Madeleine s'était retirée à la fin de sa vie et que Rogier aurait pu visiter en se rendant en Italie (*Dickman Orth*<sup>134</sup> 206).

*Interprétation globale de l'iconographie du triptyque (Cfr. également G. Opinion personnelle de l'auteur)*

La plupart des auteurs ont vu dans le *Triptyque Braque* un objet à destination funéraire, commandé par Catherine de Brabant pour commémorer son époux défunt (*Waaagen*<sup>5</sup> 87; *Crowe* et *Cavalcaselle*<sup>3</sup> 179; *Leprieur*<sup>19</sup> 276; *Esdouhard d'Anisy*<sup>(25)</sup> 22-27); *Mather*<sup>29</sup> 261; *Conway*<sup>33</sup> 143; *Blum*<sup>102</sup> 31 et p. 133, note 36; *Davies*<sup>109</sup> 231; *Veronee-Verhaegen*<sup>115</sup> 51, n° 2; *Milman*<sup>136</sup> 38; *Lane*<sup>139</sup> 126; *De Vos*<sup>188</sup> 271-272). Pour *Schnaase*<sup>(9)</sup> 189) et *Mather*<sup>(29)</sup> 261), l'inscription de la face extérieure du volet gauche indiquerait que la peinture devait orner une tombe. *Esdouhard d'Anisy*<sup>(25)</sup> 24) déduit des «dimensions exiguës» du triptyque que ce «monument de deuil» aurait été fait pour un oratoire.

*Blum*<sup>(102)</sup> 36) considère que la place importante accordée, au sein de la composition, à saint Jean l'Évangéliste et aux citations de son Évangile s'explique parce que l'apôtre est le saint patron de Jean Braque. Ce dernier n'apparaît pas, présenté par saint Jean, parce qu'il serait déjà mort. Catherine de Brabant, aurait alors demandé à ce que le patron de son époux défunt jouât le rôle principal, prenant la place du défunt et imitant le Christ dans son geste d'absolution. Le triptyque serait donc un «mémorial» commandé par Catherine de Brabant au moment de la mort de son jeune époux Jean Braque, survenue le 25 juin 1452.

Pour *Lane*<sup>(139)</sup> 126), si l'on admet l'influence qu'a pu exercer sur l'iconographie du *Triptyque Braque* le groupe italien de l'*Homme de douleurs* entouré par la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, force est d'admettre la signification funéraire du retable peint par Rogier, ce que renforcerait le verset de l'Évangile de Jean (IV, v. 51) prononcé par le Christ, qui n'apparaît que dans la messe des morts. *Lane* en conclut que Catherine de Brabant, veuve de Jean Braque, avait sans doute destiné le triptyque à un monument funéraire devant être érigé sur la tombe de son défunt mari et jamais achevé.

*Neuner* interprète les gestes que font les quatre figures entourant le Christ sur la face intérieure du *Triptyque Braque* et les attributs dont elles sont pourvues comme les principaux actes de foi d'un chrétien: la lecture des saintes Écritures, la prière, la célébration de l'eucharistie et l'amour du prochain tel que Marie-Madeleine l'a mis en pratique en oignant les pieds du Christ. Pour cet auteur, saint Jean-Baptiste et la Madeleine seraient des figures de pénitents qui font office de modèles pour le spectateur se trouvant face au Jugement dernier (*Neuner*<sup>175</sup> 162-163).

## 2. Couleurs

*Triptyque fermé*

Le coloris des revers des volets est terne, marqué par une tonalité d'ensemble très sombre. Seul le crâne de couleur ocre, violemment éclairé, fait une tache plus claire, offrant un fort contraste avec le fond très sombre, de couleur indéterminée, presque noire. Il repose sur une brique orangée.

Sur le volet droit, la croix, posée sur un support brunâtre (très repeint), est de couleur verdâtre. Les inscriptions qui y sont comme incisées sont peintes en jaune, très clair dans les lumières, et en ocre, imitant l'or. Le fond est vert foncé.

*Triptyque ouvert*

Par son traitement lumineux et chromatique, la face intérieure du triptyque présente également un grand contraste par rapport à l'extérieur des volets. La grande clarté du paysage est ce qui frappe le plus. Malgré la présence non négligeable de tons ocre, dans ce paysage, le coloris général de la face intérieure du triptyque est plutôt dominé par des couleurs froides, accentuées par la froideur du ciel bleu s'éclaircissant vers l'horizon.

Au milieu du panneau central, le halo entourant la face du Christ «passe du jaune au rouge, et alors à un ton pur-

purin plus foncé qui finit par se confondre avec le ciel bleu; des rayons d'or se projettent à travers tout le nimbe» (*Weale*<sup>8</sup> 61).

La robe du Christ est brun violacé, le manteau de Marie bleu sombre, à broderies d'or, et son voile blanc. *Leprieur* (19 266) a décrit les couleurs des vêtements de saint Jean l'Évangéliste, «aux teintes rares, en harmonieux accord de vert vibrant et de carmin sombre». Les bords de son manteau sont brodés d'or comme celui de la Vierge.

Sur le volet gauche domine la grande plage rouge carmin du manteau de saint Jean-Baptiste. Le volet droit est dominé par les couleurs froides de la toilette de sainte Madeleine: son manteau est bleu lapis, sa robe est mauve, sa coiffe blanche. Au premier plan apparaissent les couleurs éclatantes de sa manche de brocart d'or (peint en trompe-l'œil) décorée de motifs rouges et verts.

Pour *Destrée* (50 157), toutes les couleurs du triptyque «sont riches et chantantes. Il semble que du centre sombre, le tableau s'éclaire vers les côtés. C'est d'une harmonie et d'une splendeur sans pareilles». *Van Puyvelde* (79 154) estime que le coloris du *Triptyque Braque* rappelle celui du *Polyptyque de l'Agneau mystique* par Van Eyck, mais serait un peu plus foncé, «avec des ombres accusées poussées jusqu'au noir, sur un paysage clair».

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

#### Face extérieure du triptyque

##### Volet gauche

Sur les montants supérieur et inférieur du cadre, on peut lire l'inscription suivante, en «caractères de forme onciale» (*Leprieur*<sup>19</sup> 262):

MIRES VOUS CI ORGUEILLEUX ET AVERS  
MON CORPS FU BEAUX ORE EST VIANDE A [VERS]

##### Volet droit

La croix figurant sur le volet droit comporte l'inscription suivante, en lettres onciales dorées, ciselées dans la pierre:

O MORS QUAM  
AMARA EST  
MEMORIA  
TUA HOMI  
INJUSTO ET PACEM HABENTE IN SUBSTANCIIS SUIS  
VIRO QUIETO ET CUJUS DIE DIRECTE SUNT IN OMNIBUS  
ET AD HUC  
VALENTI  
CIBUM. ECCL.  
. XLI°.

Ce texte est le début du chapitre XLI de l'*Écclésiastique* (versets 1 et 2): «*O mors! Quam amara est memoria tua homini pacem habenti in substantiis suis. /verset 2/ viro quieto, et cujus viae directe sunt in omnibus, et adhuc valenti accipere cibum*» («O mort, quelle amertume que ta pensée pour l'homme qui vit heureux au milieu de ses biens, pour l'homme arrivé à qui tout réussit et qui peut encore goûter la nourriture»).

*Leprieur* (19 262-263) a attiré l'attention sur les incohérences du texte de l'inscription, par rapport au texte de la *Vulgate*. Ainsi, il faut lire «*habenti*» et non «*habente*», «*vie*» («*viae*») et non «*die*». Une ancienne restauration a vraisemblablement remplacé «*[homi]ni justo*» par «*injusto*».

Le mot «*quieto*», au verset 2, avait donc été interpolé à l'origine par «*justo*».

*Waagen* (<sup>1</sup> 237) et *Weale* (<sup>8</sup> 64) ont signalé l'inscription «*Bracque & Brabant*», située sous l'écu en losange et à peine visible aujourd'hui.

#### *Face intérieure du triptyque*

Toutes les inscriptions figurant sur la face intérieure du triptyque, «*admirablement calligraphiées*» (*Panofsky*<sup>78</sup> 276) et se déroulant pour la plupart en d'élégantes arabesques évoquant d'invisibles phylactères (*Philippot*<sup>152</sup> 78) sont tirées de l'Évangile selon saint Jean, à l'exception de celle qui s'échappe de la bouche de Marie, tirée de l'Évangile selon saint Luc.

Au-dessus de la tête du Christ, une inscription «*onciale en demi-relief aux tons d'émail vert sombre*» (*Leprieur*<sup>19</sup> 265): «*EGO SUM PANIS VIVUS QUI DE CELO DESCENDI*» (*Évangile de Jean*, IV, verset 51).

L'inscription s'échappant de la bouche de Marie, «*en demi-relief d'émail bleu sombre sur le ciel*» (*Leprieur*<sup>19</sup> 265) comme les inscriptions des autres figures, est la suivante:

«*MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM ET EXULTAVIT SPIRITUS MEUS IN DEO SALU[TARI MEO]*» (*Évangile de Luc*, I, versets 46-47).

Au-dessus de la tête de saint Jean l'Évangéliste, formant un demi-cercle:

«*ET VERBUM CARO FACTUM EST ET HABITAVIT IN NOBIS*» (*Évangile de Jean*, I, verset 14)

L'inscription s'échappant de la bouche de saint Jean-Baptiste est la suivante:

«*ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUND[I]*» (*Évangile de Jean*, I, verset 29).

L'inscription figurant dans la partie supérieure du volet où est représentée sainte Madeleine est la seule qui se présente sur une ligne droite, occupant la quasi-totalité de la largeur du panneau. Cela s'explique par le fait que le verset n'est pas la citation d'une parole prononcée par Madeleine, mais raconte un événement la concernant (*Blum*<sup>102</sup> 34): «*MARIA ERGO ACCEPIT LIBRAM UNGUENTI NARDI PISTICI PRECIOSE [pour PRECIOSI] ET UNXIT PEDES JESU*» (*Évangile de Jean*, XII, verset 3).

#### *Armoiries*

L'écu représenté au revers du volet gauche porte les armoiries de Jean Braque: *D'azur à la gerbe d'or liée de gueules*.

L'écu en losange – un écu de dame – représenté au revers du volet gauche est un parti de Braque et Brabant. *Parti: au 1 d'azur à la gerbe d'or liée de gueules; au 2 d'azur à la fasce d'argent, accompagnée en chef de deux étoiles d'or à six rais, et en pointe d'une croisette ancrée, d'or*.

Pour *Hulin de Loo* et *Michel*, ces armoiries seraient surpeintes (*Hulin de Loo* et *Michel*<sup>45</sup> 68; *Michel*<sup>67</sup> 43). C'est également ce que *René Sneyers* a suggéré à *Châtelet*, après examen de la radiographie. Cet auteur en déduit que les époux Braque n'auraient pas estimé nécessaire de faire apposer au triptyque cette marque de propriété, «*qui a pu n'être adjointe que par l'un de leurs descendants*» (*Châtelet*<sup>187</sup> 183).

*La «signature cachée»*

Une inscription en caractères hébraïques, finement tracée au moyen de petits points blancs juxtaposés imitant des lettres brodées, a été peinte sur le bandeau blanc de la coiffe de la Madeleine (Pl. CXXVIII). Dès l'acquisition du triptyque par le Louvre, Mély a repéré cette inscription et s'y est intéressé de près. En 1914, il soumet à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres une proposition de lecture (<sup>26</sup> 310-311; <sup>27</sup> 172), qu'il développe ultérieurement dans un article (<sup>32</sup> 68-74; voir également Mély <sup>36</sup> 296 et Mély <sup>38</sup> 431).

Mély considère *a priori* que le peintre aurait composé son inscription en plaçant les caractères hébraïques suivant un sens de lecture de gauche à droite et en s'en servant pour écrire tantôt des mots flamands, tantôt des mots hébreux. Son interprétation repose essentiellement sur le déchiffrement de six lettres situées au milieu du bandeau et dans lesquelles il voit une signature cachée du peintre. Il y lit (de gauche à droite) le mot WIYDEN (pour Weyden). Dans les lettres placées tout à fait à gauche de la ligne, donc à l'emplacement qui serait selon Mély le début de l'inscription -, cet auteur voit l'adjectif possessif flamand ZIN. Le mot se trouvant entre ZIN et WIYDEN lui a posé un certain nombre de difficultés résolues au prix d'un acrobatique décryptage lui permettant finalement de lire un mot composé hébreu, «assurément très fantaisiste» (Mély <sup>32</sup> 72), *kalah-malachah*, qui signifierait «l'art de peindre». Le dernier mot est en partie caché par le voile, mais Mély suppose, en y voyant (de gauche à droite) les deux lettres ZN, qui d'après lui pourraient être le début du mot flamand *zinbedde*, en latin *figuravit*. En définitive, Mély propose donc la lecture suivante de cette «signature cachée»: «son œuvre de peinture Wiyden figura».

Répondant au désir de compléter l'état-civil du triptyque alors récemment acquis par le Louvre – auquel ne manquait que la confirmation de son attribution à Rogier van der Weyden -, la proposition de Mély, loin de suivre une démarche rigoureuse, est évidemment sujette à caution. Après la lecture de cette hypothèse, lors de la séance du 15 mai 1914 de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paul Durrieu exprima d'ailleurs «les plus grandes réserves» (<sup>26</sup> 311). Quelques années plus tard, Destrée se montre sceptique (*Destrée* <sup>50</sup> I, 160). Châtelet semble tout de même accorder du crédit à l'interprétation de Mély, puisque d'après lui, l'inscription de la coiffe de la Madeleine, «en caractères fantaisistes», comporterait «un mot trop proche de Weyden pour ne pas être reconnue comme une signature à demi cachée» (*Châtelet* <sup>186</sup> 98; *Châtelet* <sup>187</sup> 182).

À la demande d'Hélène Adhémar, André Parrot (1901-1980), conservateur en chef du département des Antiquités orientales du Louvre, a étudié en 1947 cette inscription en s'attachant à une lecture sans *a priori* du texte hébreu (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, documents 6 et 7). Signalant que les lettres sont écrites dans une graphie apparentée à celle de manuscrits médiévaux, «pleine de fioritures qui compliquent singulièrement les lectures», il n'identifie de façon sûre que le deuxième groupe de signes à gauche, qu'il lit *melekjehoudim* (roi des juifs). Il estime que la démonstration de Mély «ne repose sur rien de solide».

*Frinta* (<sup>98</sup> 105, note 6; <sup>132</sup> 78), que la lecture de Mély a laissé sceptique, notamment pour ce qui est du mot *kalah-malachah*, et qui n'accepte pas l'hypothèse de la signature cachée «Wiyden», a soumis cette inscription au Dr. M. Lutzki, du Jewish Theological Seminary de New York, en lui adressant une reproduction de la radiographie du panneau, où apparaissent les lettres cachées à droite par le voile (repr. dans *Frinta* <sup>132</sup> pl. 13). Celui-ci a précisé que les lettres étaient déformées et ne formaient aucun mot hébreu.

## E. HISTORIQUE

## 1. Origine

## a. Sources

Nous ne disposons d'aucune source concernant la commande du *Triptyque Braque*. Toutefois, grâce à la présence, sur les revers des volets, des armoiries des Tournaisiens Jean Braque et Catherine de Brabant (identifiées par Weale<sup>8</sup> 63-64), et grâce aux recherches documentaires effectuées en 1913 par Adolphe Hocquet, conservateur des Archives de la Ville de Tournai (détruites en 1940), nous sommes assez bien renseignés sur les destinataires de l'œuvre et sur la période durant laquelle elle fut réalisée (Hocquet<sup>17</sup> 157-159; voir également Leprieur<sup>19</sup> 273-280 et I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1, 2 et 5).

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

Les premiers avis prononcés par les connaisseurs sur le *Triptyque Braque* sont contemporains des tâtonnements qui présidèrent à la redécouverte de la personnalité artistique de Rogier van der Weyden.

Contrairement à ce qu'affirme Châtelet<sup>(187 4)</sup>, il n'est nullement question du *Triptyque Braque* dans la *Lettre de M. Passavant, de Francfort, à M. O. Delepierre, à Bruges, sur les productions des peintres de l'ancienne école flamande, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, publiée en 1842 dans le *Messager des sciences historiques de Belgique* (p. 204-231). C'est Gustav Friedrich Waagen qui introduit, quelques années plus tard, le retable dans la littérature d'histoire de l'art. Waagen voit l'objet au cours de l'été 1850, dans la collection du marquis de Westminster (Waagen<sup>1</sup> 237). Le triptyque est alors considéré comme de la main de Memling. Waagen rejette cette attribution et donne l'œuvre à Rogier van der Weyden «l'aîné». Les analogies qu'il voit entre le triptyque et «l'autel portatif de Charles Quint» (le *Triptyque de Miraflores*, Friedländer<sup>99</sup> pl. 1), alors récemment entré dans les collections du musée de Berlin, le conduisent à le situer immédiatement après cette dernière œuvre.

L'attribution à Rogier van der Weyden est reprise sans discussion par Waagen<sup>(2 161-163; 5 87)</sup>, par Crowe et Cavalcaselle<sup>(3 179-182)</sup> et par Passavant<sup>(4 14)</sup>. Weale considère également le triptyque comme une œuvre de «Roger van der Weyden le vieux» et le date après le «triptyque peint pour le pape Martin V en 1430» (Friedländer<sup>99</sup> pl. 1) et avant le voyage de l'artiste en Italie, censé s'être déroulé en 1449 (Weale<sup>8</sup> 63). Schnaase<sup>(9 189)</sup> donne également le triptyque à Rogier van der Weyden, ainsi que Woltmann et Woermann<sup>(10 34)</sup>, Hymans<sup>(11 105)</sup>: «Roger vander Weyden, peintre de Bruxelles», von Wurzbach<sup>(13 869)</sup>: «Roger van der Weyden I»), Winkler<sup>(23 49-50 et p. 168-169)</sup>, Hocquet<sup>(18 157)</sup>, Leprieur<sup>(19 257-259)</sup>, Demonts<sup>(16 82)</sup>, Michel<sup>(20 360-362)</sup>, Seymour de Ricci<sup>(22 282)</sup>, Esdouhard d'Anisy<sup>(25 5-8)</sup>, Friedländer<sup>(28 107-108)</sup>, Mather<sup>(29 261)</sup>, Schneider<sup>(30 13)</sup>, Friedländer<sup>(31 31)</sup>, Conway<sup>(33 143-144)</sup>, Demonts<sup>(34 46, n° 2195)</sup>, Burger<sup>(35 49-50)</sup>, Reinach<sup>(36 82)</sup>, Friedländer<sup>(37 100-101, pl. XXI-XXIII; 99 15, 19, 65-66, n° 26, pl. 46-48)</sup>, Winkler<sup>(39 82)</sup>, Destrée<sup>(41 137)</sup>, Fierens-Gevaert et P. Fierens<sup>(46 57-59)</sup>, Jamot<sup>(47 263-264)</sup>, Michel<sup>(49 6-8; 67 43-44; 77 275-278)</sup>, Destrée<sup>(50 156-160)</sup>, Michel<sup>(51 268-269)</sup>, Popham<sup>(52 55, n° 2)</sup>, Rolland<sup>(53 21)</sup>, Baldass<sup>(54 143)</sup>, Baronne Albert Houtart<sup>(55 8-9, n° 10)</sup>, Bautier et Lavalleye<sup>(56 pl. VII)</sup>, Dupont et Bouchot-Saupique<sup>(57 68-69, n° 93)</sup>, Hulin de Loo<sup>(59 col. 236)</sup>, Buchner<sup>(63 55)</sup>, Holtze<sup>(64 128)</sup>, Van Puyvelde<sup>(65 27)</sup>, Winkler<sup>(66 475)</sup>, Bazin<sup>(68 42)</sup>, Baum<sup>(69 36)</sup>, Musper<sup>(70 59)</sup>, Vogelsang<sup>(73 40)</sup>, Beenkcn<sup>(74 67-69)</sup>, Moser<sup>(75 272)</sup>, Sterling<sup>(76 26)</sup>, Panofsky<sup>(78 275)</sup>, Van Puyvelde<sup>(79 154)</sup>, Bazin<sup>([85] 90)</sup>, Hours<sup>(86 23)</sup>, Cetto<sup>(87 182)</sup>, Gottlieb<sup>(89 315)</sup>, Marette<sup>(90 176, n° 89-91)</sup>, Meiss<sup>(91 314, note 76)</sup>, Folie<sup>(95 66)</sup>, Feder<sup>(97 427)</sup>, Cuttler<sup>(100 119-120)</sup>, Blum<sup>(102 29; 105 437)</sup>, Biatostocki<sup>(104 168)</sup>, Schulz<sup>(107 101)</sup>, Davies<sup>(109 231)</sup>, Schabacker<sup>(112 422)</sup>, Veronee-Verhaegen<sup>(115 74-75)</sup>, Brejon, Foucart et Reynaud<sup>(122 151)</sup>, Campbell<sup>(123 9 et p. 69, pl. 41)</sup>, Van Buren<sup>(126 363)</sup>, Wirth<sup>(127 39)</sup>, Lane<sup>(129 281; 139 117-128)</sup>, Sterling<sup>(130 123-124, note 79)</sup>, Orth<sup>(134 206)</sup>, Koreny<sup>(135 54)</sup>,

Reynaud<sup>(143 31)</sup>, Bauman<sup>(144 49)</sup>, Châtelet<sup>(154 19)</sup>, Eisler<sup>(155 112)</sup>, Campbell<sup>(158 120)</sup>, De Coo<sup>(159 52-53)</sup>, Düllberg<sup>(161 100)</sup>, Thiébaud<sup>(166 68)</sup>, Dijkstra<sup>(169 353)</sup>, Lorentz<sup>(174 60-61)</sup>, Suckale<sup>(176 65)</sup>, Châtelet<sup>(187 181-183)</sup>, De Vos<sup>(188 268-273)</sup>.

Musper utilise le *Triptyque Braque* dans sa démonstration visant à intégrer la production du Maître de Flémalle dans l'œuvre de Rogier van der Weyden. Selon cet auteur, la continuité du paysage entre les trois panneaux du triptyque du Louvre est similaire à celle que l'on observe sur le *Triptyque de la Descente de croix*, copie d'un retable perdu par le Maître de Flémalle (Liverpool, Walker Art Gallery; Friedländer<sup>99</sup> pl. 86), et sur le *Triptyque de la Crucifixion*, par Rogier (Vienne; Friedländer<sup>99</sup> pl. 18). Ces caractéristiques communes seraient le fait d'un seul et même artiste (Musper<sup>70</sup> 16). La démonstration de Micheline Sonkes<sup>(108 172-177)</sup> va dans le même sens. Celle-ci s'est livrée à une comparaison minutieuse du dessin sous-jacent d'un certain nombre d'œuvres attribuées à Rogier van der Weyden, à partir de photographies à l'infra-rouge – avec les limites que cela suppose, la réflectographie n'étant pas encore pratiquée à cette époque. À ses yeux, le dessin sous-jacent du *Triptyque Braque*, du retable de New York/Grenade (considéré aujourd'hui comme une copie du *Retable de Miraflores*, à Berlin; Friedländer<sup>99</sup> pl. 1), de la *Vierge Médicis* (Friedländer<sup>99</sup> pl. 42), de la *Vierge et l'Enfant* de Caen (Friedländer<sup>99</sup> pl. 52), de la *Pietà* de Bruxelles (Friedländer<sup>99</sup> pl. 41) et du *Portrait de femme* de Berlin (Friedländer<sup>99</sup> pl. 11) serait si semblable au dessin sous-jacent observé sur des œuvres du groupe Maître de Flémalle (les panneaux censés provenir de l'abbaye de Flémalle [Friedländer<sup>99</sup> pl. 88-89], la *Vierge à l'écran d'osier* [Friedländer<sup>99</sup> pl. 85], la *Nativité* de Dijon [Friedländer<sup>99</sup> pl. 76] et les deux portraits de Londres [Friedländer<sup>99</sup> pl. 82-83]), qu'il semblerait que tous ces panneaux pourraient être la production d'un même artiste.

J.R.J. van Asperen de Boer, Roger Van Schoute et Jellie Dijkstra, qui ont examiné le triptyque en réflectographie, ont relevé l'hétérogénéité de son dessin sous-jacent au sein du groupe Van der Weyden et estiment qu'il n'est guère possible de fonder son attribution à Rogier sur la seule base de la réflectographie (van Asperen de Boer et alii<sup>165</sup> 298).

Kemperdick<sup>(190 77)</sup> ne pense pas que la totalité du *Triptyque Braque* ait été exécutée par Rogier, en raison de la présence d'un dessin sous-jacent probablement réalisé à la pierre noire, alors que Rogier dessine habituellement au pinceau. Du point de vue de l'exécution picturale, il oppose le visage de la Vierge, lui paraissant «cireux», à la figure de la Madeleine, «peinte avec délicatesse et vivacité, qui se place parmi les plus belles œuvres de Rogier».

#### *Rejet de la paternité de Rogier*

Seuls de rares auteurs n'ont pas accepté le *Triptyque Braque* comme une œuvre de Rogier. Frinta a consacré à l'œuvre un chapitre de son livre intitulé *The Genius of Robert Campin* (Frinta<sup>98</sup> 103-109; Frinta<sup>132</sup> 73-84). Il constate en premier lieu un contraste entre le coloris du panneau central et du volet gauche, caractérisés par une gamme chromatique chaude, et les couleurs froides et lumineuses du volet droit (sainte Madeleine). Pour Frinta, la Madeleine est rendue avec un réalisme intense, que sont loin d'atteindre les autres figures, plus impersonnelles. Il compare la haute qualité de l'exécution picturale de la jeune sainte avec celle des autres personnages sacrés du triptyque, qu'il considère comme moins raffinée. Le paysage qui se poursuit sans solution de continuité entre le volet gauche et le panneau central n'est absolument pas relié au paysage du volet droit. Les caractères de l'inscription figurant au-dessus de la Madeleine sont eux aussi fort différents de ceux surmontant les autres figures. Ayant fait ces constats grâce à l'observation directe de l'œuvre, Frinta convoque ensuite les radiographies, qui, selon lui, mettraient en évidence les importantes différences dans la conception et dans l'exécution, entre le volet droit et les autres panneaux du triptyque (facture rapide dans la mise en place des figures du panneau central, contrastant avec l'écriture prétendument plus subtile du volet droit). Frinta propose donc d'attribuer le volet du *Triptyque Braque* représentant la



Madeleine à Robert Campin, sur la base de comparaisons stylistiques avec d'autres œuvres données au même peintre (dont, selon *Frinta*, la *Déposition de croix* du Prado). La *Madeleine* serait d'après lui un exemple du style tardif de Campin (*Frinta* <sup>132</sup> 79). Reste à résoudre le problème chronologique posé par une telle attribution, Campin étant mort en 1444 et le *Triptyque Braque* ayant été peint peu avant 1452. *Frinta* contourne cette difficulté en imaginant que la *Madeleine* aurait fait partie, à l'origine, d'une autre œuvre (un diptyque avec l'Homme de douleurs?), qui aurait été démantelée. Le panneau de la *Madeleine* aurait été réutilisé dans l'atelier de Rogier van der Weyden pour former le volet droit du *Triptyque Braque*. *Frinta* accepte le volet gauche du retable comme une œuvre autographe de Rogier, alors qu'il considère le panneau central comme une production de l'atelier. En revanche, *van Asperen de Boer*, *Jellie Dijkstra* et *Roger Van Schoute* (<sup>165</sup> 298) ont affirmé n'avoir décelé aucun caractère hétérogène dans le dessin sous-jacent du volet droit, par rapport au dessin sous-jacent du reste du triptyque.

*Élisabeth Dhanens* (<sup>172</sup> 48-49) considère que si le *Triptyque Braque* avait été commandé à Rogier, le nom du peintre d'origine tournaisienne installé à Bruxelles à l'époque de la réalisation du retable aurait figuré dans la mention de l'œuvre faite dans le testament de Catherine de Brabant (1497; *Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1). Comme le légataire du triptyque est Jean Villain, petit-fils de Catherine de Brabant, *Élisabeth Dhanens* suppose, sans preuves, une parenté entre ce personnage et un peintre tournaisien répondant au nom de Jean Villain, devenu franc-maître en 1428. Elle attribue le retable à ce peintre, dont par ailleurs aucune œuvre n'est connue. «Le soin mis par la grand-mère pour transmettre à son petit-fils une œuvre dont l'auteur pourrait être son grand-père, mais sans mentionner son nom pourrait s'expliquer par le fait que dans un cercle de famille limité il n'est pas nécessaire de donner le nom du parent peintre» (*Dhanens* <sup>172</sup> 49). Enfin, *Élisabeth Dhanens* estime que le *Triptyque Braque* n'a guère de caractères communs avec la *Descente de croix* de Rogier (Madrid, Museo del Prado; *Friedländer* <sup>99</sup> pl. 9).

#### Datation

*Winkler* (<sup>23</sup> 49-50 et p. 168-169), qui n'a pu étudier le triptyque *de visu* et ne connaît encore qu'imparfaitement les éléments historiques concernant les commanditaires tournaisiens (*Hocquet* <sup>18</sup> 157-159), considère l'œuvre comme représentative du style tardif, âpre et élégant, de Rogier, par analogie avec le dessin du British Museum représentant la *Sainte Madeleine* du volet droit (*Cfr.* F. *Éléments de comparaison*, n° 43), qu'il tient pour une étude préparatoire à la peinture. *Burger* (<sup>35</sup> 49-50), range lui aussi le triptyque dans la production tardive de Rogier.

Ayant retrouvé la trace des commanditaires dans les archives tournaisiennes, *Hocquet* estime que l'œuvre a été commandée pendant la brève union de Jehan Braque et Catherine de Brabant, soit entre 1450 et 1452 (*Hocquet* <sup>17</sup> 159; *Hocquet* <sup>18</sup> 283-285; *Michel* <sup>20</sup> 356; *Mély* <sup>26</sup> 311). *Friedländer* suit ces données historiques et situe le triptyque vers 1451-1452 (*Friedländer* <sup>37</sup> 100-101; <sup>99</sup> 15, 19, 65-66, n° 26). Il est suivi par *Fierens-Gevaert* et *P. Fierens* (<sup>46</sup> 57: 1451 ou 1452), *Jamot* (<sup>47</sup> 263-264: entre 1451 et 1452), *Destrée* (<sup>50</sup> 160: entre 1450 et 1452), *Popham* (<sup>52</sup> 55, n° 2: 1451-1452), *Bautier* et *Lavalleye* (<sup>56</sup> pl. VII: avant 1452), *Schöne* (<sup>60</sup> 61: vers 1451), *Winkler* (<sup>66</sup> 475: vers 1451), *Vogelsang* (<sup>73</sup> 40: 1452), *Beenken* (<sup>74</sup> 68: avant l'été 1452), *Michel* (<sup>77</sup> 277: «voisinage de 1451-1452»), *Panofsky* (<sup>78</sup> 275: avant la mort du donateur en 1452), *Van Puyvelde* (<sup>79</sup> 154: 1451), *Cetto* (<sup>87</sup> 182: vers 1451), *Gottlieb* (<sup>89</sup> 315: vers 1451-1452), *Marette* (<sup>90</sup> 176, n° 89-91: vers 1451-1452), *Folie* (<sup>95</sup> 66: entre 1450 et 1452), *Frinta* (<sup>98</sup> 103: quelques années avant 1452), *Cuttler* (<sup>100</sup> 120: entre 1450 et 1452), *Davidson* (<sup>106</sup> 384: vers 1451), *Blum* (<sup>105</sup> 437: entre 1450 et 1452), *Schulz* (<sup>107</sup> 101: entre 1450 et 1452 ou peu après 1452), *Veronee-Verhaegen* (<sup>115</sup> 74: 1451-1452), *Périer-D'Ieteren* (<sup>137</sup> 10, note 19: 1451-1452), *Reynaud* (<sup>143</sup> 31: vers 1451).

Ayant fait le constat que les armoiries figurant sur les faces extérieures des volets avaient été ajoutées après coup, *Hulin de Loo* et *Michel* imaginent, en se fondant sur des considérations stylistiques, que le *Triptyque Braque* pourrait avoir été réalisé entre 1446 et 1452, avant son entrée dans la famille Braque (*Hulin de Loo* et *Michel* <sup>45</sup> 68; *Mi-*

chel<sup>67</sup> 43), entre 1445 et 1450 – après le polyptyque de Beaune et un peu avant le *Triptyque Bladelin* – (Michel<sup>49</sup> 6-8), ou entre 1446 et 1451 (*Hulin de Loo*<sup>59</sup> col. 236). Cette datation est adoptée par la *Baronne Albert Houtart* (<sup>55</sup> 8-9, n° 10: entre 1445 et 1450) et *Dupont et Bouchot-Saupique* (<sup>57</sup> 68-69, n° 93: entre 1445 et 1450), pour qui Catherine de Brabant se serait procuré le triptyque en mémoire de son époux.

Jehan Braque étant décédé prématurément le 25 juin 1452, *Leprieur* suppose que le retable, «une sorte d'ex-voto funèbre, témoignage d'amour et de regrets», a pu avoir été commandé par sa veuve après cette date (*Leprieur*<sup>19</sup> 276). Cette interprétation du *Triptyque Braque*, qui est celle de nombreux auteurs (Cfr. D. 1. *Sujet*), fournit un repère chronologique précis: peu après le 25 juin 1452, «dans les premiers mois qui suivirent la mort de Jehan Braque» (*Esdouhard d'Anisy*<sup>25</sup> 25). *Esdouhard d'Anisy* (<sup>25</sup> 25-26), qui veut voir dans la Madeleine un portrait de Catherine de Brabant, situe l'achèvement du triptyque vers 1454, car la jeune femme ne porte plus le deuil sur ce portrait présumé. Les historiens suivants ont également adopté la date du 25 juin 1452 comme *terminus post quem*: *Demonts* (<sup>16</sup> 83), *Mather* (<sup>29</sup> 261), (*de Mely*<sup>32</sup> 69), *Conway* (<sup>33</sup> 143), *Demonts* (<sup>34</sup> 46, n° 2195), *Rolland* (<sup>53</sup> 21), *Musper* (<sup>70</sup> 16; <sup>92</sup> 236), *Blum* (<sup>102</sup> 29), *Davies* (<sup>109</sup> 231), *Parshall* (<sup>111</sup> 248), *Van Buren* (<sup>126</sup> 363), *Lane* (<sup>129</sup> 281), *Orth* (<sup>134</sup> 206), *Lane* (<sup>139</sup> 126-128), *Pomme de Mirimonde* (<sup>140</sup> 69), *Châtelet* (<sup>154</sup> 19, note 65), *Dülberg* (<sup>161</sup> 100), *Kruse* (dans *Belting et Kruse*<sup>167</sup> 187), *Dhanens* (<sup>172</sup> 48), *Suckale* (<sup>176</sup> 64, fig. 31), *Campbell* (<sup>177</sup> 121-122), *Châtelet* (<sup>187</sup> 182), *De Vos* (<sup>188</sup> 268).

*Bazin* affirme de manière contradictoire que le triptyque «appartint à Jehan Braque et à sa femme, Catherine de Brabant, de Tournai, qui s'étaient mariés vers 1450-1451» et que Catherine de Brabant l'aurait fait exécuter en mémoire de son mari, décédé en 1452 (*Bazin*<sup>85</sup> 90). Il en est de même pour *Châtelet*, qui affirme d'une part que l'œuvre a été commandée «par Jean Braque et sa femme, Catherine de Brabant, vers 1452» (*Châtelet*<sup>186</sup> 24) et suppose d'autre part que Catherine de Brabant aurait fait faire le triptyque vers 1452, «en mémoire de son époux» (*Châtelet*<sup>187</sup> 182). Pour *Campbell* (<sup>123</sup> 69, pl. 41), les inscriptions funéraires des revers suggèrent que le triptyque ait été commandé comme un «mémorial» de Jean Braque ou du moins adapté comme tel après la mort de ce dernier. Il n'est pas nécessaire, aux yeux de cet auteur, que Jean Braque et Catherine de Brabant soient les commanditaires de l'œuvre. *De Coo* (<sup>159</sup> 52) présume que Jean Braque et Catherine de Brabant auraient acquis le triptyque avant 1452 et que les revers n'auraient été peints qu'après la mort de Jean Braque.

Certains auteurs restent plus vagues. *Seymour de Ricci* considère que l'exécution du *Triptyque Braque*, «une œuvre de la fin de la vie du maître», contemporaine du *Polyptyque du Jugement dernier* (Beaune, Hôtel-Dieu; *Friedländer*<sup>99</sup> pl. 23-31), se situerait peu avant 1450 (*Seymour de Ricci*<sup>22</sup> 282; voir également *Nouvelles...*,<sup>24</sup> 209). Pour *Winkler*, le triptyque, peint peu après 1450, illustre bien l'évolution de Rogier van der Weyden après la réalisation du retable de Beaune, le conduisant à un mode de représentation plus désincarné et d'une plus froide distinction (*Winkler*<sup>39</sup> 82). *Holtze* (<sup>64</sup> 128) place le triptyque du Louvre peu après le voyage en Italie du peintre (voir également *Bazin*<sup>68</sup> 42: après le voyage d'Italie, vers 1450; *Sterling*<sup>76</sup> 26: vers 1450; *Bauman*<sup>144</sup> 49; *Campbell*<sup>158</sup> 120: vers 1450; *Dijkstra*<sup>169</sup> 351: années 1450). D'après *Feder* (<sup>97</sup> 427), la fourchette chronologique durant laquelle se situerait la réalisation du triptyque s'étendrait de 1450 à 1455.

## 2. Histoire ultérieure

### a. Collections et expositions

- 1497 Dans son testament Catherine de Brabant, autrefois l'épouse de Jean Braque (entre 1450/1451 environ et 1452) lègue le triptyque à son petit-fils Jean Villain. Celui-ci est le fils de Agnès Braque – seule enfant de Catherine de Brabant et Jean Braque – et de Jean Villain, seigneur de la Boucharderie (Cfr. I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 1).

- 1586 Le triptyque entre en possession de maître Jérôme de Brabant, «conseiller du Roy en sa Chambre de Flandre», descendant de Jean de Brabant, frère de Catherine. Jérôme de Brabant emporte probablement l'œuvre à Gand, où il réside (voir *Hocquet*<sup>17</sup> 158-159; *Leprieur*<sup>19</sup> 275 et I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 2).
- 1845 Le triptyque qui appartenait jusque là à M. Evans, «artiste, demeurant 17, Newman street, à Londres» (*Weale*<sup>8</sup> 64) est acquis par Richard Grosvenor, deuxième Marquis de Westminster et est exposé à Grosvenor House, Londres (*Waagen*<sup>1</sup> 237).
- M. Evans avait acquis l'œuvre «d'un prêtre habitant le nord de l'Angleterre», qui, lui même, «en était devenu le possesseur à une vente publique, où le tableau fut décrit comme ayant été importé de la Flandre» (*Weale*<sup>8</sup> 64).
- 1851 *Waagen* voit le triptyque chez le Marquis Richard de Westminster (*Waagen*<sup>1</sup> 237).
- 1891 À la mort de la marquise Elisabeth de Westminster, veuve du Marquis Richard de Westminster († 1869), leur fille lady Theodora Guest devient propriétaire du triptyque. L'œuvre quitte alors Londres pour Inwood House (Hens- tridge Blandford, Dorset), propriété de lady Guest (*Leprieur*<sup>19</sup> 259-260).
- 1913 Le Louvre se porte acquéreur du triptyque, acheté à lady Guest par M. François Kleinberger, marchand de tableaux à Paris (9, rue de l'Échelle, 1er arrondissement), pour 800.000 francs, «la plus forte somme qui ait jamais été dépensée pour une acquisition par un musée français» (*Cfr.* I. *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. 4 et *Callet*<sup>15</sup> 466). L'œuvre est présentée, à partir du 5 août 1913, «dans la salle des portraits de maîtres, sur les panneaux spéciaux réservés aux dernières acquisitions» (*Borghes*<sup>14</sup>).
- Les conditions de paiement sont les suivantes: 200.000 francs doivent être versés en octobre 1913, 300.000 francs au cours des six premiers mois de 1914 et 300.000 francs au cours des six premiers mois de 1915 (Paris, Archives des Musées nationaux, 2 NN 15 [106]).
- 1920 M. Kleinberger renonce au solde de 200.000 francs qui lui était dû pour le *Triptyque Braque* (Paris, Archives des Musées nationaux, \*1 BB 00, Comité consultatif des Musées nationaux, séance du 2 octobre 1920, p. 110). Le paiement de 1915 a été refusé à Kleinberger qui n'avait demandé sa naturalisation française qu'en septembre 1914.
- 1935 Exposition universelle et internationale de Bruxelles (exposition *Cinq siècles d'Art*), du 24 mai au 13 octobre 1935 (<sup>55</sup> n° 10).
- 1935-6 Exposition *De Van Eyck à Bruegel*, Paris, musée de l'Orangerie, du 9 novembre 1935 au 27 janvier 1936 (<sup>57</sup> n° 93).
- 1945 Le *Triptyque Braque* revient au Louvre après avoir été mis à l'abri au château de Montal (près de Saint-Céré, dans le Lot) pendant une partie de la Seconde Guerre mondiale (fiche des mouvements, dans le dossier de l'œuvre, au Service d'étude et de documentation du département des peintures).
- 1946 Le *Triptyque Braque* est exposé dans le Cabinet Van Eyck (aile Mollien), où «ont été groupées les œuvres les plus prestigieuses du XV<sup>e</sup> siècle flamand que possède le Louvre» (*Bazin*<sup>68</sup> 41-42).
- 1949 Exposition «L'œuvre d'art et les méthodes scientifiques», Paris, musée de l'Orangerie, entre le 15 mars et le 3 mai (fiche des mouvements, dans le dossier de l'œuvre, au Service d'étude et de documentation du département des peintures).
- 1950-1 Le triptyque est exposé dans la salle des Primitifs français (salle XII) (fiche des mouvements, dans le dossier de l'œuvre, au Service d'étude et de documentation du département des peintures).
- 1953 À partir de 1953, le *Triptyque Braque* est exposé dans les Petits Cabinets du pavillon des Sessions (Cabinet Van Eyck, côté Seine).
- 1993 Exposition-dossier *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine* (*Thiébaud*<sup>166</sup> 132), musée du Louvre, Pavillon de Flore.
- août 1993 Le *Triptyque Braque* est transféré depuis les Petits Cabinets situés à l'étage du pavillon des Sessions (côté Seine), vers l'aile Richelieu rendue au musée dans le cadre du programme «Grand Louvre» (inauguration le 18 novembre 1993).

b. *Histoire matérielle*

- 1857 Crowe et Cavalcaselle (<sup>3</sup> 182) signalent que, malgré l'excellent état de conservation du triptyque, les ombres des carnations de certains visages et de certaines mains de figures masculines ont partiellement fait l'objet de retouches.
- 1913 Répondant à un journaliste critiquant l'acquisition du triptyque par le Louvre et mentionnant des repeints (*Siècle*, 11 août 1913), Seymour de Ricci fait remarquer que l'état de l'œuvre est «irréprochable» et signale seulement «un tout petit repeint sur le doigt d'une main», sans préciser de quelle main il s'agit (*Seymour de Ricci* <sup>22</sup> 286, note 3).
- 1936 Des soulèvements ayant été constatés, on procède à des refixages (voir *infra*, à la date de 1947).
- 1939 Le *Triptyque Braque* est présenté à la commission de restauration du 23 janvier 1939, qui se déplace devant l'œuvre dans les Cabinets flamands (salle XXIX). Les recommandations sont les suivantes: «à refixer et à surveiller de très près. La transposition peut être à craindre un jour» (Archives des musées nationaux, P2R1c, 1939, 23 janvier). Le refixage est fait par M. Lucien Aubert (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 930, fiches de santé de l'œuvre).
- 1945 Refixage de la couche picturale, par Lucien Aubert, restaurateur à Paris, qui présente un devis de 2000 francs (Archives des musées nationaux, P 16, 1945).
- 1947 Un membre de la Société des Amis du Louvre signale des soulèvements sur le volet gauche du *Triptyque Braque* (saint Jean-Baptiste), «dans le coin en bas à droite, sur la couverture du livre et près du cadre». René Huyghe, conservateur en chef du département des Peintures, lui fait savoir que l'œuvre «a commencé à montrer quelques soulèvements et écailles dès 1936», qu'il a fallu refixer. Il ajoute: «Le seul remède efficace consisterait à le transposer de bois sur toile, opération qui lui ôterait de son caractère et à quoi nous ne nous résoudrons qu'à la dernière extrémité. Tant que nous n'y aurons pas recours, il se présentera de petits soulèvements avec des débuts d'écailage auxquels il sera porté remède de temps à autre, lorsque le tableau sera examiné à l'atelier de restauration pour remise en état périodique» (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 930).
- 1949 Examen au laboratoire (dans l'infra-rouge) du revers du volet gauche (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier n° 930, fiches de santé de l'œuvre).
- 1952 Examen fait par M. Goulinat, restaurateur, qui constate les repeints affectant le crâne (revers du volet gauche). «Sont repeintes: la partie droite du front, les cavités des yeux et la cavité nasale, le fond à l'exception d'une zone au premier plan et d'une autre zone, grande comme une carte de visite, au-dessus du crâne, vers le centre dextre». M. Aubert fait une petite intervention sur ce revers afin de permettre l'exposition de l'œuvre. Une restauration plus importante devra être effectuée (Versailles, dossier n° 930, *ibidem*).
- 1959 Constat d'état, le 24 novembre, par M. Aubert: légers soulèvements autour de la main et du cou de la Vierge. M. Aubert demande à ce que le triptyque soit monté à l'atelier de restauration. Le 9 décembre suivant, M. Germain Bazin, qui examine à son tour l'œuvre, estime que les débuts de soulèvements autour de la main et du cou de la Vierge et dans le manteau de saint Jean sont trop légers pour nécessiter une intervention, mais préconise une surveillance de ces zones (Versailles, dossier n° 930, *ibidem*).
- 1963 Constat d'état, le 15 octobre, par M. Aubert: en raison de sa fragilité, l'œuvre ne doit pas être photographiée aux projecteurs (Versailles, dossier n° 930, *ibidem*).
- 1967 Le 10 octobre, examen du support, par M. Aubert, en présence de MM. Bazin et Laclotte, de Mme Hours, Melle Mâle et Mme Marette. Les panneaux sont en parfait état. Dans le manteau violet de saint Jean l'Évangéliste, sur l'épaule, il y a une zone située à 12-15 cm. du bord supérieur et à 4-6 cm. du bord sénestre, où le vernis grésillé a l'aspect d'une peinture qui aurait été chauffée par un cierge. Sur le volet de Saint Jean-Baptiste, chute d'une écaille de 3 mm., située à 121 mm. du bord supérieur et à 106 mm. du bord sénestre (Versailles, dossier n° 930).
- 1970 M. Aubert préconise la surveillance du triptyque, les soulèvements étant trop légers pour justifier une intervention (Versailles, dossier n° 930, *ibidem*, fiches de santé de l'œuvre).
- 1978 Le 28 novembre, constat d'état du triptyque dans les «Petits Cabinets» du Pavillon des Sessions, par Melle Bergeon et Regina da Costa Pinto Dias Moreira, restauratrice. Un certain nombre de soulèvements sont signalés: sur le pan-

neau de saint Jean-Baptiste (volet gauche, en haut à droite, à refixer à la colle) et sur le panneau de sainte Madeleine (volet droit, soulèvements longitudinaux, encore faibles, sur le bord senestre, dans le ciel et le paysage). Sur le panneau central est constatée une «prémonition de soulèvements en haut à droite, dans le ciel et à mi-hauteur, sur une ligne de gauche à droite; le bois sensible est en cours de jeu». Traitement de l'œuvre pendant plusieurs jours (du 5 au 22 décembre 1978), par Regina da Costa (Versailles, dossier n° 930).

1979-93 Plusieurs constats d'état sont effectués au cours de ces années. L'état du triptyque a été jugé satisfaisant.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Pour Meiss<sup>(91)</sup> 314, note 76), les portraits de Battista Sforza et de Federigo da Montefeltro, duc d'Urbino, par Piero della Francesca (Florence, Galleria degli Uffizi) évoquent de manière frappante les figures à mi-corps du *Triptyque Braque*, placées devant un paysage et se détachant sur le ciel (voir également Eikemeier<sup>116</sup> 441; Campbell<sup>158</sup> 120).

### *Les trois figures du panneau central*

(1) Dans le chœur de l'église Saint-Séverin, à Paris, un vitrail que l'on peut situer vers 1460-1470 comporte la même triade de figures sacrées que le panneau central du *Triptyque Braque* (le *Salvator mundi*, la Vierge, saint Jean l'Évangéliste), mais représentées cette fois en pied. Il s'agit des trois lancettes des fenêtres hautes, au rond-point de l'abside. Nicole Reynaud<sup>(143)</sup> 28-30) a proposé de voir dans le cartonnier de cette verrière le Maître de Coëtivy. Constatant la frappante analogie du saint Jean de ce vitrail avec celui du *Triptyque Braque* cet auteur suppose que le Maître de Coëtivy a eu connaissance du retable peint par Rogier ou «d'un écho dessiné de celui-ci ou d'une composition équivalente» (Reynaud<sup>143</sup> 31). Pour Nicole Reynaud, la présence, à droite, de la Vierge à l'Enfant et non pas de la Vierge seule constitue une perte de cohérence du propos iconographique, ce qui est tout à fait exact. Signalons également que saint Jean ne bénit pas un calice destiné à la célébration de l'eucharistie, comme sur le *Triptyque Braque* (Cfr. D. 1. *Sujet*), mais qu'il tient simplement la coupe d'où s'échappent des serpents, son attribut traditionnel.

### *Le Christ*

(2) Le visage du Christ est très proche de celui du Christ-juge représenté au centre du panneau central du *Polptyque du Jugement dernier*, par Rogier van der Weyden, (Beaune, Hôtel-Dieu) (*Hulin de Loo*<sup>59</sup> col. 236; *Holtze*<sup>64</sup> 128; *Panofsky*<sup>78</sup> 276; *Hours*<sup>86</sup> fig. 13-14; *van Asperen de Boer et alii*<sup>165</sup> 298; *Beltling et Kruse* 1994, p. 187-188) (Cfr. G. *Opinion personnelle de l'auteur*).

(3) Dès 1915, Friedländer<sup>(28)</sup> 108) a rapproché du Christ du *Triptyque Braque* le remarquable dessin représentant le *Christ bénissant* en buste, par Martin Schongauer (Florence, Galleria degli Uffizi, Inv. 1079 E; voir également *Sonkes*<sup>103</sup> 149-152; repr. en couleur dans le cat. exp. *Le Beau Martin...*, Colmar,<sup>163</sup> 133). *Hulin de Loo*<sup>(42)</sup> col. 73) estime que le modèle qui a servi à Schongauer n'est pas le prototype du Louvre, mais le *Christ bénissant* autrefois dans la collection von Hoscheck, qu'il attribue à Vrancke van der Stockt (voir *infra*, n° 4).

*Châtelet*<sup>(124)</sup> 117-118 et p. 127, fig. 3-4) minimise le rapport – pourtant évident – entre le dessin des Offices et une figure du type de celle du *Salvator Mundi* du *Triptyque Braque*. Cet auteur fait dériver le *Christ bénissant* de Schongauer d'un modèle de Dirk Bouts, comme le Christ de la *Cène* du *Retable du Saint Sacrement* (Louvain, église Saint-Pierre). *Sterling*<sup>(130)</sup> 123-124, note 79; <sup>130</sup> 84-85, note 79) a réfuté ce rapprochement en faisant remarquer à juste titre que chez Rogier et chez Schongauer la main bénissante du Christ était oblique, tandis qu'elle est «strictement verticale» chez Bouts (*Sterling*<sup>(130)</sup> 123-124, note 79; 1983, p. 84-85, note 79; voir également *E. Starcky*, dans le cat. exp. *Le Beau Martin...*, Colmar,<sup>163</sup> 133). De fait, sur le dessin des Offices, le geste de bénédiction que

fait le Christ est très proche de celui du *Salvator Mundi* du *Triptyque Braque*. Cependant, au lieu de tenir l'orbe, sa main gauche est appuyée sur un parapet et tient un rouleau de parchemin ou de papier.

Plusieurs tableaux représentant le *Christ bénissant* sont des dérivations d'un modèle weydénien commun, voisin du Christ du *Triptyque Braque* et du *Christ bénissant* de Schongauer. *Bialostocki* suppose que leur prototype était une adaptation, par Rogier, du *Salvator Mundi* du *Triptyque Braque*, destinée à répondre à la forte demande en images de dévotion qui caractérise la fin du Moyen Âge (*Bialostocki* <sup>119</sup> 318-319). Cet auteur en dresse la liste (<sup>119</sup> 314-315).

(4) Le *Christ bénissant* de l'ancienne collection Hoschek von Mühlheim (20 x 13,2 cm), vente à Prague en 1907, cat. n° 135. Signalé et reproduit en 1915 par *Friedländer* (<sup>28</sup> 108, fig. 3, voir également *Friedländer* <sup>37</sup> 137, n° 124a; *Bialostocki* <sup>119</sup> 314, n° I; *De Vos* <sup>188</sup> 391, fig. B23A). Ce tableau a été attribué au présumé Vrancke van der Stockt par *Hulin de Loo* (<sup>42</sup> col. 73). Il est confondu avec le suivant (n° 5) dans la réédition de l'*Altniederländische Malerei* (*Friedländer* <sup>99</sup> 88, n° 124a, pl. 126).

(5) Le *Christ bénissant* (chêne; 20 x 14 cm), Greenville, South Carolina, The Bob Jones University, (*Friedländer* <sup>37</sup> n° 124b; <sup>99</sup> n° 124a et b, pl. 126). Se trouvait en 1924 sur le marché de l'art à Berlin. Acquis en 1959 par The Bob Jones Museum (*Bialostocki* <sup>119</sup> 313, fig. 2 et p. 314-315, n° II; *De Vos* <sup>188</sup> 391, fig. B23B).

(6) Le *Christ bénissant*, qui appartenait en 1936 au marchand parisien André Seligmann et est passé en vente à New York chez Parke Bernet (voir *Bialostocki* <sup>119</sup> 314, fig. 3 et p. 315, n° III).

(7) Le *Christ bénissant*, connu seulement par une photographie conservée à La Haye (RKD, archives *Friedländer*) et à Bruxelles (cliché A.C.L. 191404 B). Localisation actuelle inconnue (*Bialostocki* <sup>119</sup> 314, fig. 4 et p. 315, n° IV).

(8) Le *Christ bénissant*, Vienne, Kunsthistorisches Museum (*Bialostocki* <sup>119</sup> 315, n° V et fig. 5). Cette version, peinte sur du tilleul (*De Vos* <sup>188</sup> 391), se trouvait autrefois dans les collections du château d'Ambras (36 x 26,5 cm).

(9) *Winzinger* (<sup>113</sup> 447-454, repr. en couleur p. 449) a publié un autre de ces *Christ bénissant* (collection privée autrichienne, puis américaine, d'après *Bialostocki* <sup>119</sup> 315, n° VI, repr. fig. 6), peint sur un panneau de bois résineux (36,5 x 27,2 cm), ce qui indique une origine germanique. Reprenant une attribution déjà avancée par *Stange* (*Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, II, Munich, 1970, p. 37, n° 80), *Winzinger* donne cette œuvre à Martin Schongauer en la situant tôt dans la carrière de l'artiste alsacien (vers 1470). Cette attribution n'est pas acceptée par *Sterling* (<sup>130</sup> 123-124, note 79; <sup>130</sup> 84-85, note 79).

Malgré les réserves de *Winzinger*, ce *Christ bénissant* dérive sans conteste d'une figure comme celle du *Triptyque Braque*: «la main bénissante est pratiquement identique» et la robe du Christ «est du même ton de brun chaud que celle du Christ Braque, et elle s'ouvre au-dessous du cou triangulairement» (*Sterling* <sup>130</sup> 123-124, note 79; <sup>130</sup> 84-85, note 79).

(10) La dernière des versions du *Christ bénissant* répertoriées par *Bialostocki* (<sup>119</sup> 315, n° VII et 316, fig. 7) se trouvait en 1922 dans la collection Behr. Elle est conçue suivant un cadrage plus resserré que sur les autres versions et s'apparente davantage au type de la *Vera effigies*. *Bialostocki* situe son exécution au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

(11) On peut ajouter à la liste de *Bialostocki* (<sup>119</sup> 314-315) un *Portrait du Christ* en petit buste (*Vera effigies*), dont la physionomie est apparentée aux *Christ bénissant* weydéniens (*Triptyque Braque* et différentes versions citées *supra*, n° 4-10) et n'a rien à voir avec la *Sainte Face* conçue par Jan van Eyck (voir *infra*, n° 17). Ce panneau (41,5 x

32,5 cm) possédant encore son cadre d'origine, a été acquis à Paris (Galerie Labatut) vers 1986-1987 par l'abbaye du Mont-des-Cats, à Godewaersvelde, dans le Nord de la France (photographie dans le dossier du *Triptyque Braque*, au Service d'étude et de documentation du département des peintures du Louvre).

(12) Deux versions du *Christ bénissant*, par Hans Memling (Pasadena, Norton Simon Museum, inv. M.1974.17.P; *Folie*<sup>88</sup> 154, n° 34; *Faggin*<sup>114</sup> 87, n° 5; *De Vos*<sup>168</sup> 142-143, n° 27 et Boston, Museum of Fine Arts, William A. Coolidge Collection, inv. 176.1986; *Faggin*<sup>114</sup> 103, n° 51; *De Vos*<sup>168</sup> 232-233, n° 61), appartiennent au même type que le *Christ bénissant*, par Rogier (*Triptyque Braque* et version indépendante, voir *supra*, n° 4-10). Le *Christ bénissant* de Boston est considéré comme le plus proche de celui du *Triptyque Braque* (*Białostocki*<sup>119</sup> 319; *De Vos*<sup>168</sup> 232).

(13) Un *Salvator Mundi* de l'atelier de Hans Memling, représenté en buste devant un paysage lointain, sur un petit panneau de forme ronde (New York, Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, inv. 32.100.54) a lui aussi été comparé au *Christ bénissant* du *Triptyque Braque* (*Held*<sup>71</sup> 140; voir également *Mary Sprinson de Jesus*, dans<sup>185</sup> 238, n° 56, repr. en couleurs, p. 239).

(14) *Baldass*<sup>(54)</sup> 143) voit dans les différentes versions du *Christ bénissant* et de la *Vierge en prière*, par Quentin Metsys, des «variantes directes» des mêmes figures représentées sur le *Triptyque Braque* (*M.J. Friedländer, Early Netherlandish Painting*, VII, Leyde/Bruxelles, 1971, pl. 12). La dépendance à l'égard des prototypes de Rogier van der Weyden est d'ordre typologique, mais elle n'est pas directe. Il faut supposer que Metsys a travaillé à partir de modèles intermédiaires, peut-être memlingiens.

(15) Le *Salvator Mundi* par Joos van Cleve, au Louvre, sans doute combiné avec une *Vierge en prière* suivant la formule mise en œuvre par Rogier sur le *Triptyque Braque* (voir *Scaillièrez*<sup>162</sup> 33-36 et repr. p. 37), dépend du *Christ bénissant* par Metsys (voir *supra*, n° 14).

(16) Le *Christ bénissant*, par Antonello de Messine (1465?; Londres, National Gallery, NG 673; repr. dans *Białostocki*<sup>119</sup> 318, fig. 11) a été comparé au *Christ bénissant* du *Triptyque Braque* et au *Christ bénissant* indépendant, également conçu par Rogier (voir *supra*, n° 4-10). *Francesca Campagna Cicala*<sup>(131)</sup> 158) pense que Rogier aurait laissé un exemplaire de cette composition en Italie, lors de son séjour à Ferrare, qui aurait servi de modèle à Antonello. Quoi qu'il en soit, ce dernier avait prévu, dans un premier temps, de représenter la main bénissante du Christ dans une position proche de la même main du Christ du *Triptyque Braque* (*Białostocki*<sup>119</sup> 319).

(17) Pour *Weale*<sup>(8)</sup> 61), la tête du Christ rappelle, «par la rigidité du regard et l'immobilité de l'expression» la *Sainte Face*, par Jan van Eyck (du type de la *Vera effigies*), conservée à Berlin. C'est également l'avis de *Schmaase*<sup>(9)</sup> 189). Chez l'enlumineur brugeois Willem Vrelant, les représentations du *Salvator Mundi* sont également proches des «portraits» du Christ appartenant à la catégorie de la *Vera effigies* telle que Jan van Eyck l'a peinte. Le passage d'un type à l'autre se fait sans modification de la figure elle-même, grâce à l'allongement du buste et au rajout, par le miniaturiste, des attributs du *Salvator Mundi* (la main bénissante et l'orbe). En étudiant la pénétration des modèles issus du milieu des peintres de panneaux dans les miniatures de Willem Vrelant, *Bousmanne* cite le *Salvator Mundi* du panneau central du *Triptyque Braque* parmi un certain nombre d'œuvres pouvant être considérées comme des précédents à ces miniatures (*Bousmanne*<sup>180</sup> 98-100, fig. 61-64).

(18) En étudiant les sources flamandes du Maître E.S., *Schneider*<sup>(30)</sup> 13) a supposé que ce graveur haut-rhénan aurait connu une œuvre flamande où le Christ et la Vierge en buste obéissaient au même schéma iconographique que le Christ et la Vierge du *Triptyque Braque* et qu'il aurait suivi pour ses deux représentations du *Salvator Mundi* et

de la *Vierge en prière* (L. 56, L. 57 et L. 60; repr. dans *Holm Bevers*, catalogue de l'exposition *Meister E.S. Ein ober-rheinischer Kupferstecher der Spätgotik*, Munich/Berlin, 1986, p. 121-123, fig. 23-25).

(19) Un portrait du Christ, formant le volet gauche d'un diptyque où figure également la Vierge, gravé par le Maître du Livre de Raison (L I et L II, 16), a été comparé avec le portrait du Christ sur le *Triptyque Braque* (*Campbell Hutchison*<sup>110</sup> 30, note 59, fig. 16).

(20) En analysant les sources de l'autoportrait de Dürer conservé à Munich (Alte Pinakothek), *Winzinger* a mis en évidence l'utilisation, par le peintre, d'une image du Christ telle que la *Sainte Face* de Jan van Eyck (voir *supra*, n° 17) ou, compte tenu de l'allongement des proportions, une figure de Christ bénissant comme celle du *Triptyque Braque* (*Winzinger*<sup>81</sup> 56).

#### La Vierge

(21) On a rapproché la Vierge du *Triptyque Braque* avec celle du panneau central du *Polyptyque du Jugement dernier*, par Rogier van der Weyden (Beaune, Hôtel-Dieu; repr. dans *Veronee-Verhaegen*<sup>115</sup> pl. XXXIII) (*Beenken*<sup>74</sup> 68; *Davies*<sup>109</sup> 231). *Madeleine Hours* juxtapose les radiographies des deux figures – le panneau de la Vierge, à Beaune, a été tranposé de bois sur toile – et souligne «l'identité de construction» des deux visages (*Hours*<sup>86</sup> fig. 11 et 12). À juste titre, *Nicole Veronee-Verhaegen* (<sup>115</sup> 83) trouve le rapport moins évident que pour la tête du Christ (*Cfr. supra*, n° 2). Le tracé du visage de Marie, sur le *Triptyque Braque*, n'est absolument pas superposable à celui de la Vierge de Beaune, comme nous avons pu le vérifier par nous-même (*Cfr. G. Opinion personnelle de l'auteur*).

(22) Un dessin conservé à Bayonne (musée Bonnat, inv. 214, repr. par *Micheline Sonkes*<sup>103</sup> pl. XXXVIa), représentant la *Vierge en prière* en buste, a été mis en rapport avec la même figure dans le *Triptyque Braque* (*Conway*<sup>33</sup> 144). *Micheline Sonkes* (<sup>103</sup> 147), pour qui ce dessin est sans aucun doute une copie, reconnaît les analogies de cette figure avec celles du *Triptyque Braque* et du *Polyptyque du Jugement dernier*, tout en soulignant les différences, qui lui font supposer que le copiste a reproduit fidèlement un exemplaire disparu. La même figure de la Vierge, davantage cadrée sur le visage, se trouve sur un dessin conservé dans une collection particulière madrilène (*Elisa Bermejo Martinez, La Pintura de los Primitivos flamencos en España*, I, Madrid, 1980, p. 133, n° 32, repr. p. 300, fig. 114).

(23) Une *Vierge de douleur* peinte par Memling et ayant probablement formé à l'origine un diptyque avec le *Christ couronné d'épines* (Gênes, Palazzo Bianco; *De Vos*<sup>168</sup> 226-227, n° 58) dépend de toute évidence d'un prototype weydénien semblable à celui de la Vierge du panneau central du *Triptyque Braque*. Sur cette *Vierge de douleur* (Grande Bretagne, collection particulière) passée en vente à Londres (Sotheby's) le 3 juillet 1996, voir l'étude d'*Edwin Buijsen*, qui a rapproché cette figure de la Vierge d'intercession du *Polyptyque du Jugement dernier* de Beaune (*Edwin Buijsen, A Rediscovered Wing of a Diptych by Hans Memling (c. 1440-1494)*, dans *Oud Holland*, 110, 2, 1996, p. 57-69). *Buijsen* a recensé un certain nombre de copies de cette image de dévotion, dont la plupart ont été réalisées au XVI<sup>e</sup> siècle (*Buijsen, op. cit.*, 1996, p. 67-68, note 4). Sur l'une d'elles, remontant probablement à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, Marie se détache devant un paysage lointain comme la Vierge du *Triptyque Braque* (Strasbourg, musée des Beaux-Arts, 56 x 40 cm, Inv. n° 187; acquis en 1890 par Wilhelm Bode à Florence; repr. dans *Buijsen, op. cit.*, 1996, p. 59, fig. 2).

(24) Comme l'a fait remarquer *Ringbom* (<sup>141</sup> 131), la Vierge de douleur figurant sur le volet droit d'un *Triptyque de la Descente de croix* (Gênes, Galleria Durazzo Pallavicini) reprend en l'inversant la figure de la Vierge du *Triptyque Braque*. Le triptyque de Gênes a été peint à la fin du XV<sup>e</sup> siècle pour un membre de la famille Loiani, de Bologne, par un artiste flamand travaillant à partir de modèles empruntés à Memling (il s'inspire ici du *Diptyque de la Des-*



*cente de croix* de la Capilla Real de Grenade), ce qui explique la présence de ce motif weydénien, Memling ayant sans doute séjourné dans l'atelier de Rogier (*Ringbom*<sup>141</sup> 131, fig. 87).

#### Saint Jean l'Évangéliste

(25) *Beenken*<sup>(74 68)</sup> a rapproché le saint Jean du *Triptyque Braque* de celui qui siège à la droite du Christ, sur le polyptyque de Beaune (à la gauche de saint Pierre, voir *Veronee-Verhaegen*<sup>115</sup> pl. XV et p. 83). Pour *Beenken*, l'analogie se limite au type physique, car le saint Jean de Beaune paraît plus âgé.

(26) Dès 1915, *Friedländer* a mis en parallèle la gravure B. 69 / L. 34 de Martin Schongauer représentant le *Christ de pitié entre la Vierge et saint Jean* et le *Triptyque Braque*. De fait, le visage de saint Jean par Schongauer reprend fidèlement le type du saint Jean l'Évangéliste tel que Rogier l'a représenté sur le retable portatif du Louvre (*Friedländer*<sup>28</sup> 107-108, repr. de la gravure fig. 1; voir également *Schneider*<sup>30</sup> 26; *Buchner*<sup>63</sup> 55; *Baum*<sup>69</sup> 36; *Moser*<sup>75</sup> 272; *Ringbom*<sup>141</sup> 144).

(27) Un dessin de Cobourg comportant une représentation de saint Jean l'Évangéliste en buste (Veste Coburg, Kunstsammlungen, Inv. n° Z. 2309) qui pourrait avoir été réalisé par un artiste copiant une œuvre de Rogier van der Weyden (*Michel*<sup>77</sup> 277; *Sonkes*<sup>103</sup> 152-153, repr. pl. XXXVII a). Le disciple préféré présente en effet quelque analogie avec la même figure sur le *Triptyque Braque* (il a cependant la tête tournée vers la droite). C'est surtout sa main gauche, tenant le calice, qui est très proche de la même main du saint Jean du retable du Louvre.

(28) *Baldass*<sup>(54 143)</sup> a proposé de voir une trace du rayonnement de l'art de Rogier van der Weyden dans une œuvre de Quentin Metsys, la figure d'un saint Jean l'Évangéliste représenté sur le volet gauche d'un petit triptyque dont le panneau central est perdu (autrefois à Cologne, dans la collection Wilhelm Adolph von Carstanjen; acquis en 1936 par le Wallraf-Richartz Museum; voir *M. J. Friedländer, Early Netherlandish Painting*, VII, Leyde/Bruxelles, 1971, pl. 13, n° 6). *Baldass* fait remarquer que le type du visage de ce saint Jean tout comme sa pose renvoient à son homologue du *Triptyque Braque*.

#### Saint Jean-Baptiste

(29) D'après *Beenken*<sup>(74 68)</sup>, le type de saint Jean-Baptiste, tel qu'il apparaît sur le volet gauche du *Triptyque Braque*, est apparenté à celui du Précurseur de la Deesis du *Polyptyque du Jugement dernier* (Beaune, Hôtel-Dieu; voir *Veronee-Verhaegen*<sup>115</sup> pl. CI).

(30) Pour *Panofsky*<sup>(78 276)</sup>, le bras droit de saint Jean-Baptiste serait la copie littérale du geste du même personnage dans la *Vierge «Médicis»* (Francfort, Städelsches Kunstinstitut; *Friedländer*<sup>99</sup> pl. 42). *Frinta* a également comparé la tête du saint Jean-Baptiste du *Triptyque Braque* avec celle du saint Jean-Baptiste de ce même panneau de Francfort (*Frinta*<sup>98</sup> 104).

(31) *Micheline Sonkes*<sup>(103 151)</sup> fait remarquer que la main droite du *Christ bénissant*, dessin attribué à Martin Schongauer (Florence, Galleria degli Uffizi, Inv. 1079 E; voir *supra*, n° 3), «exception faite pour l'index et le médus trop longs, rappelle fort la main droite du saint Jean-Baptiste du *Triptyque Braque* dans son tracé comme dans la manière d'ombrer».

(32) La colonne droite de texte du livre que saint Jean-Baptiste tient entrouvert – avec la rubrique et l'initiale D – est un motif utilisé à plusieurs reprises par Rogier van der Weyden et son atelier et renvoie à un modèle d'atelier (*Campbell*<sup>184</sup> 26 et p. 405). On rencontre ce motif sur le livre de la *Sainte Marie-Madeleine* de Londres, à la co-

lonne gauche du texte du folio visible (National Gallery, NG 654; repr. du détail dans *Campbell*<sup>184</sup> 397, fig. 6) et sur le livre de saint Dominique sur la *Pietà*, une œuvre de l'atelier de Rogier (NG 6265; voir *Campbell*<sup>184</sup> 440-446; repr. du détail dans M. Davies, *The National Gallery. London [Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 11]*, vol. III, Bruxelles, 1970, pl. XCV).

(33) *Jamot* a rapproché le saint Jean-Baptiste du *Triptyque Braque* du même personnage sacré représenté sur l'un des deux panneaux du *Retable de Heinrich Werl* (1438; Madrid, Museo del Prado; *Friedländer*<sup>99</sup> pl. 96), qui pourrait, selon cet auteur, être une œuvre de Rogier (*Jamot*<sup>47</sup> 272).

(34) *Eikemeier* (<sup>173</sup> 10) a formulé l'hypothèse que les deux panneaux de Hans Memling représentant *Saint Jean-Baptiste* (Munich, Alte Pinakothek) et *Sainte Véronique* (Washington, National Gallery of Art), habituellement considérés comme les deux feuillets d'un diptyque, auraient pu former les volets d'un triptyque dont le panneau central aurait eu un format analogue au panneau central du *Triptyque Braque*. Selon *Eikemeier*, le *Triptyque Braque* aurait pu directement influencer Memling, qui y aurait pris l'idée d'installer de grandes figures isolées devant un paysage. Sur le *Triptyque Braque*, comme sur l'hypothétique triptyque de Memling, le volet gauche comporte la figure du Précurseur, avec, au revers, un crâne.

(35) Le personnage enturbanné, figurant au premier plan d'un panneau fragmentaire ayant fait partie d'une représentation probablement tirée de l'Ancien Testament, donné à l'atelier de Rogier van der Weyden (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique; repr. dans *Stroo et Syfer-d'Olne*<sup>178</sup> 152) a des traits voisins de ceux du saint Jean-Baptiste sur le *Triptyque Braque* (*Roberts-Jones*<sup>94</sup> 8; *Callatay*<sup>96</sup> 253; *Stroo et Syfer-d'Olne*<sup>178</sup> 157).

(36) La figure de saint Jean-Baptiste a fait l'objet d'une scrupuleuse copie dessinée (pointe d'argent sur papier; Munich, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1936-3), mais où le modèle a été considérablement durci (*Schöne*<sup>60</sup> 118, n° 14A, note 1). *Weigmann* (<sup>61</sup> 49) considère ce dessin comme une copie d'atelier. D'après *Micheline Sonkes* (<sup>103</sup> 77-78, B22, pl. XVII b), son auteur appartiendrait à l'entourage de Rogier van der Weyden.

(37) Bien que représenté en pied, le saint Jean-Baptiste peint par Memling sur le volet gauche du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte* (Louvre, Inv. 1453) reprend un type weydénien qui révèle un accès aux modèles de l'atelier de Rogier. Le geste que fait le Précurseur de sa main droite pour désigner le Christ est analogue au même geste du Christ sur le *Triptyque Braque* (*Comblen-Sonkes et Lorentz*<sup>171</sup> 208, n° 4).

(38) Les copies réalisées à la fin du XV<sup>e</sup> siècle de deux volets d'un triptyque parfois attribué à Rogier van der Weyden (*De Vos*<sup>188</sup> 266-267, n° 18) et dont on ignore quel a pu être le centre sont conservées à la Maison d'Erasmus d'Anderlecht (autrefois dans la collection Baudouin Dierckx de Casterlé à Bruxelles). Sur le volet gauche figurent *Saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste* et sur le volet droit *Sainte Marguerite et sainte Appolonie* (*Friedländer*<sup>99</sup> 63, n° 172, pl. 37). Seul l'original du volet droit est encore conservé (Berlin, Staatliche Museen, 534C; *Friedländer*<sup>99</sup> n°17, pl. 36). Le saint Jean-Baptiste debout et désignant l'*Agnus Dei*, sur la copie du volet gauche, a été comparé, pour son visage et le geste de son bras droit, au saint Jean-Baptiste du *Triptyque Braque* (*Dunbar*<sup>128</sup> 68).

(39) *Fierens-Gevaert* et *Fierens* évoquent deux représentations de saint Jean-Baptiste pouvant être comparées, selon eux, avec la figure du Précurseur sur le volet gauche du *Triptyque Braque*:

- Un *Saint Jean-Baptiste* en buste, «mais sur fond de brocart clair et faisant de la main droite un geste d'orateur», dans le commerce parisien en 1914, qui serait «l'œuvre d'un élève habile, travaillant aux côtés de Roger à la fin de la vie du maître».

- «Un *Saint Jean-Baptiste*, parent comme physionomie de celui du triptyque Braque, est représenté en pied et agenouillé devant le Sauveur dans un diptyque de la collection W. Samuel à Londres» (*Fierens-Gevaert* et *Fierens*<sup>46</sup> 59).

(40) *Michel* signale une copie de la tête de saint Jean-Baptiste, dans la collection A.E. Popham à Londres (*Michel*<sup>77</sup> 277). D'après *Popham*, cette copie, à l'huile sur papier, de très bonne qualité mais abîmée, serait plus ou moins contemporaine du *Triptyque Braque* (lettre d'A. E. Popham à Édouard Michel, du 2 janvier 1938, conservée dans le dossier de l'œuvre au Louvre).

#### *Sainte Madeleine*

(41) Dans la collection Renders, à Bruges, se trouvait un panneau de chêne (H. 33,5 cm. L. 26,5 cm.) peint *recto* et *verso*, copiant le volet droit du *Triptyque Braque*. Il a été exposé à Londres en 1927 sous le nom de Memling (*Conway*<sup>43</sup> 26, n° 42; *Hulin de Loo* et *Michel*<sup>45</sup> 67-71, repr. du *recto* et du *verso*; *Renders*<sup>48</sup> repr. de détails pl. III, A, B et C; voir également *Fierens-Gevaert* et *P. Fierens*<sup>46</sup> 59; *Destrée*<sup>50</sup> 160; *Baronne Albert Houtart*<sup>55</sup> 9, n° 10; *Bautier et Lavalleye*<sup>56</sup> pl. VII; *Dupont et Bouchot-Saupique*<sup>57</sup> 68, n° 93; *Michel*<sup>67</sup> 43; *Michel*<sup>77</sup> 277; *Schabacker*<sup>112</sup> 424; *De Vos*<sup>168</sup> 340, n° A4, repr.; *Lorentz*<sup>171</sup> 69, fig. 64). Ce panneau ne comportait pas seulement une très scrupuleuse copie de la figure de sainte Madeleine, mais également, sur son revers, «la même croix et presque textuellement la même inscription que l'original» (*Hulin de Loo* et *Michel*<sup>45</sup> 70, avec indication des variantes du texte).

*Delacre*<sup>(44</sup> 84-86) rejette vivement l'attribution de la *Sainte Madeleine* Renders à Memling. Il signale que cette œuvre, présentée à l'exposition londonienne de 1927 comme «restaurée», n'a plus rien à voir avec le même tableau passé en vente à Gand en décembre 1920 (commissaire-priseur M. F. Nowé) et qui aurait ensuite appartenu à un antiquaire de Termonde, Van der Smissen, avant d'entrer dans la collection Renders. *Delacre* a pu lui-même examiner le tableau en 1920. Pour ce qui est de la *Sainte Madeleine*, cet auteur fait état d'«un petit cachet archaïque» et d'«une pauvre exécution», tout en mettant hors de doute l'authenticité du revers comportant la croix et qui serait, selon lui, «un admirable panneau». *Delacre* s'explique mal comment la restauration de l'avvers (*Sainte Madeleine*), effectuée à l'instigation de Renders – probablement par le fameux Jef Van der Veken –, a pu conduire à la «redécouverte» d'un «chef-d'œuvre», qui se trouvait intact «sous l'infâme badigeon».

(42) *Callatay*<sup>(96</sup> 248-249) rapproche la jeune femme apportant deux tourterelles représentée sur la *Présentation au Temple* du *Retable de Sainte-Colombe*, par Rogier van der Weyden (Munich, Alte Pinakothek; *Friedländer*<sup>99</sup> pl. 72), de la sainte Madeleine du *Triptyque Braque*. Cette comparaison est reprise par *Schulz*<sup>(107</sup> 101).

(43) Dès la première mention du *Triptyque Braque* dans la littérature, il est question d'un dessin conservé au British Museum (inv. 1824-00-9-2) où apparaît la sainte Madeleine en buste du volet droit (*Waagen*<sup>1</sup> 237, note 1). D'une exécution très libre, ce dessin, considéré par un certain nombre d'auteurs comme une étude préparatoire au tableau (*Weale*<sup>8</sup> 64; *Wurzbach*<sup>13</sup> 874; *Leprieur*<sup>19</sup> 268; *Winkler*<sup>23</sup> 49-50; *Conway*<sup>33</sup> 144; *Popham*<sup>52</sup> 55, n° 2; *Winkler*<sup>62</sup> 216; *Frinta*<sup>98</sup> 109: étude préparatoire par Campin), a été rangé par *Micheline Sonkes* parmi les copies de tableaux conservés de Rogier van der Weyden. Il s'agirait selon elle d'«une copie par un élève très doué et ayant une certaine personnalité» (*Sonkes*<sup>103</sup> 81, B 23, repr. pl. XVIII a, avec un résumé des opinions sur ce dessin antérieures à 1969). *De Vos* défend au contraire la thèse de l'«authentique esquisse» (*De Vos*<sup>188</sup> 365-366, B9).

(44) Un autre dessin du British Museum, ayant fait partie de la collection Salting (inv. 1910-2-12-204) est une copie raffinée, probablement exécutée d'après le volet droit du *Triptyque Braque* (*Popham*<sup>52</sup> 58, n° 8). *Micheline Sonkes* la situe peu après la peinture (*Sonkes*<sup>103</sup> 83, B 24, repr. pl. XVIII b).

(45) Un modèle de Rogier van der Weyden ou de son atelier est manifestement à l'origine d'une figure de sainte ou de sibylle représentée sur un dessin situé dans l'entourage du peintre franconien Hans Pleydenwurff et approximativement daté vers 1460-1470. Cette feuille a appartenu au baron Robert von Hirsch, à Bâle, et se trouve actuellement dans la collection Woodner, à New York (*cat. de la vente von Hirsch*, Londres, <sup>121</sup> 24-25, n° 9; *Goldner* <sup>138</sup> 98, n° 38; *Schoch* <sup>146</sup> 168, n° 39). Cette femme en buste et de trois-quarts, accoudée à un parapet, évoque la sainte Madeleine du *Triptyque Braque*, mais est inversée par rapport à cette dernière. Elle porte la même coiffé étrange, plate et ronde, sur le bandeau de laquelle se lit également une inscription, non pas en caractères hébraïques mais en caractères pseudo-grecs, ce qui a conduit à voir dans ce personnage une sibylle (*Goldner* <sup>138</sup> 98, n° 38; *Schoch* <sup>146</sup> 168, n° 39).

(46) Un dessin de l'atelier de Rogier van der Weyden d'un type similaire au n° précédent (45) a peut-être servi de modèle pour une figure sculptée des stalles du chœur de la cathédrale d'Ulm réalisées sous la direction de Jörg Syrlin l'Ainé, la Sibylle de Delphes. Ce rapprochement a été fait par *Schabacker* (<sup>112</sup> 424), pour qui la Madeleine du *Triptyque Braque* serait le modèle direct de cette Sibylle, une hypothèse que l'on ne peut retenir, étant donné les différences dans l'attitude des deux figures féminines (sur les stalles de la cathédrale d'Ulm, voir *Barbara Rommé, Überlegungen zu Jörg Syrlin d. Ä. und zur Ausstattung des Ulmer Münsterchores am Ende des 15. Jahrhunderts*, dans *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 30, 1993, p. 7-23).

(47) Pour la représentation de sainte Madeleine sur le volet droit du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte* (Louvre, Inv. 1454), Memling a probablement utilisé un modèle weydénien du type de celui de la Madeleine du *Triptyque Braque*. En effet, on peut constater des similitudes dans la pose de ces deux figures et leur mode de présentation devant un paysage lointain (*Comblen-Sonkes et Lorentz* <sup>171</sup> 208, n° 9).

(48) La coiffé de sainte Madeleine est portée par un personnage féminin apparaissant au début de l'histoire de la toison d'or telle qu'elle est représentée sur les scènes dessinées d'un rouleau de parchemin, qui pourrait être le petit patron d'une tapisserie (vers 1455; Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 14721 a-e). Il s'agit de Nimphile, la mère de Frixus et Hellé, que leur père Athamas de Thèbes a chassés de son royaume. Nimphile, «sentant en son cueur le deuil et la grant misere de ses deux enfans» implore la déesse Junon de leur venir en aide (*Anne van Buren* <sup>126</sup> 360, fig. 1 et 363).

(49) *Koreny*, en étudiant un dessin attribué par lui à Hans Burgkmair, conservé à Amsterdam (Historisches Museum, Inv. 18.173), et représentant les *Vierges folles* (faisant pendant à un autre dessin du même artiste représentant les *Vierges sages*, *ibidem*, Inv. 18.174), a fait remarquer que l'une des Vierges folles était coiffée du même couvre-chef plat et rond, s'évasant en cercles concentriques, que la Madeleine du *Triptyque Braque*. Ces deux dessins seraient des copies, par Burgkmair, d'une œuvre réalisée par un artiste très proche de Rogier van der Weyden (*Koreny* <sup>135</sup> 39, fig. 24, à gauche, et 54).

(50) Pour *Haendke* (<sup>40</sup> 114-116), il existerait d'évidentes analogies de composition entre la sainte Madeleine du *Triptyque Braque* et la *Joconde*, par Léonard de Vinci (Paris, musée du Louvre, Inv. 779). Cet auteur en conclut que Léonard aurait vu cette œuvre de la période tardive de Rogier ou un autre tableau de Rogier très proche. Cette hypothèse est fort peu convaincante, le *Portrait de Monna Lisa* portant l'empreinte d'un «fiamminghisme» diffus (tout au plus peut-on affirmer que la formule du portrait devant un paysage découle d'un type de composition flamande; voir *Lorentz* <sup>174</sup> 67-70).

(51) *Brettell* voit des affinités entre la *Jeune chrétienne*, une toile peinte par Paul Gauguin de retour en France après son premier séjour tahitien et datée de 1894 (repr. dans *Brettell* <sup>153</sup> 345), avec «les portraits et les peintures dévottes

des artistes flamands et allemands de la Renaissance». Partant de cette constatation, cet auteur établit un parallèle entre la figure en prière de Gauguin et la Vierge et la Madeleine du «fameux *Triptyque Braque*». Sans tenir compte de l'histoire du retable de Rogier, *Brettell* fait entrer en ligne de compte, comme modèle possible de la *Jeune chrétienne*, le *Triptyque Braque*, que Gauguin aurait pu voir au Louvre. Or en 1894, le *Triptyque Braque*, se trouvant encore en Angleterre, dans la collection Westminster, n'était évidemment pas accessible à Gauguin. Ce n'est qu'à partir de son acquisition par le Louvre en 1913 – dix ans après la mort de Gauguin – que l'œuvre allait connaître une large diffusion grâce à sa reproduction photographique dans un certain nombre de publications.

#### *Reproductions*

(52) Le *Triptyque Braque* a été pour la première fois reproduit dans un album de peintures inédites publié en 1906 par l'*Arundel Club* (*Arundel Club*<sup>12</sup> pl. XIV-XV). Il apparaît ensuite en 1913, dans l'ouvrage de *Winkler* sur le Maître de Flémalle et Rogier van der Weyden (*Winkler*<sup>23</sup> pl. VIII) et dans la publication consacrée par *Leprieur* à l'œuvre lors de son acquisition par le Louvre (*Leprieur*<sup>19</sup> pl. hors-texte).

(53) La première reproduction en couleurs du *Triptyque Braque* est partielle: elle montre le volet droit (sainte Madeleine). Elle figure dans la revue *L'Art et les artistes* (Paris), XVIII, octobre 1913-mars 1914 (épreuve d'art n° 105).

### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

#### *Attribution et date du Triptyque Braque*

Tant du point de vue de leur exécution que de leur style, les trois panneaux du *Triptyque Braque* présentent une grande unité. Les différences que *Frinta* (<sup>98</sup> 103-109) a mises en évidence pour dissocier le volet droit (sainte Madeleine) du reste du retable et l'attribuer à Robert Campin sont exagérées (voir également *van Asperen de Boer, Jellie Dijkstra* et *Roger Van Schoute*<sup>165</sup> 298). Cet auteur s'est d'ailleurs bien gardé de reproduire côte à côte les radiographies des trois panneaux, qui de toute évidence montrent que ceux-ci ont été conçus par un seul et même peintre. Compte tenu de l'exceptionnelle qualité de l'exécution picturale, cet artiste est évidemment Rogier van der Weyden. Le *Triptyque Braque* «est peut-être la réalisation la plus parfaite de l'idéal de grave spiritualité poursuivi par le Maître dans la période moyenne de sa carrière» (*Hulin de Loo*<sup>59</sup> col. 236).

Proposée par *Élisabeth Dhanens* (<sup>172</sup> 48-49), l'attribution du triptyque à Jean Villain, un peintre tournaisien sans œuvre connu, est évidemment dénuée de tout fondement. *Élisabeth Dhanens* suppose que ce Jean Villain serait le grand-père de Jean Villain, petit-fils de Jean Braque et Catherine de Brabant, à qui cette dernière lègue le triptyque en 1497. Cela est hautement improbable, étant donné que Agnès Braque, fille unique de Jean Braque et Catherine de Brabant (mère de Jean Villain légataire du triptyque), avait épousé un Jean Villain noble, puisque écuyer et seigneur de la Boucharderie (*Hocquet*<sup>17</sup> 158). Il n'y a sans doute aucun lien de parenté entre le peintre Jean Villain, qui devient en 1428 franc-maître à Tournai et Jean Villain, petit-fils de Catherine de Brabant. D'autre part, *Élisabeth Dhanens* invoque l'absence du nom du peintre dans le testament de Catherine de Brabant (1497) pour rejeter l'attribution du triptyque à Rogier. Un tel argument *ex silentio* ne saurait être retenu. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, il est tout à fait courant que les tableaux figurent dans les inventaires sans la mention du nom du peintre. Ainsi, le *Polptyque du Jugement dernier* de Beaune est-il inventorié en 1501 sans que soit cité le nom de son auteur, Rogier van der Weyden (en revanche, l'identité des donateurs qui y sont représentés n'est pas passée sous silence; voir *Veronee-Verhaegen*<sup>115</sup> 62 et 109).

Pour ce qui est de la date du triptyque, la présence, sur les revers des volets, des armoiries de Jean Braque et de Catherine de Brabant renvoie à nos yeux à une réalisation de l'objet pour le couple et donc à une datation entre 1450/1451 (époque supposée du mariage, voir *Hocquet*<sup>17</sup> 159) et le 25 juin 1452, date du décès de Jean Braque. Les revers étant très repeints, il n'est pas possible de se prononcer de manière aussi catégorique que *Châtelet* (154 21, note 65), qui propose d'y voir «une adjonction postérieure ajoutée par une main étrangère». Le crâne du volet gauche est le premier exemple de ces Vanités figurant fréquemment sur les faces extérieures des diptyques ou triptyques domestiques, en tant que *memento mori*. C'est vraisemblablement la fonction du crâne, de la croix et des inscriptions se trouvant sur le *Triptyque Braque*, dans lequel il ne faut pas probablement chercher à voir une œuvre destinée à commémorer le défunt Jean Braque (voir *infra*: Le Triptyque Braque, retable d'un autel portatif).

#### *Analogie du visage du Christ avec celui du retable de Beaune*

Dès 1857, *Crowe* et *Cavalcaselle* (3 182) mettaient en évidence les analogies de style et d'exécution entre le *Triptyque Braque* et le *Polyptyque du Jugement dernier* à Beaune. Ils mentionnaient en particulier la figure du Christ, ayant le même «caractère» d'une œuvre à l'autre. La ressemblance des deux Christ a souvent été relevée et, en 1938, *Hulin de Loo* a même avancé que le Christ bénissant du *Triptyque Braque* avait été réalisé «d'après le même carton que celui du *Jugement dernier* de Beaune» (*Hulin de Loo*<sup>59</sup> col. 236). Plus récemment, *Kemperdick* (190 77), à propos des visages du Christ et de la Vierge à Beaune et sur le *Triptyque Braque*, reprend l'hypothèse du carton émise par *Hulin de Loo* et parle de l'utilisation d'une «esquisse à la même échelle».

Il n'était pas inutile de vérifier ces propositions concernant un motif similaire à deux œuvres quasiment contemporaines et pour lesquelles on a évoqué une participation de l'atelier (pour le retable de Beaune, voir *Veronee-Verhaegen*<sup>115</sup> 88-92 et *van Asperen de Boer et alii*<sup>165</sup> 181-201). Les caractéristiques du dessin sous-jacent du *Triptyque Braque*, probablement réalisé à la pierre noire, seraient hétérogènes au sein des peintures du groupe Van der Weyden examinées en réflectographie. Ces différences de technique graphique ont été, à titre d'hypothèse, mises sur le compte de reports de modèles au moyen de cartons (*van Asperen de Boer et alii*<sup>165</sup> 298; *Kruse*, dans *Belting et Kruse*<sup>167</sup> 187).

Grâce à l'accord de Monsieur Antoine Jacquet, directeur des Hospices civils de Beaune, et à la complicité de Bruno François, responsable du patrimoine de cette institution, nous avons pu superposer, le 9 mars 2000, des calques des figures du Christ et de la Vierge pris par nous même en 1993 sur le *Triptyque Braque*, aux mêmes figures du *Polyptyque du Jugement dernier*.

L'opération a révélé que, malgré une apparente similitude, le visage du Christ du *Triptyque Braque* est en fait plus petit que celui de Beaune. La superposition des deux figures a cependant montré que leurs tracés extérieurs (la tête et le départ des épaules) sont superposables. Le contour est le même, mais les proportions de chacune des deux figures à l'intérieur de cette forme sont foncièrement différentes. On a le sentiment que le Christ du *Triptyque Braque*, dont le visage est plus large que le Christ de Beaune, a la tête enfoncée dans les épaules. L'artiste aurait-il reporté le contour d'un modèle ayant déjà servi pour l'exécution du retable de Beaune, qu'il aurait ensuite retravaillé pour l'adapter au format spécifique du *Triptyque Braque*?

En revanche, le tracé de la Vierge du *Triptyque Braque* n'est pas superposable à celui de la Vierge de Beaune, ce qui confirme pleinement les réserves émises par *Nicole Veronee-Verhaegen* (115 83) quant à la similitude supposée des deux figures (voir notamment *Beenken*<sup>74</sup> 68).

*Le Triptyque Braque, retable d'un autel portatif*

La portée eucharistique de l'iconographie de la face intérieure du *Triptyque Braque*, évoquée dès 1913 par Paul Leprieur<sup>(19 266)</sup> et en 1969 par Shirley N. Blum<sup>(102 29-36)</sup>, a été mise en évidence par Barbara Lane<sup>(139 117-128)</sup>. Cette interprétation est parfaitement justifiée. Elle est confortée par un élément essentiel dans la représentation de ces «cinq ymaïges»: les inscriptions véhiculant pour la plupart d'entre elles – à l'exception de celle qui accompagne la Madeleine – des paroles prononcées par les différents personnages sacrés et qui explicitent leur rôle dans le déroulement du mystère.

Visuellement centré sur la hiératique figure du *Salvator Mundi*, le triptyque est axé sur la rédemption de l'homme par la venue du Christ sur la terre. La phrase qu'il prononce («*Ego sum panis vivus qui de celo descendi*», *Jean IV*, v. 51) semble clairement indiquer qu'il est lui-même l'hostie, c'est-à-dire la victime offerte à l'humanité en expiation de ses péchés et en vue de son rachat.

En même temps qu'il est l'hostie, le Christ pourrait être le prêtre célébrant la messe. Si l'on en croit une certaine tradition iconographique remontant à l'époque carolingienne, l'orbe sommé d'une croix, attribut de son pouvoir se trouvant dans sa main gauche, pourrait symboliser également une hostie (Gottlieb<sup>89 316</sup>; Lane<sup>139 118-119</sup>). Juste à ses côtés (à senestre), saint Jean l'Évangéliste, qui ne tient pas son attribut traditionnel – la coupe d'où s'échappent des serpents – mais un calice, joue en quelque sorte le rôle du diacre assistant le Christ dans la célébration de l'eucharistie. Ses paroles vont d'ailleurs dans ce sens («*Et verbum caro factum est et habitavit in nobis*»): «le Verbe s'est fait chair» et cette chair est précisément offerte sous la forme de l'eucharistie.

Saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine figurent respectivement sur les volets comme annonciateur et témoin du sacrifice du Christ conduisant à la rédemption. De la bouche du Précurseur 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 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).

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/Paris, 1959, p. 344-345). La jeune femme 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 du repas à Béthanie (*Jean XII*, v. 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 est mise en parallèle avec son baptême par le Précurseur. Elle rappelle d'ailleurs l'onction du saint-chrême (un mélange d'huile et de baume), administrée après le baptême, selon le rite romain.

Les trois figures du panneau central (le Christ, la Vierge, saint Jean l'Évangéliste) évoquent une Deesis, regroupant autour du Christ-juge la Vierge et saint Jean-Baptiste représentés en intercesseurs. Mais ici, seule la Vierge intercede. Le Christ ne juge pas et saint Jean l'Évangéliste a remplacé le Précurseur. Malgré l'existence d'une tradition occidentale de la Deesis où l'apôtre bien-aimé est substitué à saint Jean-Baptiste, dont des exemples sont répertoriés parmi les monuments funéraires tournaisiens de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle (Rolland<sup>53 82-83</sup>), cette triade

n'est pas une Deesis et rien n'indique que nous assistons à un jugement. *Barbara Lane* a très justement montré que la place de saint Jean l'Évangéliste à senestre du Christ pourrait avoir une origine italienne – Rogier se rend en Italie en 1450, juste avant de peindre le *Triptyque Braque* – et dériver des groupes de l'*Homme de douleurs* entouré par la Vierge et saint Jean l'Évangéliste. Présentes dans la peinture et la sculpture du Trecento, ces trois figures apparaissent d'ordinaire au centre des prédelles de grands retables (*Lane*<sup>139</sup> 125).

Il nous semble intéressant d'introduire dans cette discussion une représentation de l'*imago pictatis* (*Homme de douleurs*) dans un contexte eucharistique, réalisée vers 1380, non pas en Italie mais en Bohême. Cette œuvre, ayant déjà fait l'objet d'une brève mention par *Berliner* (<sup>82</sup> 82) à propos du Christ du *Triptyque Braque*, apporte une confirmation à l'hypothèse de *Barbara Lane*. Il s'agit d'une broderie sur toile longtemps considérée comme un *antependium* (l'«*antependium* de Trebon», Prague, musée national) (reproduit en couleurs dans le catalogue de l'exposition *Kunst der Gotik aus Böhmen...*, Cologne, Schnütgen-Museum, 1985, p. 157-158, n° 56). Il s'agit en réalité d'une composition factice réalisée à partir de plusieurs parures de vêtements liturgiques (probablement de dalmatiques). Sur l'une de ces parures est brodé l'*Homme de douleurs* entouré par saint Matthieu (à droite) et par saint Jean (à senestre), accompagnés chacun d'un phylactère. Celui du disciple bien-aimé comporte le verset de l'*Évangile* de *Jean* (IV, v. 51) que dit le Christ du *Triptyque Braque*. Sur la banderole se déroulant à la hauteur de saint Matthieu, on peut lire le texte suivant: «*Accipit calicem dicens bibite*», qui est une adaptation condensée d'un passage de l'*Évangile* de *Matthieu* (XXVI, v. 27) relatant l'institution de l'eucharistie («*Et accipiens calicem gratias egit, et dedit illis, dicens: Bibite ex hoc omnes*»). Dans l'*Évangile*, le texte se poursuit ainsi: «*Hic est enim sanguis meus novi testamenti, qui pro multis effundetur in remissionem peccatorum*» (*Matthieu* XXVI, v. 28). Ainsi, les deux versets entourant l'*Homme de douleurs* désignent très clairement les deux espèces du corps sacrifié du Christ (le pain et le vin, la chair et le sang du Christ) (les inscriptions de cet *antependium* factice sont données par K. Lind, «*Ein gesticktes Antependium aus dem Mittelalter*», *Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, XVI, Vienne, 1871, p. XXV-XXVII).

Tout en privilégiant une lecture eucharistique du *Triptyque Braque*, *Barbara Lane* ne s'est pas moins rangée à l'opinion de la majorité des historiens quant à la fonction funéraire et commémorative de l'objet. En effet, pour elle, si l'on admet l'influence qu'a pu exercer sur l'iconographie du *Triptyque Braque* le groupe de l'*Homme de douleurs* entouré par la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, force est d'accepter la signification funéraire du retable peint par Rogier. En effet, les images de l'*Homme de douleurs* figurant sur les prédelles auraient eu une fonction de commémoration des donateurs défunts et des membres décédés de leurs familles. Dans le cas du *Triptyque Braque*, cette signification mortuaire serait renforcée, selon elle, par le verset de l'*Évangile* de *Jean* (IV, v. 51) prononcé par le Christ («*Ego sum panis vivus qui de celo descendi*») une phrase qui, dans la liturgie, n'apparaît que dans la messe des morts (*Lane*<sup>139</sup> 126).

Faut-il pour autant conclure que Catherine de Brabant, veuve de Jean Braque, avait sans doute destiné le triptyque à la tombe de son défunt mari? D'après *Barbara Lane*, la présence de l'objet chez elle au moment de sa mort, en 1499, pourrait alors signifier que la jeune femme avait eu l'intention, après la mort de Jean Braque (1452), de faire ériger un monument funéraire, dont le triptyque devait faire partie. Ce monument n'ayant jamais été achevé, le triptyque serait resté entre les mains de la veuve (*Lane*<sup>139</sup> 126-128).

Cette dernière hypothèse semble hasardeuse. Pourquoi la réalisation d'un monument funéraire projeté par une riche veuve dans une ville justement spécialisée, tout au long du XV<sup>e</sup> siècle, dans la production de bas-reliefs funéraires n'aurait-elle pu être menée à bien? Il est indéniable que le crâne appuyé sur une brique ébréchée et la croix figurant sur les faces extérieures des volets du retable ont une signification de *memento mori*. Mais cela n'implique pas



nécessairement une destination funéraire. En effet, un semblable crâne apparaît sur une œuvre portative à usage domestique, le *Diptyque de Jean Carondelet*, peint en 1517 par Jan Gossaert (Paris, Louvre).

Il semble plus intéressant de mettre à profit la fort convaincante interprétation eucharistique de l'iconographie du *Triptyque Braque* proposée par *Barbara Lane*, pour montrer que l'objet, qui avait manifestement sa place dans la maison de Catherine Braque, avait une fonction cultuelle précise et servait sans doute non pas d'autel portatif (*Michel*<sup>49</sup> 6; [*Baronne Albert Houtart*]<sup>55</sup> 8-9, n° 10), mais de retable à un autel portatif.

Dans les Flandres, la forme traditionnelle du retable d'autel était, au XV<sup>e</sup> siècle, le triptyque. Cette structure était déjà fort répandue dans l'Italie du Trecento, mais uniquement pour des œuvres petites et transportables. Dans le Nord, on rencontre également des triptyques de format réduit. Un certain nombre d'entre eux devaient servir de mobilier liturgique accompagnant les autels portatifs destinés à la célébration de l'eucharistie dans un contexte domestique. Ces autels portatifs étaient constitués soit d'une plaque en pierre ou en divers matériaux, soit d'un coffret en forme d'autel pouvant contenir des reliques. Ils étaient sans doute souvent accompagnés par de petits retables, dont la forme la plus courante semble avoir été le triptyque. Dans le domaine de la peinture flamande, une œuvre comme le *Triptyque de Dresde* par Jan van Eyck, encore qualifié au XVII<sup>e</sup> siècle de «chapelle», peut être considérée comme un triptyque portatif destiné à être déployé derrière un autel portatif. Deux de ces triptyques portatifs sont dûs à Memling: le *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte* (Louvre et Cincinnati Art Museum), dont l'iconographie est voisine de celle du *Triptyque Braque*, et le *Triptyque du Christ de pitié*, dont le thème est éminemment eucharistique (*Lorentz*<sup>174</sup> 57-66). Le caractère transportable du *Triptyque Braque* est attesté par l'existence d'une «custode», c'est-à-dire d'un étui, mentionnée en 1497 dans le testament de Catherine de Brabant, lorsque celle-ci lègue le retable à son petit-fils, Jehan Villain (*Hocquet*<sup>18</sup> 158).

Les pratiques liturgiques itinérantes furent règlementées par la papauté à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, dans le contexte de l'émergence des ordres mendiants, dont la pastorale impliquait une mobilité liturgique (voir *Eric Palazzo, Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000, p. 126-127). Pour obtenir le droit de célébrer (ou de faire célébrer) l'eucharistie sur un autel portatif, il fallait obtenir une dispense du pape. D'abord concédés avec parcimonie à des souverains, à des ordres religieux se livrant à des activités missionnaires (franciscains, dominicains, carmes, servites), ces privilèges pontificaux prirent, à la fin du Moyen Âge, une ampleur à la mesure de la bureaucratie papale. Au XV<sup>e</sup> siècle, de nombreux particuliers – fortunés et de haut rang – obtiennent l'autorisation de disposer d'autels portatifs leur permettant de faire célébrer l'eucharistie chez eux ou lors de leurs déplacements.

Les concessions d'autels portatifs étaient délivrées par la chancellerie pontificale, dont les impressionnantes séries de registres (registres de suppliques, registres du Vatican, registres du Latran) sont conservées à l'Archivio Segreto Vaticano. Les informations livrées par le *Triptyque Braque* sur ses commanditaires – les armoiries de Jean Braque et de son épouse figurant aux revers des volets – permettent de dater assez finement la réalisation du retable entre 1450 et 1452, durant leur courte union. En effet, le mariage n'eut pas lieu avant 1450/1451 et fut interrompu par la mort de Jean Braque, le 25 juin 1452 (*Hocquet*<sup>18</sup> 159). Tant de précision invitait à pousser plus avant la recherche, avec tout de même le risque de ne rien trouver, puisque plus de la moitié de ce pourtant très riche matériau documentaire que sont les registres de chancellerie pontificale est perdue (*Hermann Diener, Die grossen Registerserien im Vatikanischen Archiv (1378-1523). Hinweise und Hilfsmittel zu ihrer Benutzung und Auswertung*, dans *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, LI, 1971, p. 305-368, à la p. 307). Nous avons donc entrepris de dépouiller systématiquement les registres du pontificat de Nicolas V (1447-1455), afin de retrouver la trace de la dispense accordée à Jean Braque et Catherine de Brabant, leur permettant de disposer d'un autel portatif. Cette recherche n'a malheureusement pas abouti, ce qu'il faut imputer aux pertes subies par ce fonds. En effet,

parmi les centaines d'actes concédant des autels portatifs que nous avons rencontrés, apparaissent des citoyens de Tournai d'un rang équivalent à Jean Braque et Catherine de Brabant, comme ce Louis de Flandre, *civis Tornacensis*, chevalier, à qui fut concédée l'autorisation d'avoir un autel portatif le 19 janvier 1450 (Archivio Segreto Vaticano, Reg. Lat. 462, fol. CCLXXXIX), ou encore, le 20 avril de la même année, Nicolas Triest, lui aussi *civis Tornacensis* et chevalier, et son épouse Catherine (*Ibidem*, fol. CCXL v°).

Comparé aux autres retables à usage domestique du XV<sup>e</sup> siècle qui sont parvenus jusqu'à nous, le *Triptyque Braque* est un cas exceptionnellement bien documenté. Il est resté durant de très longues années dans la famille pour laquelle il a été réalisé, encore accompagné, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, de l'étui destiné à son transport. Son iconographie est centrée sur l'eucharistie. Même s'il ne nous a pas été possible d'en apporter la preuve documentaire, cet objet a probablement été commandé pour accompagner un autel portatif dont Jean Braque et Catherine de Brabant ont nécessairement obtenu l'usage par le biais d'un privilège pontifical.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1851<sup>1</sup>: GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Gemälde der altniederländischen Schule in England*, dans *Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine* (Leipzig), II, 1851, n° 30, 236-238.
- 1854<sup>2</sup>: GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain: Being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., &c., &c.*, II, Londres, 1854.
- 1857<sup>3</sup>: JOSEPH A. CROWE et GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *The Early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works*, Londres, 1857.
- 1858<sup>4</sup>: JOHANN DAVID PASSAVANT, *Die Maler Roger van der Weyden und einige Notizen über Goswin und Peter van der Weyden*, dans *Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst* (Leipzig), II, 1858, 1-20.
- 1860<sup>5</sup>: GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Handbook of Painting. The German, Flemish, and Dutch Schools. Based on the Handbook of Kugler, enlarged and for the most part re-written*, Londres, 1860.
- 1862<sup>6</sup>: 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 ALEXANDRE PINCHART et CHARLES RUELENS, I, Bruxelles, 1862.
- 1863<sup>7</sup>: 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 anglaise est de 1860), I, Paris, 1863.
- 1863<sup>8</sup>: W.H. JAMES WEALE, *Un triptyque attribué à Roger van der Weyden*, dans *Le Beffroi* (Bruges), I, 1863, 61-64.
- 1879<sup>9</sup>: CARL 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).
- 1882<sup>10</sup>: ALFRED WOLTMANN et KARL WOERMANN, *Geschichte der Malerei*, II. *Die Malerei der Renaissance*, Leipzig, 1882.
- 1884<sup>11</sup>: HENRY HYMANS, *Le Livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604)*, I, Paris, 1884.
- 1906<sup>12</sup>: *Arundel Club. Third year's publications*, Londres, 1906.
- 1910<sup>13</sup>: ALFRED VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Vienne/Leipzig, II, 1910.
- 1913<sup>14</sup>: L. BORGEX, *Le Louvre expose un triptyque de 800.000 francs*, dans *Comœdia* (Paris), 6 août 1913.
- 1913<sup>15</sup>: A[LBERT] C[ALLET], *À travers le III<sup>e</sup>. Le triptyque de Van der Weyden et la famille de Bracque*, dans *La*

- Cité. Bulletin trimestriel de la Société historique et archéologique du IV<sup>e</sup> arrondissement de Paris* (Paris), 12<sup>e</sup> année, 48, octobre 1913, 466-467.
- 1913 <sup>16</sup>: [LOUIS DEMONTS], *Un triptyque de Roger van der Weyden au Musée du Louvre*, dans *Les Musées de France* (Paris), 6, 1913, 81-83.
- 1913 <sup>17</sup>: ADOLPHE HOCQUET, *Le Roger de la Pasture du Louvre. Ses premiers propriétaires, la date de son exécution*, dans *Revue tournaisienne* (Tournai), 9<sup>e</sup> année, 7, 1913, 157-159.
- 1913 <sup>18</sup>: ADOLPHE HOCQUET, *La date du triptyque de Rogier au Louvre*, dans *Revue archéologique* (Paris), 4<sup>e</sup> série, XXII, 1913, 283-285.
- 1913 <sup>19</sup>: PAUL LEPRIEUR, *Un triptyque de Roger de La Pasture au musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 4<sup>e</sup> période, X, 1913, 257-280 (réédité dans *Revue tournaisienne*, 9, 1913, 185-196).
- 1913 <sup>20</sup>: ANDRÉ MICHEL, *Le triptyque de Roger de la Pasture au musée du Louvre*, dans *Revue de l'art chrétien* (Paris/Lille/Bruges/Bruxelles), 1913, 353-362.
- 1913 <sup>21</sup>: R.E.D., *Art in France*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XXIII, septembre 1913, 354-356.
- 1913 <sup>22</sup>: SEYMOUR DE RICCI, *Un triptyque de Rogier au Louvre et Le coûteux chef-d'œuvre*, dans *Revue archéologique* (Paris), 4<sup>e</sup> série, XXII, 1913, 282-283 et 285-286.
- 1913 <sup>23</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Strasbourg, 1913 (*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, 103).
- 1913 <sup>24</sup>: *Nouvelles*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 1913, n° 27, 209-210.
- 1914 <sup>25</sup>: PAUL ESDOUHARD D'ANISY, *Un Triptyque funéraire de Roger de la Pasture au Musée du Louvre*, Paris, 1914.
- 1914 <sup>26</sup>: *Séance du 15 mai. Lecture par M. Salomon Reinach d'une lettre de M. de Mély au Secrétaire perpétuel*, dans *Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1914* (Paris), 1914, 310-311.
- 1914 <sup>27</sup>: *Académie des Inscriptions. Séance du 15 mai. Le Triptyque de Van der Weyden au Louvre*, dans *La Chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 1914, 22, 172.
- 1915 <sup>28</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Martin Schongauers Kupferstiche*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig), Neue Folge, XXVI, 105-112.
- 1915 <sup>29</sup>: FRANK JEWETT MATHER, *Three Early Flemish Tomb Pictures*, dans *Art in America* (New York), III, 6, 1915, 261-272.
- 1915 <sup>30</sup>: HANS SCHNEIDER, *Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460-80*, Bâle, 1915 (Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der H. Philosophischen Fakultät der Universität Basel).
- 1916 <sup>31</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlin, 1916.
- 1918 <sup>32</sup>: FERNAND DE MÉLY, *Signatures de primitifs. Le retable de Roger van der Weyden au Louvre et l'inscription du turban de la Madeleine*, dans *Revue archéologique*, 5<sup>e</sup> série, VII, 1918, 50-75.
- 1921 <sup>33</sup>: SIR MARTIN CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1922 <sup>34</sup>: LOUIS DEMONTS, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, III. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1923 <sup>35</sup>: WILLY BURGER, *Roger van der Weyden*, Leipzig, 1923.
- 1923 <sup>36</sup>: SALOMON REINACH, FERNAND DE MÉLY, *Un important problème. Primitifs flamands et Primitifs français*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XLIV, 1923, 81-100 et 287-306.
- 1924 <sup>37</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei, II. Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924.

- 1924<sup>38</sup>: FERNAND DE MÉLY, *Chez les Primitifs du Louvre*, dans *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (Paris), VII, 8, 1924, 424-434.
- 1924<sup>39</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1925<sup>40</sup>: B. HAENDCKE, *Lionardo da Vinci und Rogier van der Weyden*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin/Leipzig), XLV, 1925, 114-116.
- 1926<sup>41</sup>: JULES DESTRÉE, *Rogier van der Weyden (Rogier de la Pasture)*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XLIX, mars 1926, 137-150.
- 1926-9<sup>42</sup>: GEORGES HULIN DE LOO, *Stoekt (Vrancke van der)*, dans *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, XXIV, Bruxelles, 1926-1929, col. 66-76.
- 1927<sup>43</sup>: SIR MARTIN CONWAY, *Catalogue of the loan Exhibition of Flemish and Belgian Art, Burlington House, London, 1927. A memorial volume*, 5<sup>e</sup> éd., Londres, 1927.
- 1927<sup>44</sup>: M. DELACRE, *Sur un prétendu tableau de Memlinc figurant à l'Exposition de Londres*, dans *Gand artistique* (Gand), 6<sup>e</sup> année, 5, mai 1927, 84-87.
- 1927<sup>45</sup>: GEORGES HULIN DE LOO et ÉDOUARD MICHEL, *Les peintures primitives des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> & XVI<sup>e</sup> siècles de la collection Renders à Bruges (Exposition Burlington House, Londres, janvier-février 1927)*, Londres/Bruges, 1927.
- 1928<sup>46</sup>: HIPPOLYTE FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, II: *Les Continuateurs des Van Eyck*, Paris et Bruxelles, 1928.
- 1928<sup>47</sup>: PAUL JAMOT, *Rogier van der Weyden et le prétendu Maître de Flémalle*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 5<sup>e</sup> pér., XVIII, 1928, 259-282.
- 1928<sup>48</sup>: ÉMILE RENDERS, *Cracks in Flemish Primitives*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), LII, février 1928, 59-65.
- 1929<sup>49</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *École flamande*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, II: *Écoles étrangères*, Paris, 1929.
- 1930<sup>50</sup>: JULES DESTRÉE, *Rogier de la Pasture - van der Weyden*, I-II, Paris/Bruxelles, 1930.
- 1930<sup>51</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *Rogier van der Weyden et le Maître de Flémalle*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), LVII, 1930, 267-276.
- 1932<sup>52</sup>: A.E. POPHAM, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, V: *Dutch and Flemish Drawings of the XV and XVI centuries*, Londres, 1932.
- 1932<sup>53</sup>: PAUL ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens. Peintres & sculpteurs*, Bruxelles/Paris, 1932.
- 1933<sup>54</sup>: LUDWIG BALDASS, *Gotik und Renaissance im Werke des Quinten Metsys*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (Vienne), Neue Folge, VII, 1933, 137-182.
- 1935<sup>55</sup>: [BARONNE ALBERT HOUTART], *Catalogue de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1935. Cinq siècles d'art*, I. *Peintures*, Bruxelles, 1935.
- 1935<sup>56</sup>: PIERRE BAUTIER et JACQUES LAVALLEYE, *Cinq siècles d'art. Mémorial de l'exposition. Bruxelles. 1935*, I, Bruxelles, 1935.
- 1935<sup>57</sup>: [JACQUES DUPONT et JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE], *Catalogue de l'exposition «De Van Eyck à Bruegel»*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1935.
- 1935<sup>58</sup>: JACQUES DUPONT, «*Que dirons-nous?*», dans *De Van Eyck à Breughel*, numéro spécial de *Les Beaux-Arts* (Paris), 9 novembre 1935, 3-30.
- 1938<sup>59</sup>: GEORGES HULIN DE LOO, *Weyden (Rogier de la Pasture, alias van der)*, dans *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, XXVII, Bruxelles, 1938, col. 222-245.

- 1938 <sup>60</sup>: WOLFGANG SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1938-9 <sup>61</sup>: O. WEIGMANN, *Über einige spätgotische Zeichnungen*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), N.F., XIII, 1938/1939, 46-49.
- 1939 <sup>62</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Ein Spätgotischer Altarentwurf im Kupferstichkabinett*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), 60, 1939, 212-216.
- 1941 <sup>63</sup>: ERNST BUCHNER, *Martin Schongauer als Maler*, Berlin, 1941.
- 1941 <sup>64</sup>: OTTO HOLTZE, *Rogier van der Weydens Altar von Beaune*, dans *Pantheon* (Munich), XXVII, 1941, 124-131.
- 1941 <sup>65</sup>: LEO VAN PUYVELDE, *Les Primitifs flamands*, Paris, 1941.
- 1942 <sup>66</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Weyden, Rogier van der*, dans ULRICH THIEME et FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXV, Leipzig, 1942, 468-476.
- 1944 <sup>67</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *L'École flamande du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1946 <sup>68</sup>: GERMAIN BAZIN, *Les Écoles étrangères de peinture au Musée du Louvre. Guide du visiteur*, Paris, 1946.
- 1948 <sup>69</sup>: JULIUS BAUM, *Martin Schongauer*, Vienne, 1948.
- 1948 <sup>70</sup>: THEODOR MUSPER, *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, Stuttgart, 1948.
- 1949 <sup>71</sup>: JULIUS S. HELD, *Book Reviews. Harry B. Wehle and Margaretta M. Salinger, A Catalogue of Early Flemish, Dutch, and German Paintings in the Metropolitan Museum of Art (...)*, dans *The Art Bulletin* (New York), XXXI, 2, juin 1949, 139-143.
- 1949 <sup>72</sup>: PAUL ROLLAND, *Les impératifs historiques de la biographie de Roger*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* (Anvers), XVIII, 3-4, 1949, 145-161.
- 1949 <sup>73</sup>: WILLEM VOGELSANG, *Rogier van der Weyden*, Amsterdam, [1949], 3<sup>e</sup> édition (*Palet Serie*).
- 1951 <sup>74</sup>: HERMANN BEENKEN, *Rogier van der Weyden*, Munich, 1951.
- 1951 <sup>75</sup>: LUDWIG MOSER, *Der niederländische Lehrer Martin Schongauers*, dans *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* (Munich), IV, 1951, 270-281.
- 1952 <sup>76</sup>: CHARLES STERLING, *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1952.
- 1953 <sup>77</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
- 1953 <sup>78</sup>: ERWIN PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953.
- 1953 <sup>79</sup>: LEO VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Paris/Bruxelles (...), 1953.
- 1954 <sup>80</sup>: H.K. RÖTHEL, *Rezensionen. Hermann Beenken, Rogier van der Weyden (...)*, dans *Kunstchronik* (Munich), VII, 3, mars 1954, 73-75.
- 1954 <sup>81</sup>: FRANZ WINZINGER, *Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* (Berlin), VIII, 1954, 43-64.
- 1955 <sup>82</sup>: RUDOLF BERLINER, *Arma Christi*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), 3. Folge, VI, 1955, 35-152.
- 1955 <sup>83</sup>: RUTH MASSEY TOVELL, *Rogier van der Weyden and the Flémalle Enigma*, Toronto, 1955 (p. 47).
- 1956 <sup>84</sup>: LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, Paris, 1956, 658.
- 1957 <sup>85</sup>: GERMAIN BAZIN, *Trésors de la peinture au Louvre*, Paris, [1957].
- 1957 <sup>86</sup>: MADELEINE HOURS, *Quelques documents tirés de l'étude au Laboratoire du polyptyque du Jugement dernier de l'Hôtel-Dieu de Beaune*, dans *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre* (Paris), 1957, n° 2, 22-39.
- 1958 <sup>87</sup>: ANNA MARIA CETTO, *Die Basler Holbein-Tafel mit den zwei Schädeln*, dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* (Zürich/Bâle), XVIII, 4, 1958, 182-186.
- 1960 <sup>88</sup>: [JACQUELINE FOLIE], *Christ Blessing*, dans le catalogue de l'exposition *Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilization*, Detroit, Institute of Arts, 1960, 153-154, n° 34.
- 1960 <sup>89</sup>: CARLA GOTTLIEB, *The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), LVI, 1960, 313-332.

- 1961<sup>90</sup>: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- 1961<sup>91</sup>: 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), LVII, 1961, 273-314.
- 1961<sup>92</sup>: HEINRICH THEODOR MUSPER, *Gotische Malerei nördlich der Alpen*, Cologne, 1961.
- 1962<sup>93</sup>: FRANZ WINZINGER, *Die Zeichnungen Martin Schongauers*, Berlin, 1962.
- 1963<sup>94</sup>: PHILIPPE ROBERTS-JONES, *Le legs Fernand Houget*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bruxelles), XII, 1963, 5-10.
- 1964<sup>95</sup>: JACQUELINE FOLIE, *Retable du Christ sauveur de Jean Braque*, dans *L'Œuvre de Roger de le Pasture van der Weyden (Exposition réalisée à l'occasion du 500<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Roger de le Pasture – van der Weyden par le Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture)*, Bruxelles, 1964, 66.
- 1966<sup>96</sup>: ÉDOUARD DE CALLATAY, *Van der Weyden, son atelier et un tableau des Musées royaux*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bruxelles), 15, 1966, 247-256.
- 1966<sup>97</sup>: 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, 416-430.
- 1966<sup>98</sup>: MOJMÍR S. FRINTA, *The Genius of Robert Campin*, La Haye, 1966.
- 1967<sup>99</sup>: MAX J. FRIEDLANDER, *Early Netherlandish Painting, II. Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle. Comments and notes by NICOLE VERONEE-VERHAEGEN. Translation by HEINZ NORDEN*, Leyde/Bruxelles, 1967.
- 1968<sup>100</sup>: CHARLES D. CUTTLER, *Northern Painting. From Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York [...] / Londres, 1968.
- 1968<sup>101</sup>: ANTON LEGNER, *Das Christusbild der gotischen Kunst*, dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, Rome/Fribourg-en-Brisgau/Bâle/Vienne, 1968, col. 414-425.
- 1969<sup>102</sup>: SHIRLEY NEILSEN BLUM, *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, Berkeley/Los Angeles, 1969.
- 1969<sup>103</sup>: MICHELINE SONKES, *Dessins du XV<sup>e</sup> siècle: Groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style (Les Primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 5)*, Bruxelles, 1969.
- 1970<sup>104</sup>: JAN BIALOSTOCKI, *The Eye and the Window. Realism and Symbolism of Light-Reflections in the Art of Albrecht Dürer and His Predecessors*, dans *Festschrift für Gert von der Osten*, Cologne, 1970, 159-176 (ré-édité dans JAN BIALOSTOCKI, *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Vienne, 1988, 77-92).
- 1970<sup>105</sup>: SHIRLEY NEILSEN BLUM, *Book Reviews. Mojmir S. Frinta, The Genius of Robert Campin (...)*, dans *The Art Bulletin* (New York), LII, 1970, 434-437.
- 1971<sup>106</sup>: BERNICE DAVIDSON, *Tradition and Innovation: Gentile da Fabriano and Hans Memling*, dans *Apollo* (Londres/New York), XCIII, 111, 1971, 378-385.
- 1971<sup>107</sup>: ANNE MARKHAM SCHULZ, *The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's stylistic Development*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), 3. Folge, XXII, 1971, 63-116.
- 1971-2<sup>108</sup>: MICHELINE SONKES, *Le dessin sous-jacent chez Roger van der Weyden et le problème de la personnalité du Maître de Flémalle*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), XIII, 1971-1972, 161-206.
- 1972<sup>109</sup>: MARTIN DAVIES, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, Londres, 1972.
- 1972<sup>110</sup>: JANE CAMPBELL HUTCHISON, *The Master of the Housebook*, New York, 1972.
- 1972<sup>111</sup>: PETER W. PARSHALL, *The Literature of Art. Early Netherlandish Triptychs*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), CXIV, avril 1972, 247-248.
- 1972<sup>112</sup>: PETER H. SCHABACKER, *Book Reviews. Martin Davies, Rogier van der Weyden (...)*, dans *The Art Quarterly* (Detroit/New York), XXXV, 1972, 422-425.

- 1972 <sup>113</sup>: FRANZ WINZINGER, *Ein frühes Christusbild Martin Schongauers*, dans *Pantheon* (Munich), XXX, 1972, 447-454.
- 1973 <sup>114</sup>: GIORGIO T. FAGGIN, *Tout l'œuvre peint de Memling. Introduction par JACQUES FOUCART. Documentation par -*, (*Les Classiques de l'Art*, 27), Paris, 1973 (édition française de GIORGIO T. FAGGIN, *L'Opera completa di Memling. Presentazione di MARIA CORTI. Apparati critici et filologici di -*, (*Classici dell'Arte*, 27), Milan, 1969).
- 1973 <sup>115</sup>: 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.
- 1974 <sup>116</sup>: PETER EIKEMEIER, *Bücher. Martin Davies, Rogier van der Weyden (...)*, dans *Pantheon* (Munich), XXXII, 1974, 440-441.
- 1974 <sup>117</sup>: BERTHOLD HINZ, *Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (Marbourg), XIX, 1974, 139-218.
- 1974 <sup>118</sup>: PETER H. SCHABACKER, *Petrus Christus*, Utrecht, 1974.
- 1976 <sup>119</sup>: JAN BIALOSTOCKI, *Fifteenth-Century Pictures of the Blessing Christ, Based on Rogier van der Weyden*, dans *Gesta. International Center of Medieval Art* (New York), XV, 1-2, 1976 (*Essays in honour of Sumner McKnight Crosby*), 313-320.
- 1977 <sup>120</sup>: SHIRLEY NEILSEN BLUM, *Symbolic Invention in the Art of Rogier van der Weyden*, dans *Konsthistorisk Tidsskrift* (Stockholm), XLVI, 1977, 103-122.
- 1978 <sup>121</sup>: *Nuremberg Master, circa 1480, Mary Magdalene*, dans *The Robert von Hirsch Collection, I: Old Master Drawings, Paintings and Medieval Miniatures, which will be sold at auction by Sotheby Parke Bernet & Co. (...), 34 & 35 New Bond Street, London (...), on Tuesday, 20th June, 1978 (...), Wednesday, 21st June, 1978 (...)*, Londres, 1978, 24-25, n° 9.
- 1979 <sup>122</sup>: 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.
- 1979 <sup>123</sup>: LORNE CAMPBELL, *Van der Weyden*, Londres, 1979.
- 1979 <sup>124</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Schongauer et les Primitifs flamands*, dans *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* (Strasbourg), XXII, 1979, 117-142.
- 1979 <sup>125</sup>: DENYS SUTTON, *Robert Langton Douglas. Part III, XIV. Agent for the Metropolitan Museum*, dans *Apollo* (Londres/New York), CIX, 208, 1979, 412-427.
- 1979 <sup>126</sup>: ANNE HAGOPIAN VAN BUREN, *The Model Roll of the Golden Fleece*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXI, 1979, 359-376.
- 1979 <sup>127</sup>: JEAN WIRTH, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, 1979.
- 1980 <sup>128</sup>: BURTON L. DUNBAR, *The Source of a Figure Motif in the Art of the St. Lucy Master*, dans *Oud Holland* (La Haye), 94, 1980, 65-70.
- 1980 <sup>129</sup>: BARBARA G. LANE, *Early Italian Sources for the Braque Triptych*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXII, 1980, 281-284.
- 1980 <sup>130</sup>: CHARLES STERLING, *Jost Haller, Maler zu Straßburg und zu Saarbrücken in der Mitte des 15. Jahrhunderts*, dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Vienne), XXXIII, 1980, 99-126 (édition française de cet article: *Jost Haller, peintre à Strasbourg et à Sarrebruck au milieu du XV<sup>e</sup> siècle*, dans *Bulletin de la Société Schongauer à Colmar. 1979-1982* (Colmar), 1983, 53-111).
- 1981 <sup>131</sup>: FRANCESCA CAMPAGNA CICALA, *Salvator Mundi*, dans le catalogue de l'exposition *Antonello da Messina*, Messine, Museo regionale, 22 octobre 1981 – 31 janvier 1982, 156-158, n° 34.
- 1981 <sup>132</sup>: MOJMIR SVATOPLUK FRINTA, *The Style of the Underdrawing: to what Extent reflecting the distinct Temperament and how much indebted to a Drawing Tradition?*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Col-*

- loque III. 6-7-8 septembre 1979. Le problème Maître de Flémalle-van der Weyden, édité par DOMINIQUE HOLLANDERS-FAVART et ROGER VAN SCHOUTE, Louvain-la-Neuve, 1981, 73-84.*
- 1981 <sup>133</sup>: CARLA GOTTLIEB et BARBARA G. LANE, *Letters. Sources of the Braque Triptych*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXIII, 1981, 670-671.
- 1981 <sup>134</sup>: MYRA DICKMAN ORTH, *The Magdalen Shrine of La Sainte-Baume in 1516. A Series of Miniatures by Godfroy Le Batave (B.N. Ms. fr. 24. 955)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris/New York), 6e période, XCVIII, 1981, 201-214.
- 1982 <sup>135</sup>: FRITZ KORENY, *Hans Burgkmair d. Ä. – Unbekannte Zeichnungen. Überlegungen zu einem verlorenen Werk altniederländischer Malerei*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (Vienne), 78, 1982, 35-68.
- 1982 <sup>136</sup>: MIRIAM MILMAN, *Les illusions de la réalité. Le trompe-l'œil*, Genève, 1982.
- 1982 <sup>137</sup>: CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN, *L'Annonciation du Louvre et la Vierge de Houston sont-elles des œuvres autographes de Rogier van der Weyden?*, dans *Annales d'Histoire de l'art et d'archéologie* (Bruxelles), IV, 1982, 7-26.
- 1983 <sup>138</sup>: GEORGE R. GOLDNER, *Catalogue de l'exposition Master Drawings from the Woodner Collection*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, Forth Worth, Kimbell Art Museum, et Washington, The National Gallery of Art, 1983.
- 1984 <sup>139</sup>: BARBARA G. LANE, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York, 1984.
- 1984 <sup>140</sup>: ALBERT POMME DE MIRIMONDE, *Le langage secret de certains tableaux du musée du Louvre*, Paris, 1984.
- 1984 <sup>141</sup>: SIXTEN RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century devotional Painting*, Doornspijk, 1984 (la première édition est de 1965).
- 1985 <sup>142</sup>: CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1985.
- 1985 <sup>143</sup>: NICOLE REYNAUD, *Les vitraux du chœur de Saint-Séverin*, dans *Bulletin monumental* (Paris), 143, 1, 1985, -25-40.
- 1986 <sup>144</sup>: GUY C. BAUMAN, *Early Flemish Portraits, 1425-1525*, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (New York), 43, 4, 1986, 1-64.
- 1986 <sup>145</sup>: MICHELINE COMBLEN-SONKES (avec la collaboration de NICOLE VERONEE-VERHAEGEN), *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 14)*, Bruxelles, 1986.
- 1986 <sup>146</sup>: RAINER SCHOCH, *Circle of Hans Pleydenwurff, Bust of a Female Saint or Sibyl*, dans le catalogue de l'exposition *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550* (New York, The Metropolitan Museum of Art, et Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), Munich, 1986, 168, n° 39.
- 1987 <sup>147</sup>: MOSHE BARASCH, *The Crying Face*, dans *Artibus et Historiae* (Vienne/Cracovie), XV, 1987, 21-36.
- 1987 <sup>148</sup>: ODILE DELEND, *Rogier van der Weyden. Roger de Le Pasture*, Paris, 1987.
- 1987 <sup>149</sup>: ROBERT GENAILLE, *Sur trois tableaux du Maître des demi-figures féminines*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* (Bruxelles), LVI, 1987, 49-73.
- 1987 <sup>150</sup>: MARIE-LÉOPOLDINE LIEVENS-DE WAEGH, *Le langage de l'image chez les «Primitifs flamands». Parallèles avec le langage verbal*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain* (Louvain-la-Neuve), XX, 1987 (*Hommage à Jazeps Trizna*), 153-177.
- 1988 <sup>151</sup>: JOSUA BRUYN, *Old and new elements in 16th-century imagery*, dans *Oud Holland* (La Haye), 102, 1988, 90-113.
- 1988 <sup>152</sup>: PAUL PHILIPPOT, *Texte et image dans la peinture des Pays-Bas aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bruxelles), 1985-1988, 1-3, 75-86.



- 1988-9 <sup>153</sup> RICHARD BRETTELL, Notice sur *La Jeune chrétienne*, par Paul Gauguin, dans le catalogue de l'exposition «Gauguin», Washington, National Gallery of Art, 1er mai-31 juillet 1988; Chicago, Art Institute, 17 septembre-11 décembre 1988; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 janvier-24 avril 1989; édition française du catalogue, Paris, 1989, p. 344-345, n° 190.
- 1989 <sup>154</sup> ALBERT CHÂTELET, *Rogier van der Weyden et le lobby polinois*, dans *Revue de l'Art*, 84, 1989, 9-21.
- 1989 <sup>155</sup> COLIN EISLER, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish Painting*, Londres, 1989.
- 1989 <sup>156</sup> PETER KLEIN, *Dendrochronological studies on oak Panels of Rogier van der Weyden and his Circle*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII. 17-19 septembre 1987. Géographie et chronologie du dessin sous-jacent, édité par ROGER VAN SCHOUTE et HÉLÈNE VEROUGSTRAETE-MARCQ*, Louvain-la-Neuve, 1989, 25-36.
- 1989 <sup>157</sup> MARY PARDO, *The Subject of Savoldo's Magdalene*, dans *The Art Bulletin* (New York), LXXI, 1, mars 1989, 67-91.
- 1990 <sup>158</sup> LORNE CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, New Haven et Londres, 1990.
- 1990 <sup>159</sup> JOZEF DE COO, *Robert Campin. Vernachlässigte Aspekte zu seinem Werk*, dans *Pantheon* (Munich), XLVIII, 1990, 36-53.
- 1990 <sup>160</sup> JELTJE DIJKSTRA, *Origineel en Kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden*, Amsterdam, 1990 (thèse de doctorat de l'université d'Amsterdam).
- 1990 <sup>161</sup> ANGELICA DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, 1990.
- 1991 <sup>162</sup> CÉCILE SCAILLIÉREZ, *Joos van Cleve au Louvre* (Exposition-dossier du département des Peintures, 39), Paris, 1991.
- 1991 <sup>163</sup> Catalogue de l'exposition *Le Beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1451-1491)*, publié sous la direction de PANTXIKA BÉGUERIE, musée d'Unterlinden, Colmar, 1991.
- 1992 <sup>164</sup> A.J. ACRES, *Compositions of Time in the Art of Rogier van der Weyden* (PhD.), Pennsylvania University, Ann Arbor, Michigan, 1992.
- 1992 <sup>165</sup> J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, JELLIE DIJKSTRA, ROGER VAN SCHOUTE, avec la collaboration de C.M.A. DALDERUP et JAN PIET FILEDT KOK, *Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups* (*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1990, 41), Zwolle, 1992.
- 1993 <sup>166</sup> DOMINIQUE THIÉBAUT, *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine* (Exposition-dossier du département des Peintures, 42), Paris, 1993.
- 1994 <sup>167</sup> HANS BELTING et CHRISTIANE KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, 1994.
- 1994 <sup>168</sup> DIRK DE VOS, *Hans Memling. L'Œuvre complet*, Anvers, 1994.
- 1994 <sup>169</sup> JELLIE DIJKSTRA, *Rogier van der Weyden*, dans *Les Primitifs flamands et leur temps*, sous la direction de BRIGITTE DE PATOUL et ROGER VAN SCHOUTE, Louvain-la-Neuve, 1994, 340-361.
- 1994 <sup>170</sup> MARIE-LÉOPOLDINE LIEVENS-DE WAEGH, *Les sujets des œuvres*, dans *Les Primitifs flamands et leur temps*, sous la direction de BRIGITTE DE PATOUL et ROGER VAN SCHOUTE, Louvain-la-Neuve, 1994, 184-215.
- 1995 <sup>171</sup> MICHELINE COMBLEN-SONKES et PHILIPPE LORENTZ, *Musée du Louvre (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 17)*, Bruxelles, 1995.
- 1995 <sup>172</sup> ÉLISABETH DHANENS, *Rogier van der Weyden. Revisie van de documenten*, Bruxelles, 1995 (*Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, 59).
- 1995 <sup>173</sup> PETER EIKEMEIER, *Hans Memling: Johannes und Veronika. Meditationsbilder aus dem späten Mittelalter*, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1995.

- 1995 <sup>174</sup> PHILIPPE LORENTZ, *Hans Memling au Louvre* (Exposition-dossier du département des Peintures, 48), Paris, 1995.
- 1995 <sup>175</sup> ANTIJE MARIA NEUNER, *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform*, Francfort, 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, 242).
- 1995 <sup>176</sup> ROBERT SUCKALE, *Rogier van der Weyden. Die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt*, Francfort, 1995.
- 1996 <sup>177</sup> LORNE CAMPBELL, *Rogier [Roger] van der Weyden*, dans *The Dictionary of Art*, 33, Londres et New York, 1996, 117-128.
- 1996 <sup>178</sup> CYRIEL STROO et PASCALE SYFER-D'OLNE, *The Flemish Primitives I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 1996.
- 1997 <sup>179</sup> OSKAR BÄTSCHMANN et PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, Cologne, 1997.
- 1997 <sup>180</sup> BERNARD BOUSMANNE, «Item a Guillaume Wyelant aussi enlumineur». *Willem Vrelant. Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Bruxelles/Turnhout, 1997.
- 1997 <sup>181</sup> STEPHAN KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout, 1997.
- 1997 <sup>182</sup> STEPHAN KEMPERDICK et PETER KLEIN, *The Evidence of Dendrochronological and Art Historical Dating in Paintings of the Rogier van der Weyden Group*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque XI. 14-16 septembre 1995. Dessin sous-jacent et technologie de la peinture. Perspectives*, édité par ROGER VAN SCHOUTE et HÉLÈNE VEROUGSTRAETE-MARCO, avec la collaboration de ANNE DUBOIS, Louvain-la-Neuve, 1997, 143-151.
- 1997 <sup>183</sup> HÉLÈNE VEROUGSTRAETE et ROGER VAN SCHOUTE, *Cadres et supports chez Memling*, dans *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, Louvain, 1997, 269-286.
- 1998 <sup>184</sup> LORNE CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998.
- 1998 <sup>185</sup> *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, publié sous la direction de MARYAN W. AINSWORTH et KEITH CHRISTIANSEN, New York, 1998.
- 1999 <sup>186</sup> ALBERT CHÂTELET, *Rogier van der Weyden (Rogier de le Pasture)*, Paris, 1999.
- 1999 <sup>187</sup> ALBERT CHÂTELET, *Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l'œuvre*, Strasbourg, 1999.
- 1999 <sup>188</sup> DIRK DE VOS, *Rogier van der Weyden. L'œuvre complet*, Anvers/Paris, 1999.
- 1999 <sup>189</sup> ÉLISABETH DHANENS, JELLIE DIJKSTRA, *Rogier de Le Pasture, Van der Weyden. Introduction à l'œuvre. Relecture des sources*, Tournai, 1999.
- 2000 <sup>190</sup> STEPHAN KEMPERDICK, *Rogier van der Weyden. 1399/1400-1464*, Cologne, 2000 (l'édition allemande est de 1999).

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

## 1

8 mars 1497. Extrait du testament de Catherine de Brabant, qui lègue le triptyque aujourd'hui au Louvre à son petit-fils Jean Villain, fils de Agnès Braque, seule enfant de son union avec Jean Braque, et de Jean Villain, seigneur de la Boucharderie.

Item, je donne à maistre Jehan Villain un tableau à cinq ymaiges avec la custode.

(*Tournai, Archives de la Ville [détruites en 1940]*, testament de Catherine de Brabant, layette de 1497, d'après Hocquet<sup>17</sup> 158)

## 2

*Seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Extrait d'un Arbre de généalogie des descendants des Brabants de Tournay, où il est question de la transmission du triptyque aujourd'hui au Louvre à maître Jérôme de Brabant, descendant de Jean de Brabant, frère de Catherine.*

Tous les enfants et héritiers desquelz telz qu'entre aultres le seigneur d'Esquelmes-lez-Tournay, Paul Wytz, etc. ont donné par pur et libéral don au dict Jhérôme de Brabant ung fort exquis tableau en paincture à cinq images donné en l'an mil quatre cens quatre-vingt et dix et sept par la susdicte damoiselle Catherine de Brabant au susdict maistre Jehan Vilain son petit-filz, ayant jusques ores esté tousjours commun entre iceulx enfans et héritiers, ayant le dict don par eulx esté faict en contemplation qu'iceluy de Brabant seroit seul de ce nom dont le dict tableau procède et portant seul les armes de Brabant.

(*Tournai, Bibliothèque municipale*, manuscrit 223, ici d'après Hocquet<sup>17</sup> 158-159)

## 3

*6 mai 1913. Extrait d'une lettre adressée par Robert Langton Douglas au collectionneur John G. Johnson, de Philadelphie.*

I know Lady Theodora Guest, and I know very well indeed her steward and secretary who is an intimate friend of mine. Until quite recently, Lady Theodora indignantly refused to consider even the question of selling the picture. Duveen and Dowdeswell wrote to her, as did other dealers. Either she did not reply to their letters, or she sent a very curt reply, saying that she had no idea of selling anything. A month or two ago, with her steward's help, I at last succeeded in getting Lady Theodora to consider the question of selling the Holbein<sup>1</sup> and the Roger. She has no need of money, but she fears burglars and the Suffragettes. (She has spoken against the Suffragettes in public!). She is indeed a very rich woman, and never spends half her income.

Just about this time, Louis Duveen and his partner Walter Dowdeswell were continually worrying me to enter into relations with them and to offer them pictures. Just as Dowdeswell was leaving for America, I told him that I could buy at once two very important pictures, if he and the Duveens really meant to do business. After his departure, Louis Duveen took the matter up, and it was proposed that we should buy the pictures in joint account.

After seeing the photograph of the Roger van der Weyden, Louis Duveen declared that his firm 'would not touch the Roger van der Weyden', and that I need not make any attempt to buy it. In regard to the Holbein they were very enthusiastic at first, but, in that case also, they sought to get rid of me in the end. However, I was too quick for them; and I bought the picture myself at once. The very next day – this is strictly confidential – Lady Theodora was approached by an agent acting, I know, for Duveen; and the purport of the letter was communicated to me.

Until I received your letter, I was not aware that they had played a double game also in the matter of the Roger van der Weyden. But although they have offered the Roger in America, they dared not write direct to Lady Theodora.

<sup>1</sup> Hans Holbein le Jeune, *Portrait de Sir Brian Tuke*, Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, 1937.1.65.

Probably they would have done so, if they had found a client who wanted the picture.

You know these people, and what I have told you will probably not come as a surprise to you.

(*Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, Archive of the John G. Johnson Collection*, ici d'après Sutton <sup>125</sup> 424-425)

## 4

21 juillet 1913. Séance du Comité consultatif des Musées nationaux, au cours de laquelle fut votée l'acquisition du Triptyque Braque, par Rogier van der Weyden.

## Séance du 21 juillet 1913

La séance est ouverte à 2 heures sous la présidence de M. le Directeur.

Présents: M.M. L. Bénédite, Destrem, Michel, Leprieur, Pottier, Reinach, conservateurs; C. Benoît, Hubert, Jamot, Marquet de Vasselot, Masson, Michon, Peraté, de Ridder, Dussaud, adjoints; M. Demonts, attaché.

M. Leprieur présente un triptyque de Roger van der Weyden provenant de la collection des ducs de Westminster, œuvre célèbre, longuement décrite par Wagen [*sic*] ainsi que par Crowe et Cavalcaselle il y a cinquante ans. M. Leprieur insiste sur l'importance exceptionnelle à tous égards de ce morceau qui, d'après le blason, provient d'une famille française. Vendeur: M. Kleinberger, 9, rue de l'Echelle. Prix: 800.000 f. à verser en plusieurs annuités. Le Comité vote l'acquisition de cette peinture avec les considérants suivants proposés par M. S. Reinach:

«Attendu que le Louvre ne possède pas d'œuvres de Roger van der Weyden;

«Attendu que la peinture qui lui est offerte est, non seulement d'une authenticité indiscutable, mais une des œuvres les plus caractéristiques de ce grand maître;

«Attendu qu'il n'existe, en dehors de ce tableau, aucune œuvre de Van der Weyden qui n'ait trouvé place dans un musée public ou dans une collection destinée à un musée public;

«Le Comité consultatif, à l'unanimité, estime indispensable l'acquisition du triptyque de Van der Weyden, étant entendu que le paiement sera fait en plusieurs fois et qu'il restera sur le budget des Musées des disponibilités suffisantes pour parer aux besoins les plus pressants.»

M. S. Reinach annonce que l'École des Mines donne au Musée de Saint-Germain sa collection paléolithique et demande que les frais de transport soient payés par les Musées nationaux.

Accepté.

M. Pottier annonce qu'il a reçu pour la bibliothèque 3 volumes (en russe) sur les fouilles de la Russie méridionale. Don de M. le Comte Alexis Bobrinsky, Président de la Commission impériale d'archéologie, Palais d'Hiver (Saint-Petersbourg – Russie)

Accepté avec remerciements à M. le Comte A. Bobrinsky.

La séance est levée à 3 heures.

Le Secrétaire:     Le Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre:  
P. Dussaud         Henry Marcel

(*Paris, Archives des Musées nationaux, \*1 BB 38, Musées nationaux, Procès-verbaux du Comité consultatif, 1912-1919, p. 68-69*)

6 septembre 1913. Lettre d'Adolphe Hocquet, archiviste de la Ville de Tournai, à Paul Leprieur, conservateur au département des Peintures du Louvre, apportant des précisions historiques sur Jean Braque.

Tournai, le 6 septembre 1913

Cher Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre du 31 août écoulé, relative à la parenté exacte unissant Jean Braque, mari de Catherine de Brabant, au Jean Bracque, chevalier, époux d'Isabeau de Rouvroy.

Le degré de parenté n'est point douteux: Jean Bracque-de Brabant est le fils de Jean Bracque, chevalier.

Il est le fils parce que:

1°) Agnès Bracque, femme de Jean Tolleman, le dit tout au long dans son testament et que les échevins de Tournai devant Jean Bracque comparait en 1444 l'affirment.

«Par devant les Eschevins de la ville et cité de Tournay, le troisesme jour du mois de décembre l'an mil quatre cens et quarante-quatre, se comparurent Jehan Bracque, fil de feu monseigneur Jehan Bracque, chevalier, et Jehan Tolleman, par cy-devant mary et espeus de feue demisielle Angniès Bracque, fille ingéitisme [sic] dudit feu monseigneur Jehan Bracque, de la part desquels comparans fut présenté aux dis eschevins... le testament fait par la dicte demiselle Angniès Bracque qui fu femme au dict Tolleman.»... Jou Angniès Bracque, fille inlégitisme de feu monseigneur Jean Bracque, en son vivant Chevalier... par le gré, licence et auctorité de Jehan Tolleman mon mary, et du consentement de Jehan Bracque, mon frère, fay et ordonne mon testament de darraine voulenté.....

Item je vueil et ordonne expressément que le traité de mariage faict par mon dict feu seigneur et père d'entre le dit Jehan Tolleman et moi soit entreteu et sortisse son plein effect, selon sa teneur et que mes dicts frère et mary soient tenus de payer mes ordonnances selon ma dicte volonté.»

Ainsi parle le testament d'Agnès Bracque, femme de Jehan Tolleman, et remarquez qu'il fait allusion à une clause relative à son contrat de mariage.

Or dans le compte de tutelle de Jeanne Bracque, «fille et hiretière de deffunct noble homme monseigneur Jehan Bracque, chevalier,... et de noble dame, ma dame Isabel de Rouvroy», compte rendu devant les échevins de Tournai en 1439, on lit ce passage: «de la vefve Jehan de Wangermés qui tient à louier de le main monseigneur Bracque une partie du grant hostel à Saint-Piat, en payant par an XXIII livres tournois; rien en recepte pour che que le dit hostage est mis en le main du Roy, nostre sire, à la conservation de XXXIII livres tournois de rente par an données par monseigneur Bracque à Angniès Bracque, sa fille illégitisme et à Jehan Tolleman, son mari, au traittiet de leur mariage...».

Agnès Bracque est donc bien la fille illégitime de Jean Bracque, chevalier, et puisque, pour nous servir de ses mots, «Jehan Bracque, fil de monseigneur Jehan Bracque, chevalier» est son frère, ce frère a donc bien pour père son père à elle, c'est-à-dire Jean Bracque, chevalier, époux d'Isabeau de Rouvroy, celui qu'elle désigne en ces termes: «monseigneur Jehan Bracque, chevalier».

2°) Une preuve nouvelle, je la trouve dans la généalogie, de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, qui se trouve à la Bibliothèque de Tournai et qui a été dressée par un descendant direct de Jean Bracque-de Brabant.

On y lit en effet ceci:

Jehan de Brabant

Jehan de Brabant ] [ damoiselle Agnès Savary

Jehan, fils de messire Jehan de Bracque, chevalier ] [ damoiselle Catherine de Brabant

Sire Jehan Villain ] [ damoiselle Agnès de Bracque

.....

Mais Jean Bracque est-il le fils légitime du chevalier, ainsi que je l'ai affirmé? Je ne le pense plus.

J'ai été, à cet égard, induit en erreur par le testament d'Agnès Bracque, épouse Tolleman. Partout elle s'y déclare «filie illégitime» du chevalier et jamais elle ne fait mention de cette particularité de naissance, de cet accident natal relativement à Jean Bracque-de Brabant.

Mais d'autre part, comme elle dit que ce dernier est son frère et que dans le compte de tutelle de Jeanne Bracque, fille du chevalier et d'Isabeau de Rouvroy, il n'est nullement question de lui, aucune donation de biens ne lui est faite, aucune mention de son nom, j'incline à croire que Jean Bracque-de Brabant était purement et simplement un enfant naturel de Jean Bracque, chevalier.

La date du remariage de Catherine de Brabant avec Pierre Haccart? Je ne la connais point exactement. Ce que je puis affirmer, c'est que ce remariage était déjà effectué en octobre 1461. En effet, on lit dans le Registre aux acquisitions de rentes, reg. n° 2817 des Archives de Tournai, ce texte: «A demisielle Catherine de Brabant, femme Pierre Haccart éagée de XXX ans et Annechon Bracque, fille de la dicte demisielle qu'elle eut de feu Jehan Bracque, son premier mary, acquis par le dict Pierre le 1er octobre 1461».

Il ne peut donc pas être question de Jean Bracque-de Brabant comme frère du chevalier. Les textes sont précis; au surplus, les généalogistes qui les considèrent comme frères se trompent. Nos archives possèdent pour 1413, 1414 etc. des documents relatifs à des acquisitions de biens et de rentes faites par «Jehan Bracque maistre de la monnoie de Tournay», mais ces biens et ces rentes, on les retrouve tous dans le compte de tutelle de Jehanne Bracque, fille du chevalier et d'I. de Rouvroy, et on en dispose à son profit comme provenant de son père. D'où je conclus qu'entre le Jehan Bracque maître de la monnaie de Tournai et le chevalier il y a identité de personne.

Quant à Ernoul Bracque, il était à Tournai en mai 1408; deux actes des Consaux le mentionnent; il acquit encore des biens en cette ville le 8 février 1416 (n. s.).

Je suis pleinement d'accord avec vous pour voir dans le triptyque du Louvre un tableau funéraire; mais, à mon sens, ce tableau a été exécuté immédiatement après la mort de Jean Bracque, après juin 1452. Il était d'usage à Tournai que les membres de la bourgeoisie se fissent faire même de leur vivant des tableaux funéraires en pierre; des

preuves abondent dans nos archives. Un Marc Villain en avait fait sculpter un portant cette épitaphe qui rappelle les vers des volets du triptyque du Louvre:

Par la mort enterré et couvert,  
Cy Marc Vilain est mangié des vers,  
Qui fu vivant homme d'honneur,  
Et as pouvres du sien donneur.

La veuve de Jean Bracque n'aura point voulu rompre avec la tradition, mais elle l'accommoda à sa manière, et commanda un tableau en peinture et non en pierre.

Quelques renseignements complémentaires puisés dans le compte de tutelle de Jeanne Bracque.

Celle-ci était déjà mariée le 21 décembre 1439: «Le XXI<sup>e</sup> jour de décembre l'an mil iiijc XXIX, en le présence de Tristan de Montegny et Jacques de Montegny, mari de la dicte demiselle Jehanne Bracque...».

Tristan de Montegny, d'après le même document, était le frère de Jacques.

Elle avait pour oncle «noble homme monseigneur de Saint Simon et de Raisse». C'était un de Rouvroy.

Je suis vraiment heureux que le Louvre ait mis sur le cartel du triptyque le vrai nom du peintre. Le ou la, cela importe peu.

Permettez-moi, à mon tour, de vous poser une question. Je désirerais posséder une photographie 18 x 24, si possible, du tableau. Pourrais-je l'obtenir? Si oui, faites-moi le plaisir, je vous prie, de me la commander et de me la faire envoyer par votre photographe, à qui je transmettrai immédiatement le coût par mandat postal.

Je lirai avec plaisir votre étude dans la Gazette des Beaux-Arts, à laquelle la Bibliothèque de Tournai est abonnée.

En restant à votre entière disposition pour tout renseignement complémentaire, je vous prie d'agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments de haute considération.

A. Hocquet

(Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Service d'étude et de documentation, dossier de l'œuvre)

17 mai 1957. Note adressée par André Parrot, conservateur en chef du département des Antiquités orientales du Louvre (1946-1967), à Hélène Adhémar, conservateur au département des Peintures, au sujet de l'inscription de la coiffe de sainte Madeleine du Triptyque Braque.

Paris, le 17 mai 1957

À l'attention de Madame ADHÉMAR  
 Chef du Service de Documentation des Peintures

Note au sujet de la peinture de Van der Weyden

L'inscription brodée est en langue ou tout au moins en signes hébraïques, mais dans une graphie pleine de fioritures qui compliquent singulièrement les lectures. D'autre part la graphie n'est pas du type classique mais apparentée à celle de manuscrits médiévaux.

La seule identification sûre est celle du groupe apparaissant le deuxième à gauche. On réussit à lire melekjehou-  
dim (roi des juifs). Ceci s'applique certainement à Jésus.

Le groupe suivant, au centre, ne donne aucune signification. On lit: a k h n v s.

Le groupe de droite prête à la même constatation. On lit: s l s n a i, où les trois premières lettres signifient trois.

M. Michaud spécialiste en épigraphie hébraïque, à qui j'ai montré la photographie, émet une hypothèse: il s'agirait de la triple fonction du Christ: Royale  
 sacerdotale  
 prophétique

À la première répondrait le titre de «roi des juifs».

À la seconde, se rapporterait k h n (= prêtre), mais restent inexplicables a v s.

À la troisième, on aurait après s l s (= trois), n a i, inexplicables sauf si en rectifiant une erreur possible du peintre on lit n b i et non n a i (= prophète).

Il serait indispensable pour aboutir à des interprétations moins hypothétiques, de faire des recherches dans la littérature ou le style cabalistiques, spécialités hors de mon domaine.

André PARROT

(Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Service d'étude et de documentation, dossier de l'œuvre)

7

21 mai 1957. Complément à la note du 17 mai 1957 adressée par André Parrot, conservateur en chef du département des Antiquités orientales du Louvre (1946-1967), à Hélène Adhémar, conservateur au département des Peintures, au sujet de l'inscription de la coiffe de sainte Madeleine du Triptyque Braque.



Paris, le 21 mai 1957

Suite à ma note au sujet  
de la peinture de VAN DER WEYDEN  
(À l'attention de Madame ADHÉMAR)

L'article de F. DE MELY dans la *Revue Archéologique*,<sup>32</sup> 70, que vous m'avez signalé, ne modifie en rien, bien au contraire, ma note en date du 17 mai. Je considère que la démonstration de F. de Mely ne repose sur rien de solide.

Je trouverais volontiers confirmation de la lecture a k h n v s, du deuxième mot (j'ai donné ici les lettres suivant l'ordre où on les lit, et non où on les voit sur l'inscription), dans le fait que Mely signale qu'on retrouve ce mot sur la manche du grand prêtre du Mariage (*Revue Archéologique*,<sup>32</sup> 74)<sup>1</sup>.

Or, dans le mot a k h n v s, il y a k h n, qui précisément signifie «prêtre» (cf. ma note du 17 mai 1957).

Pour le reste je ne vois rien à ajouter à ce que j'écrivais il y a quelques jours.

Si vous désirez des renseignements complémentaires, vous pourriez peut-être vous adresser à Monsieur VAJDA, 87 rue Vieille-du-Temple, Paris, 3<sup>e</sup>, qui est spécialiste d'hébreu talmudique.

André PARROT

(Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Service d'étude et de documentation, dossier de l'œuvre)

8

13 – 15 décembre 1982. *Étude dendrochronologique du Triptyque Braque, par le Dr. Peter Klein.*

van der Weyden – Triptychon Braque

Bei diesem Eichenholzgemälde konnte nur die einteilige Mitteltafel von der Rückseite aus untersucht werden, wobei eine Messung am Radialschnitt vorgenommen werden mußte. Auf der Bildtafel ließen sich insgesamt 272 Jahrringe messen, die zwischen die Jahre 1393 bis 1122 eingeordnet werden konnten. Der letzte gemessene Jahrring stammt somit aus dem Jahre 1393. Da jedoch die Tafel mit dem Rahmen verbunden und sogar in den Rahmen eingelassen ist, konnte nicht festgestellt werden, wieviele Jahrringe noch an der Splintseite vorhanden sind. Erst die Analyse des Röntgenbildes kann weiteren Aufschluß über das voraussichtliche Fälldatum geben.

(Paris, musée du Louvre, département des Peintures, Service d'étude et de documentation, dossier de l'œuvre)

<sup>1</sup> Cette indication de Mely (1918, p. 74) est erronée. Le beau détail du grand prêtre du *Mariage de la Vierge* du Prado appartenant au groupe «Maître de Flémalle» reproduit par Châtelet (Robert Campin. *Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 205) montre bien que l'inscription figurant sur la manche de ce personnage est tout à fait différente de celle de la coiffé de la Madeleine du *Triptyque Braque*.

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 193: GROUPE VAN DER WEYDEN (21)

- |  |   |
|--|---|
| 6. <i>Triptyque de la famille Braque, face intérieure: le panneau central (couleur)</i>                        | Photo RMN – R.G. Ojeda                            |
| 7. <i>Triptyque de la famille Braque, face intérieure: les volets (couleur)</i>                                | Photo RMN – R.G. Ojeda                            |
| 8. <i>Triptyque de la famille Braque, face extérieure (couleur)</i>  | Photo RMN – R.G. Ojeda                            |
| XCI. Triptyque de la famille Braque, face extérieure   | RMN 01 DN 3512                                    |
| XCII. Triptyque de la famille Braque, face intérieure  | RMN 01 DN 3518                                    |
| XCIII. Détail: le panneau central<br>(avec le socle, l'encadrement et les charnières)                          | RMN 01 DN 3520                                    |
| XCIV. Détail: panneau central, le visage du Christ   | RMN 01 DN 3526                                    |
| XCV. Détail: panneau central, le Christ, en radiographie   | ACL L 2109 D                                      |
| XCVI. Détail: panneau central, le visage du Christ, en réflectographie infra-rouge                             | Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD |
| XCVII. Détail: panneau central, la main droite du Christ, en réflectographie infra-rouge                       | Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD |
| XCVIII. Détail: panneau central, la main droite du Christ et l'orbe  | RMN 01 DN 3528                                    |
| XCIX. Détail: panneau central, la main du Christ et l'orbe, en réflectographie infra-rouge                     | Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD |
| C. Détail: panneau central, la Vierge  | ACL 125.565 B                                     |
| CI. Détail: panneau central, la Vierge, en radiographie  | ACL L 2108 D                                      |
| CII. Détail: panneau central, le visage de la Vierge   | RMN 01 DN 3524                                    |
| CIII. Détail: panneau central, la Vierge, en réflectographie infra-rouge                                       | Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD |
| CIV. Détail: panneau central, les mains de la Vierge   | ACL 125.576 B                                     |
| CV. Détail: panneau central, le calice tenu par saint Jean l'Évangéliste                                       | ACL 125.572 B                                     |
| CVI. Détail: panneau central, saint Jean l'Évangéliste   | ACL 125.567 B                                     |
| CVII. Détail: panneau central, saint Jean l'Évangéliste, en radiographie                                       | ACL L 2110 D                                      |
| CVIII. Détail: panneau central, le visage de saint Jean l'Évangéliste  | RMN 01 DN 3522                                    |
| CIX. Détail: saint Jean l'Évangéliste, en réflectographie infra-rouge  | Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD |
| CX. Détail: volet gauche, face intérieure, saint Jean-Baptiste (avec cadre et charnières)                      | RMN 01 DN 3534                                    |
| CXI. Détail: volet gauche, face intérieure, saint Jean-Baptiste, en radiographie                               | ACL L 2107 D                                      |
| CXII. Détail: volet gauche, face intérieure, le visage de saint Jean-Baptiste                                  | RMN 01 DN 3536                                    |
| CXIII. Détail: volet gauche, face intérieure, le visage de saint Jean-Baptiste, en réflectographie infra-rouge | Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD |

- CXIV. Détail: volet gauche, face intérieure, le livre de saint Jean-Baptiste RMN 01 DN 3538
- CXV. Détail: volet gauche, face intérieure, les mains de saint Jean-Baptiste ACL 125.554 B
- CXVI. Détail: volet gauche, face intérieure, le Baptême du Christ RMN 01 CN 3544
- CXVII. Détail: panneau central, le paysage entre le Christ et saint Jean l'Évangéliste RMN 01 CN 3548
- CXVIII. Détail: volet gauche, face intérieure, le paysage derrière saint Jean-Baptiste RMN 01 DN 3540
- CXIX. Détail: volet gauche, face intérieure, le paysage derrière saint Jean-Baptiste à droite ACL 125.550 B
- CXX. Détail: le buste de saint Jean-Baptiste, en réflectographie infra-rouge Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD
- CXXI. Détail: sainte Madeleine, en réflectographie infra-rouge Prof. Dr J.R.J. van Asperen de Boer/Stichting RKD
- CXXII. Détail: volet droit, face intérieure, Sainte Madeleine (avec cadre et charnières) RMN 01 DN 3530
- CXXIII. Détail: volet gauche, sainte Madeleine, en radiographie ACL L 2111 D
- CXXIV. Détail: volet droit, face intérieure, le visage de Sainte Madeleine RMN 01 DN 3532
- CXXV. Détail: volet droit, face intérieure, le buste de Sainte Madeleine ACL 125.559 B
- CXXVI. Détail: volet droit, face intérieure, le vase à onguents ACL 125.563 B
- CXXVII. Détail: volet droit, face intérieure, le paysage à senestre ACL 125.562 B
- CXXVIII. Détail: volet droit, face intérieure, la coiffe de Sainte Madeleine avec son inscription RMN 20 303
- CXXIX. Détail: volet droit, face intérieure, cavalier chevauchant à la lisière d'une forêt RMN 01 CN 3546
- CXXX. Détail: volet gauche, face extérieure, Crâne et armoiries de Braque (avec cadre) RMN 01 DN 3516
- CXXXI. Détail: volet droit, face extérieure, Croix et armoiries de Braque (avec cadre) RMN 01 DN 3514
- CXXXII. Attribué à Hans Memling, Sainte Madeleine, ancienne collection Renders Musée du Louvre, Service d'étude et de documentation du département des peintures
- CXXXIII. Attribué à Hans Memling, Sainte Madeleine: revers, la croix, ancienne collection Renders Musée du Louvre, Service d'étude et de documentation du département des peintures
- CXXXIV. Triptyque de la famille Braque, revers du panneau central ACL 125.541 B

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 194: GROUPE VAN DER WEYDEN (22), *PORTRAIT DE JEAN I<sup>er</sup> DE CLÈVES*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

D'après Rogier van der Weyden

Jean I<sup>er</sup> duc de Clèves (1419-1481)

N° d'inventaire: Inv. 20223 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>17</sup> 151).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(25.I.1951; 25.VI.1956; 14.XII.1993)

*Forme*: Rectangle vertical.

*Dimensions*: Support avec le cadre original, 56,4 × 39,1 × 3,4  
 Jour, 49,7 × 32,3 × 0,8 (± 0,3)

*Couche protectrice*: La couche de vernis est assez mince, en relativement bon état.

*Couche picturale*

a. *Etat de conservation*: L'état général est assez mauvais; de nombreux surpeints et retouches corrigent l'usure. On observe des restes de barbe sur les quatre côtés; la barbe a été un peu rabotée et retouchée à gauche. Il n'y a pas de correspondance entre celle-ci et le cadre.

Le fond vert est complètement surpeint; il était bleu. On y observe quelques soulèvements à gauche, près du bas du visage. Les cheveux sont surpeints; des retouches dans les lacunes sont plus noires. Par contre la carnation est bonne; il y a seulement une retouche sur le joint. Les yeux présentent quelques petites pertes mais pas de retouches. Le col rouge montre un glacis abîmé, morcelé, avec des restes de laque rouge mais peu de retouches; il y a un surpeint ancien de vermillon, apposé sur de la laque rouge et un autre rouge plus vif en-dessous. Le collier est en bon état. La fourrure de l'encolure est abîmée et présente quelques petites restaurations sans masticages. Dans les mains, il y a de petites pertes sinon elles sont intactes, la bague aussi. Dans la fourrure des poignets, des petites pertes sont visibles et des retouches sans mastic. Le vêtement noir est bouché. Le crevé rouge de la manche, dans le coin inférieur droit, montre une lacune retouchée sans mastic le long du cadre mais le reste est un beau glacis rouge apposé sur du rouge plus vif.

La radiographie (Pl. CXXXVI) montre une œuvre de bien meilleure qualité.

L'ultraviolet fait apparaître le repeint du fond, du col rouge, la restauration du joint de gauche et de la fente de droite en bas et une reprise plus légère des cheveux.

La photographie à l'infrarouge (Pl. CXXXVII) montre la restauration du joint de gauche et quelques accidents dans la main droite.

b. *Matière et exécution picturales*: Les carnations semblent peintes à l'émulsion.

A la radiographie apparaît un puissant modelé du visage au blanc de plomb, dont les touches sont disposées avec sûreté. Le collier montre également une exécution précise, sans sécheresse cependant.

La photographie à l'infrarouge révèle un dessin purement linéaire et sans reprise.

*Changements de composition*: Sur la photographie à l'infrarouge, il apparaît que la manche gauche se prolongeait davantage sur la main; actuellement le revers de fourrure empiète sur le bas de cette manche.

*Préparation*: Blanche, elle est peu épaisse; son adhérence est bonne quoique le bord des craquelures se marque par un très léger relief. On devine le fil du bois.

*Support*: En chêne sur quartier, il compte trois éléments verticaux et deux fentes restaurées, une dans le coin supérieur gauche et l'autre à environ 2 cm dans le coin inférieur gauche. Il est en très bon état. Le revers a été raboté et parqueté en conifère, 4 éléments sur 5.

*Marques au revers*: Sur la première latte du parquetage à gauche, cinq étiquettes sont collées: 1. *Cabinet des Estampes / n° 6* (manuscrits; autre main:) s 3 c. 49; 2. *Ec. Flamande 15<sup>e</sup> / Echange Bibl. Nat / ... Bon Ed. de Rothschild / Portrait de Jean I<sup>er</sup> duc de / Cleves / Don van Prack* (manuscrits); 3. *VERMEEND PORTRET VAN JAN I, / HERTOG VAN KLEEF / Naar Rogier Van der Weyden / Parijs, Musée du Louvre / 27* (imprimés); 4. sur une petite étiquette, le n° 19 (à l'encre); 5. *INV 20.223 / VAN DER WEYDEN / Portrait présumé de / Jean I<sup>er</sup> / Duc de Clèves* (manuscrits). Sur la quatrième latte verticale, le n° *INV 20223* est inscrit au pochoir.

*Cadre*: Il est original, en chêne, assemblé par des chevilles qui par après ont été forées. Le tableau a été sorti au moins une fois de son cadre. Celui-ci présente dans le haut du revers de nombreux trous de clous ou de vis. Originellement doré sur du bol ou un glacis rouge, il a été surpeint en noir.

Il porte une étiquette manuscrite collée sur la face, sur le talus: *Jean I<sup>er</sup> dit le Belliqueux / Duc de Clèves et Comte de la Marck / né le 16 janvier 1419 † le 5 septembre [14]81* et deux au revers, dans le haut: 1. *[Jean I<sup>er</sup>] dit le Belliqueux / [Duc] de Clèves et Comte de la Marck: né le 16 janvier † le 5 septembre 1481* (manuscrits); 2. *Don (?) Van Prack / Pt de Jean I<sup>er</sup> duc de / Clèves / Echange Rothschild* (manuscrits).

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

Le modèle est représenté à mi-corps, tourné de trois-quarts vers la gauche. Il porte une jaquette de velours noir fourrée, dont l'encolure laisse voir le col montant de son pourpoint rouge. Ses cheveux sont coupés «à l'écuille». Il arbore le collier de la Toison d'or (aux fusils, aux pierres à feu et à la toison de bélier). Ses manches sont fendues, comme on peut le voir dans la partie inférieure droite du tableau. Cette particularité vestimentaire se voit sur les manches de certains des acteurs du *Livre des tournois*, illustré vers 1460 par Barthélemy d'Eyck (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2695; je dois cette observation à *Nicole Reynaud*). L'homme a les mains jointes dans le geste de la prière, ce qui laisse supposer l'existence d'une figure sacrée – sans doute la Vierge et l'Enfant – apparaissant à dextre sur un autre panneau formant probablement un diptyque avec le portrait (*Hulin de Loo*<sup>2</sup> 54; *Hulin de Loo*<sup>6</sup> col. 329-240; *Winkler*<sup>7</sup> 474; *Michel*<sup>8</sup> 80; *Michel*<sup>9</sup> 282, *Panofsky*<sup>10</sup> 294; *Pauwels*<sup>13</sup> 106; *Davies*<sup>15</sup> 232, *Campbell*<sup>18</sup> 82; *Campbell*<sup>19</sup> 58; *Campbell*<sup>24</sup> 123; *Châtelet*<sup>26</sup> 217; *De Vos*<sup>27</sup> 342). Rogier van der Weyden semble avoir été l'initiateur de cette formule de diptyque comportant la Vierge et l'Enfant et, à sénestre, un «donateur» en prière présenté suivant un cadrage plus large que celui des portraits en petit buste de Jan van Eyck et du Maître de Flémalle. Pour *De Vos* (<sup>27</sup> 321, 342), la *Vierge et l'Enfant* de San Marino (*Friedländer*<sup>14</sup> pl. 62), associée par *Hulin de*

*Loo* (2 54) au *Portrait de Philippe de Croÿ* (Anvers; *Friedländer*<sup>14</sup> pl. 63), pourrait également avoir été unie au portrait du Louvre au sein d'un même diptyque.

Une étiquette collée sur le talus du cadre comporte une inscription manuscrite du XIX<sup>e</sup> siècle (Cfr. C. *Description matérielle*) identifiant ce personnage avec Jean I<sup>er</sup> de Clèves (1419-1481). Fils d'Adolphe I<sup>er</sup> de Clèves et de Marie de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon, Jean de Clèves est le neveu du «grand duc d'Occident». Il est élevé à cour de Bourgogne, dans l'intimité du prince, qui ne lui refuse rien. En 1435, Philippe le Bon gratifie un écuyer portugais de la forte somme de 60 saluts d'or pour «un cheval bay a longue queue» destiné à «monseigneur le damoiseau de Cleves son nepveu», alors âgé de 16 ans (*Jacques Paviot, Portugal et Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle (1384-1482). Recueil de documents extraits des archives bourguignonnes*, Lisbonne/Paris, 1995, p. 259, doc. 177). Jean devient duc de Clèves à la mort de son père en 1448. Surnommé «le Bellicieux», il est aux côtés de Philippe le Bon lorsque celui-ci réprime le soulèvement des Gantois (1452). De même, en 1473, il incite son cousin Charles le Téméraire à prendre les armes contre Nimègue. Jean I<sup>er</sup> de Clèves est fait chevalier de la Toison d'or lors du huitième chapitre de l'ordre qui se tint à Mons en 1451. Son portrait a donc été réalisé entre 1451 et 1464, année de la mort de Rogier van der Weyden. Cette datation semble corroborée par l'âge apparent du modèle (autour de quarante ans; voir *Michel*<sup>8</sup> 80; 9 282).

## 2. Couleurs

Le buste de Jean de Clèves se détache sur un fond bleu vert. La couleur noire occupe une place importante dans la composition (jaquette et chevelure). La fourrure de la doublure est brun gris. Le rouge du col et de l'intérieur de la manche gauche, ainsi que le jaune et l'ocre du collier (imitant l'or) et le bleu des pierres à feu alternant avec les fusils viennent rompre cette gamme chromatique plutôt austère.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

# E. HISTORIQUE

## 1. Origine

### a. Sources

Nous ne disposons d'aucune source concernant la genèse ou l'élaboration du *Portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves*.

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

En faisant connaître ce portrait en 1922, *Conway*<sup>(1 213)</sup> le tenait pour la copie d'un tableau inconnu de Rogier van der Weyden, «à moins qu'il ne soit entièrement repeint». En rapprochant l'œuvre du *Portrait de Philippe de Croÿ* (*Friedländer*<sup>14</sup> pl. 63) et du portrait supposé de Lionello d'Este (en réalité Francisco; *Friedländer*<sup>14</sup> pl. 44), cet auteur proposait de situer l'exécution de l'effigie originale de Jean I<sup>er</sup> de Clèves entre ces deux portraits, soit vers 1455 (*Conway*<sup>1 214</sup>). Suivant l'opinion de *Conway*, *Hulin de Loo* jugeait le portrait comme un bonne copie ancienne (*Hulin de Loo*<sup>2 54</sup>). La plupart des auteurs ont considéré le tableau comme une copie d'après Rogier van der Weyden. C'est le cas de *Friedländer*<sup>(3 138, n° 126; 14 88, n° 126, pl. 128)</sup>, de *Stein*<sup>(4 34: vers 1461)</sup>, de *Destrée*<sup>(5 179)</sup>, de *Hulin de Loo*<sup>6 col. 239-240: vers 1455-1460)</sup>, de *Winkler*<sup>(7 474)</sup>, de *Michel*<sup>(8 79-80: vers 1450-1460)</sup>,

de *Michel* (<sup>9</sup> 281-282: vers 1450-1460, mais pas avant 1451), de *Panofsky* (<sup>10</sup> 294: vers 1460), de *Marette* (<sup>11</sup> 180, n° 127: copie d'après Van der Weyden, probablement du XVI<sup>e</sup> siècle), de *Pauwels* (<sup>13</sup> 106, n° 27: probablement entre 1451 et 1460), de *Brejon, Foucart et Reynaud* (<sup>17</sup> 151), de *Hand* (<sup>16</sup> 30), de *Veronee-Verhaegen* (<sup>23</sup> 230: très bonne copie), de *Châtelet* (<sup>25</sup> 143; <sup>26</sup> 217: réplique d'atelier, vers 1452). *Davies* (<sup>15</sup> 232) et *Delenda* (<sup>21</sup> 95) ne se prononcent pas.

*Campbell* a réhabilité le *Portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves* comme une œuvre originale de Rogier van der Weyden, mais fortement endommagée (*Campbell* <sup>18</sup> 82, fig. 55; <sup>19</sup> 58; <sup>24</sup> 123). Il propose de dater l'effigie entre 1451, date à laquelle le modèle reçut l'ordre de la Toison d'or, et 1464 (année de la disparition du peintre; voir *Campbell* <sup>19</sup> 58). *De Vos* range le tableau parmi les «attributions problématiques» à Rogier. Il pense que l'œuvre pourrait être originale, mais hésite à se prononcer en raison de son état matériel. Comme le modèle semble avoir environ quarante ans, *De Vos* assigne au portrait une date vers 1459-1460 (*De Vos* <sup>27</sup> 342-343, A2).

## 2. Histoire ultérieure

### a. Collections et expositions

- XIX<sup>e</sup> siècle Le *Portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves* a vraisemblablement appartenu au Belge Joseph van Praet (1754-1837), qui légua sa collection à la Bibliothèque royale de Paris, dont il fut pendant près de quarante ans le conservateur du département des imprimés (*Michel* <sup>9</sup> 281-282).
- 1922 Le portrait se trouve dans le bureau du conservateur en chef du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale (*Conway* <sup>1</sup> 213).
- 1943 Le portrait est remis au Louvre par la Bibliothèque nationale, à titre d'échange (dépôt par le Louvre à la Bibliothèque nationale des gravures de la donation du baron Edmond de Rothschild; voir Archives des musées nationaux, Z 4 1941 3 octobre, P 4 1943 7 mai, double numérique 3410 7 mai 1943). Le 23 juillet 1943, le tableau est placé dans la réserve Daru.
- 1962 Exposition *La Toison d'Or. Cinq siècles d'art et d'histoire*, Bruges, musée communal des Beaux-Arts, 14 juillet-30 septembre 1962.
- 1993 Transfert depuis les Petits Cabinets situés à l'étage du pavillon des Sessions (côté Seine), vers l'aile Richelieu rendue au musée dans le cadre du programme «Grand Louvre» (inauguration le 18 novembre 1993).

### b. Histoire matérielle

- 1951 Deux petites écailles sont recollées dans le fond par M. Hubert (Versailles, documentation du Centre de restauration des musées de France, dossier «Échange Bibl. Nat. Inv. 20223», fiches de santé de l'œuvre).
- 1966 Refixage à la cire résine, par M. Linard, de plusieurs petits soulèvements et d'un soulèvement plus inquiétant dans le fond (quart supérieur gauche). Masticage et restauration de petits points d'aiguille (Versailles, *ibidem*).
- 1980 Septembre, refixage à la cire résine, par Francesca Hourriere, dans les cheveux et sur le vêtement noir le long de la cassure à senestre (Versailles, *ibidem*).  
Enlèvement, par Daniel Jaunard, des chevilles dans la traverse basse, afin de sortir le panneau du cadre.
- 1993 À l'occasion du redéploiement des œuvres (opération «Grand Louvre»), retouches par J. Amooore.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Un prototype en tout point semblable au portrait du Louvre – ou le portrait du Louvre lui-même – a servi de modèle pour la représentation de Jean I<sup>er</sup> à l'auteur d'un tableau du XVII<sup>e</sup> siècle appartenant à la Ville de Clèves, où sont représentés six ducs de Clèves devant le panorama de la ville et du château ducal de Clèves. Jean I<sup>er</sup>, le second à partir de la droite, est désigné par une inscription («*Johannes bellicosus, dux Cliviae, [...]*»).

(2) *Lorne Campbell* signale trois autres copies à Emmerich, Rees et Wesel, également pourvues d'inscriptions identifiant le modèle (*Campbell*<sup>18</sup> 82).

(3) Le Heimatmuseum auf Burg Altena (Westphalie) possède une copie tardive et de médiocre qualité du portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves.

## G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

L'usure de la couche picturale du *Portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves*, les nombreux repeints que l'on peut y observer et la qualité du modelé au blanc de plomb révélé par la radiographie (Cfr. C. *Description matérielle*) donnent raison à *Lorne Campbell*, qui considère le tableau comme une œuvre originale de Rogier van der Weyden. La destination du portrait, faisant partie d'un diptyque portatif servant à la dévotion de son possesseur, un membre de l'entourage de Philippe le Bon, ne fait que renforcer la réévaluation du tableau.

L'existence de copies tardives du portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves conçu par Rogier van der Weyden, conservées dans les anciens territoires de la maison de Clèves et où le modèle est identifié par des inscriptions (Cfr. F. *Éléments de comparaison*), met hors de doute l'inscription figurant sur le talus du cadre (Cfr. C. *Description matérielle, cadre*). Le modèle de ce portrait est bien le duc Jean I<sup>er</sup> de Clèves, neveu de Philippe le Bon.

Jean de Clèves apparaît régulièrement parmi les membres de l'entourage de Philippe le Bon sur les miniatures de présentation d'un certain nombre d'ouvrages offerts au duc. On y reconnaît à plusieurs reprises son visage énergique, au grand nez plongeant. Avec raison, *Stein* (<sup>4</sup> 34) a proposé de reconnaître ses traits dans un jeune courtisan représenté de profil, tout à fait à gauche du frontispice de *La Geste ou histoire du noble roy Alixandre, roy de Macedonne* (Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 9342, fol. 5; repr. dans Paul Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530)*, Paris/Bruxelles, 1927 [2<sup>e</sup> éd.], pl. XXXVII). Serait-ce lui que l'on aperçoit de profil, vêtu d'une jaquette verte, sur la miniature de présentation du premier volume des *Chroniques de Hainaut*, parmi le groupe des nobles se tenant à la gauche du duc Philippe le Bon (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9242, fol. 1)? Un détail agrandi du visage de ce seigneur permet effectivement de rapprocher les traits de son visage, encore juvéniles mais volontaires, de ceux du portrait du Louvre (voir *Pierre Cockshaw* et *Christiane Van den Bergen-Pantens* [éd.], *Les Chroniques de Hainaut ou les ambitions d'un prince bourguignon*, Turnhout, 2000, p. 281, pl. VIII). Ce jeune homme porte le collier de la Toison d'or, que Jean de Clèves reçut en 1451. On ne peut exclure que le célèbre frontispice des *Chroniques de Hainaut* ait été peint en 1451 ou peu après, les paiements de 1448 ne concernant que le texte.



Jean de Clèves est encore représenté sur une miniature plus tardive, celle du frontispice de la *Composition de la Sainte Ecriture*, par le Maître du Girard de Roussillon (1462; Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9017, fol. 38 v°; repr. dans *Pierre Cockshaw*, catalogue de l'exposition *Miniatures en grisaille*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, 1986, p. 28). Jean de Clèves se tient debout près du trône de Philippe le Bon, à la dextre du duc. Le portrait du Louvre doit être à peu près contemporain de cette miniature (1462), où le familier du duc de Bourgogne a les cheveux coupés de la même manière.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1922 <sup>1</sup>: Sir MARTIN CONWAY, *A Copy of a lost Portrait by Van der Weyden*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XL, mai 1922, 212-214.
- 1923 <sup>2</sup>: GEORGES HULIN DE LOO, *Diptychs by Rogier van der Weyden - I*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XLIII, août 1923, 53-58.
- 1924 <sup>3</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, II. *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924.
- 1926 <sup>4</sup>: WILHELM STEIN, *Die Bildnisse von Rogier van der Weyden*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), 47, 1926, 1-37.
- 1930 <sup>5</sup>: JULES DESTREE, *Rogier de la Pasture - van der Weyden*, I-II, Paris/Bruxelles, 1930.
- 1938 <sup>6</sup>: GEORGES HULIN DE LOO, *Rogier de la Pasture, alias van der Weyden*, dans *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, XXVII, Bruxelles, 1938, col. 222-245.
- 1942 <sup>7</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Weyden, Rogier van der*, dans ULRICH THIEME et FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXV, Leipzig, 1942, 468-476.
- 1944 <sup>8</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *L'École flamande du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1953 <sup>9</sup>: ÉDOUARD MICHEL, *Catalogue raisonné des peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
- 1953 <sup>10</sup>: ERWIN PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953.
- 1961 <sup>11</sup>: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- 1962 <sup>12</sup>: A.A. MOERMAN, *Portretten van Gulden-Vliesridders uit de Bourgondische Eeuw. Enkele bekende en minder bekende*, dans *West-Vlaanderen*, 65, XI<sup>e</sup> année, septembre-octobre 1962, 302-316.
- 1962 <sup>13</sup>: [HENRI PAUWELS], *Portrait présumé de Jehan I<sup>er</sup> duc de Clèves, comte de la Marck*, dans le catalogue de l'exposition *La Toison d'Or. Cinq siècles d'art et d'histoire*, Bruges, 1962, 106-107, n° 27.
- 1967 <sup>14</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, II. *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle. Comments and notes by NICOLE VERONEE-VERHAEGEN. Translation by HEINZ NORDEN*, Leyde/Bruxelles, 1967.
- 1972 <sup>15</sup>: MARTIN DAVIES, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, Londres, 1972.
- 1978 <sup>16</sup>: JOHN OLIVER HAND, *Joos van Cleve: the Early and Mature Paintings*, Ph. D., Princeton, 1978, Ann Arbor, Michigan.
- 1979 <sup>17</sup>: 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.
- 1979 <sup>18</sup>: LORNE CAMPBELL, *Van der Weyden*, Londres, 1979.
- 1979 <sup>19</sup>: LORNE CAMPBELL, *L'art du portrait dans l'œuvre de Van der Weyden*, dans le catalogue de l'exposition

*Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne*, Bruxelles, musée communal, 1979, 56-67.

- 1986 <sup>20</sup>: FREDERICK HEPBURN, *Portraits of the Later Plantagenets*, Woodbridge, Suffolk/Dover, N. H., 1986.  
 1987 <sup>21</sup>: ODILE DELEDA, *Rogier van der Weyden. Roger de Le Pasture*, Paris, 1987.  
 1993 <sup>22</sup>: JACQUES FOUCART et PHILIPPE LORENTZ, *Une politique d'encadrement pour les écoles de peinture septentrionale*, dans *Revue du Louvre* (Paris), 1993, 5-6, 117-132.  
 1994 <sup>23</sup>: NICOLE VERONÉE-VERHAEGEN, *Le portrait*, dans *Les Primitifs flamands et leur temps*, sous la direction de BRIGITTE DE PATOUL et ROGER VAN SCHOUTE, Louvain-la-Neuve, 1994, 218-239.  
 1996 <sup>24</sup>: LORNE CAMPBELL, *Rogier [Roger] van der Weyden*, dans *The Dictionary of Art*, 33, Londres et New York, 1996, 117-128.  
 1999 <sup>25</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Rogier van der Weyden (Rogier de le Pasture)*, Paris, 1999.  
 1999 <sup>26</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l'œuvre*, Strasbourg, 1999.  
 1999 <sup>27</sup>: DIRK DE VOS, *Rogier van der Weyden. L'œuvre complet*, Anvers/Paris, 1999.

## J. LISTE DES PLANCHES

### N° 194: GROUPE VAN DER WEYDEN (22)

#### 9. *Portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves (couleur)*

CXXXV. Portrait de Jean I <sup>er</sup> de Clèves	Photo RMN – P. Bernard
CXXXVI. Portrait de Jean I <sup>er</sup> de Clèves, en radiographie	LRMF 69506 2001 O. Guillon
CXXXVII. Portrait de Jean I <sup>er</sup> de Clèves, en infra-rouge	ACL 2116 D
CXXXVIII. Portrait de Jean I <sup>er</sup> de Clèves, aux ultra-violets	LRMF 69509 2001 O. Guillon
CXXXIX. Détail: le visage	LRMF 69512 2001 O. Guillon
CXL. Portrait de Jean I <sup>er</sup> de Clèves, revers du panneau	RMN 01 CN 2762
CXLI. Peintre anonyme du XVII <sup>e</sup> siècle, les six ducs de Clèves devant le panorama de la ville et du château ducal de Clèves, Clèves, Hôtel de Ville.	LRMF 69513 2001 O. Guillon

Ph. L.

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 195: MAÎTRE DU FEUILLAGE EN BRODERIE (1), *LA VIERGE EN MAJESTÉ ENTOURÉE D'ANGES*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Maître du Feuillage en broderie

Vierge en majesté entourée d'anges

N° d'inventaire: R.F. 1973-35 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud* <sup>17</sup> 165).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(20.XII.1996)

*Forme:* Rectangle vertical.

*Dimensions:* 175,2 x 135,6

*Couche protectrice:* Le vernis est en bon état et n'a pas jauni.

*Couche picturale et dessin sous-jacent*

a. *État de conservation:* L'état général est satisfaisant. L'adhérence de la couche picturale est bonne. Le manteau rouge de la Vierge présente des usures. Un certain nombre de repeints récents sont visibles en ultra-violet sur les visages de la Vierge et des anges, le long du joint passant à sénestre du visage de Marie et dans la partie supérieure du bord droit. Les lacunes radiographiques confirment l'existence de ces quelques zones accidentées et repeintes.

b. *Matière et exécution picturale:* L'étude en photographie et en réflectographie infrarouges (effectuée le 20 décembre 1996, par Patrick Le Chanu) a mis en évidence un dessin de mise en place probablement exécuté au pinceau. C'est dans le manteau de la Vierge que le dessin est le plus dense, caractérisé par des traits assez larges marquant les arêtes des plis et des hachures, le plus souvent parallèles et parfois croisées, partant en biais et indiquant les ombres.

c. *Changements de composition:* Le visage de l'Enfant était à l'origine tourné vers la droite et placé plus haut. Le fil qu'il tient était prévu plus bas. À sénestre, l'ange jouant de la viole tenait son archet dans une position plus haute. Sur le manteau de la Vierge, un certain nombre de plis dessinés lors de la mise en place de la composition ont été abandonnés lors de l'exécution picturale.

*Préparation:* Elle est blanche.

*Support:* En chêne, à fil vertical et débité sur maille, il comporte cinq planches de largeurs différentes. L'assemblage a été réalisé à l'aide de quatre rangées de chevilles de bois, dont certaines sont visibles à l'œil nu, au revers, en raison de l'amincissement du panneau. Une pièce de bois est incrustée dans le bord supérieur, dans la partie médiane. On repère quatre têtes de clous métalliques dans les angles du panneau. Un cinquième clou existait à la partie su-

périeure médiane. Il n'y a ni fente, ni atteinte parasitaire. Un parquet serré renforce le support au revers.

*Marques au revers:* Trois étiquettes sont collées dans l'angle supérieur gauche du panneau. La première porte la mention: *Exposition de Bruxelles, 1935 / CINQ SIECLES D'ART / La Vierge aux anges / Le maître aux vestures brodées / Mr. Jules Féral / 12 Place Vendôme*. La seconde à l'enseigne de *CH POTTIER / Emballeur / 14 rue Gaillon Paris* / comporte la mention manuscrite: *Em. d'Amsterdam / M. Féral / 5636*. La troisième indique *POTTIER / Emballeur / 45 rue Kléber. St. Ouen (Seine)*, et le n° 272. Deux autres étiquettes comportent les n°s 4435 et 34.

*Cadre:* Le cadre, doré, est moderne.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. Sujet

La Vierge en majesté est assise sur un banc (ou un muret) recouvert d'un tissu de brocart vert qui couvre également le sol, jusqu'au bord inférieur du tableau. Ses pieds reposent sur un large coussin. Derrière elle est tendu un drap d'honneur en brocart d'or. Deux petits anges porteurs d'une couronne sertie de pierreries surmontent Marie, qui tient l'enfant Jésus. Dans la main gauche de la Vierge, on voit une pomme. L'attitude de l'enfant Jésus est marquée par une certaine vivacité. Il est difficile de parler, à son sujet, d'afféterie, comme le fait *Callatay*<sup>(15 24)</sup>. Vêtu d'une chemise blanche, l'Enfant est en train de filer. Dans sa main droite se trouve un fuseau autour duquel est enroulé un fil dont il tient l'extrémité entre le pouce et l'index de sa main gauche. De par sa forme, le fuseau pourrait être assimilé à un orbe surmonté d'une croix.

La Vierge et l'Enfant sont entourés de deux groupes d'anges chanteurs (à droite) et musiciens (à sénestre). Celui qui est au premier plan, à droite, tient un livre ouvert où figure un texte mis en musique. Sous la première portée de la page de gauche, on lit: «*Ave Regina coelorum*». Ce texte se poursuit sur la page de droite: «*Mater regis angelorum*». Cette musique est le début de la partie de ténor du motet *Ave Regina*, composé par Walter Frye, un musicien inscrit en 1457 à une guilde de Londres et également actif à la cour de Bourgogne. L'air de cet *Ave Regina*, très populaire au XV<sup>e</sup> siècle, est entonné par le groupe des trois anges à droite. Il figure, de manière identique, sur un rouleau de parchemin tenu par un ange chanteur représenté à la même place sur une *Vierge à l'Enfant* avec quatre anges chanteurs et musiciens, au centre du triptyque de la Chiesa Madre, près de Polizzi Generosa (Sicile), une œuvre attribuée au Maître du Feuillage en broderie (voir, en dernier lieu, *Carandente*<sup>15 28-29</sup>, avec une reconstitution des notes). Sur une autre *Vierge en majesté* entourée d'anges musiciens conservée au Louvre, celle du *Triptyque de la famille Sedano*, par Gérard David, on lit sur la bordure inférieure du manteau de Marie les paroles du *Regina Coeli* et du *Salve Regina*.

Cette célébration mariale a lieu dans une nature boisée, qui apparaît dans deux échappées ménagées de part et d'autre du grand drap d'honneur. Le moment choisi est probablement le matin. L'horizon est en effet rosé et le ciel devient de plus en plus bleu à mesure que l'on approche du zénith. Parmi les végétaux représentés aux pieds des anges, on aperçoit des fraises (à sénestre).

### 2. Couleurs

La gamme colorée de la *Vierge en majesté entourée d'anges* est fort chatoyante. Le rouge et l'or y dominent. Le manteau de Marie apporte à la composition une grande plage rouge. Les deux bandes bordant le drap d'honneur sont également rouges.

L'or est omniprésent dans le tableau, sur le drap d'honneur et sur le coussin sur lequel sont posés les pieds de Marie. La chape de l'ange chantant au premier plan à droite est traitée en or avec des reflets rouges. Sa dalmatique est vio-

let foncé. L'or domine également sur les vêtements de l'ange musicien qui lui fait face. Sa chape est doublée de vert. Les autres anges sont simplement vêtus d'aubes blanches. L'intérieur de leurs ailes sont aussi blanches, ainsi que la chemise de l'Enfant, au centre de la composition.

Le bleu de la robe de Marie apparaît sous le rouge de son manteau. Ses cheveux sont couverts d'un voile transparent.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Pour le texte du motet *Ave Regina*, figurant sur le livre tenu par l'ange au premier plan à dextre, voir *supra* (D. I. *Sujet*).

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

Aucune source ne nous permet d'établir la destination originelle de la *Vierge en majesté entourée d'anges*.

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

En 1926, *Friedländer* (<sup>1</sup> 145, n° 88, pl. LXVII; <sup>14</sup> 82, n° 88, pl. 83) donne le panneau au Maître du Feuillage en broderie. Pour *Hulin de Loo*, l'œuvre serait même «le principal titre de gloire du maître» (opinion citée par la *Baronne Albert Houtart* <sup>2</sup> 28, n° 61). Depuis, cette attribution a été acceptée par tous les auteurs (*Bautier et Lavalleye* <sup>3</sup> pl. XXX; *Dupont et Bouchot-Saupique* <sup>4</sup> 41, n° 51; *Lambotte* <sup>5</sup> pl. 41-42; *Carandente* <sup>13</sup> 30; *Callatay* <sup>15</sup> 17-18; *Foucart* <sup>16</sup> 133-135; *Brejon, Foucart et Reynaud* <sup>17</sup> 165).

### 2. Histoire ultérieure

#### a. Collections et expositions

- Vers 1890 La *Vierge en majesté entourée d'anges* se trouve dans une collection privée de Munich (*Friedländer* <sup>1</sup> 145, n° 88).
- 1935 La *Vierge en majesté entourée d'anges*, appartenant alors au marchand de tableaux Jules Féral, est successivement présentée à l'exposition universelle et internationale de Bruxelles (cat. n° 61) et à l'exposition parisienne *De Van Eyck à Bruegel* (cat. n° 51).
- 1936 Le tableau orne l'exposition *Tentoonstelling van oude kunst uit het bezit van den internationalen handel* à Amsterdam (cat. n° 1).
- 1951 Acquis par Monsieur René Grog, industriel de nationalité suisse, à la *vente de la collection dépendant de la succession de M. P.-M. D...*, Paris, Galerie Charpentier, 2 mai 1951 (n° 31).
- 1973 La *Vierge en majesté entourée d'anges* fait partie de la donation faite au Louvre (sous réserve d'usufruit), par Monsieur Grog (1896-1981) et Madame Grog-Carven, de leur collection, constituée de mobilier, d'objets d'art, de peintures et de céramiques chinoises (*Foucart* <sup>16</sup> 133-137).
- 1996 Madame Grog-Carven ayant partiellement abandonné l'usufruit de la donation qu'elle-même et son mari avaient faite au Louvre en 1973, la *Vierge en majesté entourée d'anges* entre au Louvre. Elle y est désormais présentée dans les salles du département des Objets d'art.

#### b. Histoire matérielle

- décembre 1996 La *Vierge en majesté entourée d'anges* est examinée au Laboratoire de recherche des musées de France (radiographie et réflectographie infrarouge; examens effectués par Patrick Le Chanu, Élisabeth Ravaud et J.-P. Vandenbossche).

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Le panneau central d'un triptyque attribué au Maître du Feuillage en broderie, conservé à la Chiesa Madre, près de Polizzi Generosa, en Sicile (*Carandente*<sup>13</sup> 27-30 et pl. XII; *Collobi Ragghianti*<sup>19</sup> 41, n° 80), comporte une *Vierge à l'Enfant* avec quatre anges chanteurs et musiciens qui, par sa composition, rappelle la *Vierge en majesté* du Louvre. D'après *Callatay*, le tableau de la Collection Grog serait celui dont le panneau de Polizzi se rapprocherait le plus, «tant par l'ensemble de la composition que par des détails, et surtout par l'assemblée des anges musiciens» (*Callatay*<sup>15</sup> 26; voir également *Carandente*<sup>13</sup> 30).

(2) D'autres figures de *Vierge à l'Enfant* du groupe «Maître du Feuillage en broderie» présentent des analogies avec la *Vierge en majesté entourée d'anges* du Louvre. Ces ressemblances d'ordre stylistique sont les plus évidentes pour les œuvres suivantes: la *Vierge à l'Enfant* de la cathédrale de Burgos (bonne repr. en couleurs dans le catalogue de l'exposition *Las Pinturas flamencas e hispanoflamencas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, Burgos, 1994, p. 25-26); la *Vierge à l'Enfant* du Philadelphia Museum of Art (John G. Johnson Collection; *Friedländer*<sup>14</sup> pl. 80); la *Vierge à l'Enfant* du Minneapolis Institute of Arts (*Friedländer*<sup>14</sup> pl. 77) et la *Vierge à l'Enfant* figurant sur le panneau central d'un triptyque du musée des Beaux-Arts de Lille (*Friedländer*<sup>14</sup> pl. 78).

(3) La figure de la *Vierge assise et tenant l'Enfant*, telle qu'elle se présente sur un dessin du musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, retenu par *Micheline Sonkes* comme une œuvre graphique originale de Rogier van der Weyden a été rapprochée à juste titre des *Vierge à l'Enfant* du groupe «Maître du Feuillage en broderie» par *Callatay*<sup>15</sup> 23). Ce type de dessin véhiculant des modèles weydéniens a probablement beaucoup circulé au sein du milieu bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle (sur le dessin de Rotterdam, voir *Micheline Sonkes, Dessins du XV<sup>e</sup> siècle: Groupe Van der Weyden [Les Primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 5]*, Bruxelles, 1969, p. 29-33).

## G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Comme l'a mis en évidence *Édouard de Callatay*, l'existence du «Maître du Feuillage en broderie» en tant que personnalité artistique unique mérite d'être remise en cause (*Callatay*<sup>15</sup> 17-39). Créé par *Friedländer*, ce nom de convention retient essentiellement, comme critère de regroupement, une particularité dans la facture du décor arborescent des tableaux. Mais les différents panneaux réunis présentent, pour ce qui est du style des figures, un certain nombre d'écarts qui semblent au moins refléter des collaborations. À l'inverse, les analogies qui rapprochent ces différentes œuvres renvoient à une intense circulation de modèles, un phénomène tout à fait concevable dans le cadre d'une ville importante de la fin du Moyen Âge comme l'était Bruxelles, où l'activité du (ou plutôt des) «Maître(s) du Feuillage en broderie» a été située avec de bonnes raisons.

L'œuvre qui, dans la littérature, a été le plus confrontée avec la *Vierge en majesté* R.F. 1973-35 est la *Vierge* du panneau central du triptyque de la Chiesa Madre, près de Polizzi Generosa, en Sicile (Cfr. F. *Éléments de comparaison*, n° 1). Il est vrai que ces monumentales *Vierge en majesté entourée d'anges chanteurs et musiciens* sont typologiquement voisines. De plus, elles comportent toutes deux la même partition du début du motet *Ave Regina* par Walter Frye (Cfr. D. 1. *Sujet*).

Mais grande est la différence stylistique entre les figures de la *Vierge en majesté* du Louvre et celles du triptyque sicilien. Les types représentés sur la Vierge de Polizzi Generosa sont si proches de ceux que peint le «Maître de la Légende de sainte Catherine» (voir notamment l'ange jouant du luth, à sénestre), que nous sommes tenté d'adjoindre cette œuvre à cet autre groupe stylistique bruxellois, contemporain du (ou des) «Maître(s) du Feuillage en broderie». Ainsi, le motif des notes de l'*Ave Regina* partagé par ces deux représentations mariales témoignerait des échanges entre deux artistes (ou ateliers) d'un même milieu pictural plutôt que de leur exécution au sein d'un même atelier.

Quoi qu'il en soit, la *Vierge en majesté entourée d'anges* de la donation de Monsieur et Madame Grog est l'œuvre la plus imposante d'un groupe de tableaux bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, dans lequel il faut probablement voir l'intervention de plusieurs artistes (des enquêtes approfondies sur le milieu bruxellois de cette époque permettront probablement encore de mieux distinguer ces différentes personnalités). À travers de telles œuvres apparaît le goût manifesté par les commanditaires pour une peinture essentiellement décorative, marquée par l'omniprésence de l'or, éloignée de l'illusionnisme des novateurs de la première moitié du siècle tout en étant largement redevable des inventions de ces grands maîtres (et notamment de Rogier van der Weyden).

Deux panneaux du groupe du «Maître du Feuillage en broderie» représentant respectivement *Sainte Catherine* et *Sainte Barbe* (Rotterdam, musée Boijmans van Beuningen; voir J. Giltaij, dans *Van Eyck to Bruegel 1400-1550: Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boijmans van Beuningen*, Rotterdam, 1994, p. 70-73) ont déjà été cités comme les volets de la *Vierge en majesté entourée d'anges* R.F. 1973-35 (*Catalogue de la vente de la collection...*<sup>9</sup>, n° 31). Cela n'est pas impossible. Les deux tableaux mesurent chacun 96 cm x 63 cm, mais ont dû être largement amputés dans leur partie inférieure, car les figures en pied des peintures de ce groupe stylistique sont toujours présentées suivant un cadrage très large. Cela permettrait donc de rattraper l'importante différence de hauteur du tableau du Louvre, qui est de 175,2 cm. Une confrontation des trois panneaux pourrait peut-être permettre de trancher. Le fin visage de *Sainte Catherine* n'est pas sans analogie avec celui de la *Vierge en majesté* R.F. 1973-35.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1926<sup>1</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, IV. *Hugo van der Goes*, Berlin, 1926.
- 1935<sup>2</sup>: [BARONNE ALBERT HOUTART], *Catalogue de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1935. Cinq siècles d'art*, I. *Peintures*, Bruxelles, 1935.
- 1935<sup>3</sup>: PIERRE BAUTIER et JACQUES LAVALLEYE, *Cinq siècles d'art. Mémorial de l'exposition. Bruxelles. 1935*, I, Bruxelles, 1935.
- 1935<sup>4</sup>: [JACQUES DUPONT et JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE], *Catalogue de l'exposition De Van Eyck à Bruegel*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1935.
- 1935<sup>5</sup>: PAUL LAMBOTTE (avec une préface de PAUL COLIN), *L'Art flamand*, Paris, 1935.
- 1936<sup>6</sup>: *Tentoonstelling van oude kunst uit het bezit van den internationalen handel*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1936.
- 1937<sup>7</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, XIV. *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937.
- 1940<sup>8</sup>: A. PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1940.

- 1951 <sup>9</sup>: *Catalogue de la vente de la collection dépendant de la succession de M. P.-M. D...*, Paris, Galerie Charpentier, 7 décembre 1951.
- 1965 <sup>10</sup>: P.E. CARAPEZZA, *Regina Angelorum Musicorum, Saggio sulle note musicali dipinte nelle tavole della Chiesa Madre di Polizzi Generosa, della collezione Grog di Parigi e della National Gallery di Washington*, dans *Giglio di Roccia* (Palerme), N.S., 26, été 1965, 8-12.
- 1965 <sup>11</sup>: P.E. CARAPEZZA, *Regina Angelorum Musicorum, II. L'Ave Regina di Walter Frye*, dans *Giglio di Roccia* (Palerme), N.S., 27, automne-hiver 1965, 9-13.
- 1966 <sup>12</sup>: P.E. CARAPEZZA, *Regina Angelorum Musicorum, III. La musica dipinta*, dans *Giglio di Roccia* (Palerme), N.S., 28, printemps 1966, 9-14.
- 1968 <sup>13</sup>: GIOVANNI CARANDENTE, *Collections d'Italie, I. Sicile (Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle, 3)*, Bruxelles, 1968.
- 1969 <sup>14</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, IV. Hugo van der Goes*, Leyde/Bruxelles, 1969.
- 1972 <sup>15</sup>: ÉDOUARD DE CALLATAY, *Étude sur le Maître au feuillage en broderie*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bruxelles), 21, 1972/1-4, 17-39.
- 1974 <sup>16</sup>: JACQUES FOUCART, *La donation Grog-Carven au musée du Louvre, II: Peintures*, dans *La Revue du Louvre et des musées de France* (Paris), 1974, 2, 133-137.
- 1979 <sup>17</sup>: 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.
- 1989 <sup>18</sup>: [DANIEL ALCOUFFE], *Grog, René J.*, dans *Les donateurs du Louvre*, Paris, 1989, 223.
- 1990 <sup>19</sup>: LICIA COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti Fiamminghi in Italia, 1420-1570. Catalogo*, Bologne, 1990.

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 195: MAÎTRE AU FEUILLAGE EN BRODERIE (1)

10. <i>La Vierge en majesté entourée d'anges (couleur)</i>	Photo RMN
CXLII. Vierge et Enfant avec anges	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65677
CXLIII. Vierge et Enfant avec anges, en infra-rouge	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65678
CXLIV. Vierge et Enfant avec anges, aux ultra-violets	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65680
CXLV. Vierge et Enfant avec anges, en lumière rasante	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65679
CXLVI. Détail: le visage des trois anges chanteurs	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65677
CXLVII. Détail: le visage de la Vierge et l'enfant Jésus	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65677
CXLVIII. Détail: le visage de l'enfant Jésus, en infra-rouge	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65688
CXLIX. Détail: le visage des trois anges musiciens, en infra-rouge	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65684
CL. Détail: la draperie de la Vierge en infra-rouge	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65687
CLI. Détail: la draperie de la Vierge, en infra-rouge	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65685
CLII. Détail: la draperie de la Vierge, en infra-rouge (angle inférieur gauche)	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65683
CLIII. Détail: la draperie de la Vierge, en infra-rouge (angle inférieur droit)	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65686
CLIV. Vierge et Enfant avec anges, revers du panneau	C2RMF, J.-P. Vandenbossche, n° 65681



## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 196: MAÎTRE DU FEUILLAGE EN BRODERIE (2), ANGE JOUANT DU LUTH

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Maître du Feuillage en broderie

Ange jouant du luth

N° d'inventaire: R.F. 1973-36 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>5</sup> 165).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

Madame Grog-Carven ayant souhaité conserver l'usufruit du tableau, celui-ci n'a pas fait l'objet d'une étude matérielle approfondie.

*Forme:* Rectangle vertical.

*Dimensions:* 71 × 33,5

*Support:* En chêne. Le panneau a probablement été coupé dans sa partie inférieure.

*Cadre:* Le cadre, doré, est moderne.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Vu de manière frontale, cet ange jouant du luth se trouve dans un paysage boisé. La forme étroite et allongée du panneau (sans doute coupé dans sa partie inférieure) évoque celle d'un volet de triptyque se refermant sur une figure sacrée figurant sur le panneau central. Peut-être s'agissait-il d'une *Vierge allaitant* entourée de deux anges musiciens, représentée selon le mode inventé par le Maître de Flémalle (sur cette Vierge, dont on connaît plus de soixante versions, voir *Marie-Léopoldine 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]*, Bruxelles, 1991, p. 106-127). Ici, la composition a évidemment été transposée dans un espace ouvert sur un paysage. De telles modifications semblent avoir été monnaie courante à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup> siècle, comme l'atteste une *Vierge allaitant* dérivant de la même invention du Maître de Flémalle et

justement peinte vers 1520 par un artiste bruxellois, récemment acquise par le musée des Beaux-Arts de Rennes (acquisition signalée dans la *Revue du Louvre*, 2001-2, p. 85, avec une reproduction).

### 2. Couleurs

L'aube de l'ange est blanche. Sa chape de brocart est peinte en trompe-l'œil d'or. L'intérieur de ses ailes est également blanc et le revers des plumes est brun-roux.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

Nous ne disposons d'aucun document sur l'origine de l'*Ange jouant du luth*.

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

L'*Ange jouant du luth* a toujours été cité comme une œuvre du Maître du Feuillage en broderie (<sup>1</sup>, n° 78; <sup>2</sup>, n° 60; <sup>3</sup>, n° 11; *Foucart* <sup>4</sup> 135; *Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud* <sup>5</sup> 165).

### 2. Histoire ultérieure

#### a. Collections et expositions

- avant 1949 Collection Miss Susan Minet, Londres (cf. vente Sotheby's <sup>1</sup> n° 78).
- 1949 Londres, vente Sotheby's, 2 novembre 1949, n° 78.
- avant 1952 Collection du Dr. Hans Wetzlar, Amsterdam, <sup>2</sup> 16, n° 60.
- 1956 Vente Galerie Charpentier, Paris, 30 novembre 1956. Puis collection René Grog.
- 1973 L'*Ange jouant du luth* fait partie de la donation faite au Louvre (sous réserve d'usufruit), par Monsieur Grog (1896-1981) et Madame Grog-Carven, de leur collection (*Foucart* <sup>4</sup> 133-137).

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Sur le volet gauche du *Triptyque de la Vierge* du musée des Beaux-Arts de Lille, attribué au Maître du Feuillage en broderie (*M.J. Friedländer, Early Netherlandish Painting, IV. Hugo van der Goes, Leyde/Bruxelles, 1969, pl. 78*), figure un ange luthiste fort semblable à celui de la collection Grog. Toutefois, le drapé de la chape est traité de manière beaucoup plus plastique sur l'*Ange jouant du luth* R.F. 1973-36, ce qui semble indiquer l'utilisation d'un même modèle graphique, par deux peintres différents.

## G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Voir D. 1. *Sujet*.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1949 <sup>1</sup>: *Catalogue de vente*, Sotheby's, Londres, 2 novembre 1949.  
1952 <sup>2</sup>: *Collection Dr. H. Wetzlar Amsterdam*, Amsterdam, 1952.  
1956 <sup>3</sup>: *25 tableaux anciens de la Collection du Dr. H. Wetzlar, tableaux anciens provenant d'autres Collections*, Paris, Galerie Charpentier, 30 novembre 1956.  
1974 <sup>4</sup>: JACQUES FOUART, *La donation Grog-Carven au musée du Louvre, II: Peintures*, dans *La Revue du Louvre et des musées de France* (Paris), 1974, 2, 133-137.  
1979 <sup>5</sup>: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, I: Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.

## J. LISTE DES PLANCHES

N° 196: MAÎTRE DU FEUILLAGE EN BRODERIE (2)

CLV. Ange jouant du luth

Photo RMN

Ph. L.

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 197: MAÎTRE DE FRANCFORT (1), *LA VIERGE À L'ENFANT DANS UN PAYSAGE*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Maître de Francfort (attribué au)

Vierge à l'Enfant dans un paysage

N° d'inventaire R.F. 1958-5 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud* 4 84).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(13.XII.1993)

*Forme*: Rectangle vertical cintré.

<i>Dimensions</i> :	Panneau	76,5 × 45,5 × 0,6 (± 0,1)
	Surface peinte,	74,3 × 43,8 (± 0,2)

*Couche protectrice*: Le vernis est brillant et transparent mais craquelé; il présente des matités sur les retouches des joints et des fissures.

*Couche picturale*

a. *Etat de conservation*: Il est bon. Un bord non-peint et des restants de barbe sont visibles latéralement et autour du cintré et une partie de la barbe dans le bas. Il y a du vernis sur le bord non-peint à droite. On observe de nombreuses craquelures obliques. Des retouches maladroites ont été appliquées sur les joints, surtout dans le visage de la Vierge et son manteau. Dans les carnations on voit de belles craquelures avec quelques usures et pertes. Une lacune avec retouche granuleuse apparaît dans la joue gauche de la Vierge. Des retouches sont visibles dans les deux pupilles. Pour le reste, le visage est bien conservé. Dans les cheveux, sur la raie, les glacis ont disparu. Chez l'Enfant, on remarque une lacune dans l'œil droit et des reprises autour de son col. Autour de ses doigts il y a des usures non retouchées.

Le rouge des vêtements de la Vierge est un peu décoloré.

Au premier plan, la verdure est assombrie. A l'arrière-plan à gauche, la végétation disparaît sous un glacis d'un brun sale et un peu de repeint tandis que le glacis vert (résinate?) des arbres semble décoloré. Des taches de vernis anciens sont visibles surtout sur les bleus. Le ciel a été un peu surnettoyé à la limite des cheveux à droite.

La photographie à l'infra-rouge montre des dégâts dans la joue gauche de la Vierge, une retouche sur le front de l'Enfant et quelques très petites lacunes dans le paysage à gauche.

La réflectographie à l'infrarouge fait apparaître des accidents dans les deux joues et les cheveux de la Vierge ainsi que le long du joint le plus à droite.

b. *Matière et exécution picturales*: Les glacis formant les ombres du manteau de la Vierge présentent une surépaisseur. Sa décoration dorée semble peinte à l'émulsion.

La photographie à l'infra-rouge montre un dessin surtout linéaire, avec seulement quelques petites hachures courbes dans le fond de certains plis.

La réflectographie à l'infrarouge révèle un dessin détaillé mais linéaire (Pl. CLVII).

*Changements de composition*:

La photographie à l'infra-rouge n'en a guère révélé et la réflectographie non plus (Pl. CLVII).

*Préparation*: Elle est ivoire.

*Support*: Le panneau, en chêne sur quartier, a été parqueté 6 x 7 lattes. Il compte 4 éléments, une fissure de haut en bas qui traverse l'œil droit de la Vierge et une autre qui monte du bas vers le tiers inférieur dans le quatrième élément. Il y a un creux dans le support aux alentours de l'œil droit de la Vierge.

*Marques au revers*: Sur le parquetage, le numéro d'inventaire RF 1958/5 est peint au pochoir, en noir. Sur les lattes on relève aussi un numéro à la craie: M - 117 (ou 147). Dans le haut, vers la droite, une étiquette a été collée sur le support-même; elle est manuscrite: RF 1958-5 / M<sup>e</sup> de Francfort / Vierge et Enfant / avec cadre.

*Cadre*: Il est moderne. Il présente des moulures sauf à la partie inférieure où il y a un talus; il est doré. Il est fendu dans le cintre à gauche. Au revers, à droite, le numéro d'inventaire est écrit au pochoir. Il y a également une étiquette manuscrite collée à droite: RF 1958-5 / M<sup>e</sup> de Francfort / Vierge à l'Enfant / dans un Paysage.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

La Vierge, qui tient l'Enfant sur les genoux, est assise au premier plan dans un paysage. Avec ses amples vêtements, coupés par le cadre dans le bas et latéralement, elle occupe la plus grande partie du tableau.

L'Enfant est drapé dans une longue chemise ouverte sur la poitrine. Il est assis et croise les jambes, de sorte qu'on aperçoit la plante de son pied droit. Il tend le bras droit en direction d'une rose que lui présente sa Mère mais seuls ses yeux se tournent vers l'offrande, sa tête restant vue de face. C'est un très jeune enfant, espiègle et souriant. Son visage est rond et il n'a pas de cou. Sa tête est auréolée de petits cheveux courts et bouclés.

Sa Mère est légèrement tournée vers la gauche. De la main droite elle tient entre le pouce et l'index une rose qu'elle tend à l'Enfant; elle maintient Celui-ci contre elle de sa main gauche; ses doigts sont déliés. Marie penche la tête; elle baisse les yeux et semble regarder la fleur. Elle esquisse un léger sourire. Ses traits sont assez fins mais un peu défigurés par un défaut de perspective qui fait remonter le coin droit de la bouche. La Vierge est vêtue d'une robe au décolleté trapézoïdal dont dépasse une chemise. Le bas des manches assez amples présente un revers de fourrure; elles permettent d'apercevoir les manches ajustées d'une cotte. Un grand manteau bordé d'une broderie à motifs de rinceaux mêle ses plis à ceux de la robe. A gauche et à droite des vêtements, le sol est entièrement couvert de plantes sans fleurs. Au premier plan à gauche, M. A. Lawalrée, chef de département honoraire au Jardin Botanique National de Belgique à Meise, pense pouvoir reconnaître des violettes (*Viola odorata* L.) mais la flore est très approximative, pas naturaliste. Il en est de même pour la rose (*Rosa cv.*) (communication orale du 10 mars 1994).

Derrière le muret sur lequel la Vierge est assise, des arbres assez rapprochés forment écran à l'extrême gauche; ils ne sont pas identifiables (communication de M. Lawalrée). Puis une échappée permet d'observer une pièce d'eau, un pré, un petit château et quelques montagnes lointaines à l'horizon. A droite, sur une route parallèle au muret, on reconnaît, à très petite échelle, la sainte Famille fuyant en Egypte. La Vierge, juchée sur son âne, tient l'Enfant emmaillotté dans son manteau tandis que saint Joseph, coiffé d'un grand chapeau de paille, suit à pied. Il s'appuie sur

une canne et porte sur l'épaule droite un grand bâton auquel est pendu un petit baluchon. Une gourde est fixée à sa ceinture. La sainte Famille se dirige vers la droite. Un château-fort pourvu d'un donjon se dresse au milieu d'une pièce d'eau. Plus loin s'élèvent une porte fortifiée et une ferme. Derrière un rideau d'arbres, un massif rocheux assez cahotique comporte un pont naturel. A gauche, une croix est érigée au pied d'un rocher. Le massif semble s'enfoncer dans la profondeur vers la gauche et rejoindre les petites montagnes qui y cachent l'horizon. Quelques nuages floconneux animent le ciel.

A propos de la version du couvent de Schlägl (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 1), *Erzlstorfer* (<sup>8</sup> 282) considère que le banc gazonné transforme le jardin en un *Hortus conclusus*. Celui-ci symbolise la virginité de la Vierge et son Immaculée Conception; il dérive d'un verset du *Cantique des cantiques* (IV, 12): «C'est un jardin scellé que ma sœur fiancée, une source fermée, une fontaine scellée» (cf. G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, t. 4/2, *Maria*, (Gütersloh, 1980), p. 207).

La rose que la Vierge tend à l'Enfant est avant tout un symbole marial et les appellations «Rose de Jéricho» (*Ecclésiastique*, XXIV, 14) et «Rose mystique» (*Litanies de la Vierge*) le montrent clairement. Dès la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, la Vierge peut tenir une rose à la place d'un sceptre, sur les statues des trumeaux aux portails des cathédrales notamment, et cet attribut se multiplie au XIV<sup>e</sup>, en accord avec la poésie religieuse. Cependant lorsque Marie tient une rose sans l'Enfant, celle-ci le symbolise comme étant la fleur issue de l'Arbre de Jessé et lorsque la Mère tend une rose à son Fils, elle est un signe de l'amour de Dieu. On l'observe également près des martyrs dans le *polyptyque de l'Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon). En général, la rose est liée à l'amour, à la beauté et au martyre (cf. G. Schiller, *op. cit.*, p. 205-206; L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957, p. 82-84; J.J.M. Timmers, *Christelijke Symboliek en Iconographie*, 2<sup>e</sup> éd., Bussum, (1974), p. 146, 216). La violette est une plante mariale lorsqu'elle est visible à proximité de la Vierge (L. Behling, *op. cit.*, p. 33) mais aussi un symbole du Christ qui est devenu homme dans le plus grand dénuement et la plus grande humilité et enfin un symbole de la Crucifixion (cf. E. Gallwitz, *Kleiner Kräutergarten. Kräuter und Blumen bei den Alten Meistern im Städel*, Francfort/Leipzig, 1992, p. 230).

Bazin (<sup>1</sup> 114) juge que le tableau du Louvre montre l'influence archaïsante de Jean van Eyck. *De Vos* (<sup>3</sup> 63-71) en fait remonter la composition à un original perdu du Maître de Flémalle; outre celle du Louvre, il cite sept versions (voir F, *Éléments de comparaison*, nos 2 à 8). Celles-ci présentent entre elles des différences telles qu'il est difficile de cerner cet original; on peut supposer raisonnablement qu'il comportait l'auréole en cercles concentriques entourés de nuages et le croissant de lune des copies les plus proches du Maître de Flémalle. *Goddard* (<sup>6</sup> 110) pense que des traits inhabituels au Maître de Francfort comme le visage plein de l'Enfant et les doigts fuselés de la Vierge sont des réminiscences de ce modèle du Maître de Flémalle. Il considère que la *Vierge et Enfant à la fleur* de Douai (voir F, n° 3) est la source du présent tableau (<sup>7</sup> 111). *Pichler* (<sup>8</sup> 77) et *Erzlstorfer* (<sup>8</sup> 283) songent plutôt à une gravure que le Maître aux Banderoles aurait exécutée vers 1460 d'après l'original perdu du Maître de Flémalle.

## 2. Couleurs

La couleur dominante du tableau est le rouge carmin de la robe et du manteau de la Vierge. Il présente des lumières jaunâtres. Une broderie d'or et un rang de perles grises bordent ces deux vêtements. La Vierge porte aussi une chemise blanche et une cote bleu foncé; le bas de sa manche droite montre un revers de fourrure grise. Marie a des carnations rose pâle, des yeux bruns, des lèvres vermillon clair et des cheveux blond cendré; elle tient une rose rouge foncé.

L'Enfant a aussi des carnations rose clair mais des joues colorées, des yeux bruns et des lèvres rouge pâle; ses cheveux sont blonds. Il est vêtu d'une chemise blanche à plis bleutés.

La Vierge est assise sur un muret gris. Sur le sol vert foncé se détachent des feuilles d'un vert plus pâle éclairé d'ocre.

Le paysage à gauche se compose d'arbres vert foncé, d'une pièce d'eau bleu-vert, d'un pré vert olive et d'un petit château peint dans des tons bleutés éclairés d'un coup de lumière blanc jaunâtre. Derrière les montagnes bleuâtres, le ciel passe du blanc rosé à l'horizon à un bleu intense au zénith.

À droite, sur un chemin ocré, la sainte Famille est presque monochrome. Assise sur un âne gris, la Vierge, portant un vêtement bleuté, tient l'Enfant emmailloté de blanc tandis que saint Joseph est vêtu de gris jaunâtre à lumières blanches. Le château-fort, gris-beige, présente quelques façades plus éclairées, beiges. L'eau bleue qui le ceinture forme de l'écume blanche. La porte fortifiée offre la même gamme de couleurs que le château. La ferme blanchâtre est couverte d'un toit de chaume gris. Derrière un rideau d'arbres vert foncé se dressent des rochers blancs ou gris bleuté.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

L'histoire du tableau est inconnue jusqu'à son entrée au Musée du Louvre, en 1958 (*Bazin*<sup>1</sup> 114).

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

Lorsque le tableau fut donné au Louvre, en 1958, il était attribué à Quentin Metsijs (*Bazin*<sup>1</sup> 114). *Bazin*<sup>1</sup> 114), qui le publie pour la première fois, le juge très proche du Maître de Francfort et le date du début du XVI<sup>e</sup> siècle. *Carandente*<sup>(2)</sup> 25) l'attribue au Maître lui-même. *De Vos*<sup>(3)</sup> 66) se range à l'opinion de *Bazin*.

*Brejon de Lavergnée*, *Foucart* et *Nicole Reynaud*<sup>(4)</sup> 84) confirment l'attribution au Maître de Francfort. C'est aussi l'opinion de *Goddard*<sup>(5)</sup> 109-110, 359; ° 76-77; ° 141, n° 43), qui cependant a distingué trois mains principales d'aidants au sein de l'atelier: le peintre de San Diego, le peintre de Stuttgart et le peintre de Watervliet. Il fait état d'une lettre de *Charles Sterling*, conservée dans les archives du Musée du Louvre (6 mai 1958), qui considère également le tableau comme une œuvre certaine de cet artiste. *Goddard* le date d'environ 1514 en raison de la présence d'un pont naturel dans le paysage rocheux; il pense que l'une des premières apparitions de celui-ci remonte au *retable de la Parenté de sainte Anne* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts), que Quentin Metsijs peignit vers 1507-1509. Il suggère que l'artiste ait recouru à un spécialiste pour son fond de paysage, étant donné que ses premières œuvres manifestaient peu d'intérêt pour cette partie des tableaux. Par contre le visage de la Vierge et le caractère de l'Enfant sont typiques du Maître. *Etzlstorfer*<sup>(8)</sup> 283) tient le tableau du Louvre pour une variante du modèle du Maître de Flémalle, que le Maître de Francfort exécuta vers 1510. *Grosshans*<sup>(9)</sup> 124) considère que ce tableau est une œuvre importante de l'artiste mais estime la date de 1514 trop tardive en raison de ses ressemblances avec la *Parenté de sainte Anne* du Historisches Museum à Francfort (1503-1506).

### 2. Histoire ultérieure

#### a. Collections et expositions

1958 Le tableau fut légué au Musée du Louvre par Elisabeth Mège (1881-29 janvier 1958). Ses collections provenaient de son père, Charles Mège, qui rassembla des œuvres d'art dès la fin du siècle dernier (cf. *P. Pradel, La Donation*

Mège au Musée du Louvre. Département des sculptures, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France* (Paris), t. XI, 1961, p. 102 et H. Lan[dais], *ibidem*, Département des objets d'art, p. 108; Danielle Gaborit dans *Les Donateurs du Louvre*, 1989, 270). Toutefois il n'est pas question de la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* dans l'article consacré par G. Migeon à cette collection en 1909 (*Collection de M. Ch. Mège*, dans *Les Arts* (Paris), n° 86, 1909, p. 1-19).

b. *Histoire matérielle*

- 1958 Le 26 décembre 1958, le tableau fut examiné par M. Goulinat. Un refixage préliminaire fut décidé en vue de l'allègement du vernis (ces renseignements et les suivants ont été aimablement communiqués par M. Ph. Lorentz).
- 1959-61 Le tableau fut soumis à M. G. Bazin. Le refixage général fut suivi de l'allègement prononcé du vernis, de l'enlèvement des repeints et de la restauration. Ce travail fut réalisé par M. Michel.
- 1984 Le 10 juillet 1984, de l'examen entrepris par MM. A. Lepage et O. Cortet, il ressort que le vernis était irrégulier et présentait des matités dans les nombreuses retouches. L'adhérence était bonne. L'œuvre fut dépoussiérée à sec et tamponnée au vernis Rembrandt à retoucher par M. Lepage mais les matités subsistent.
- 1994 Le tableau fut examiné par M. Lautraite le 26 avril 1994. Les traverses du parquetage étaient bloquées. L'adhérence était bonne mais la présentation non satisfaisante, notamment à cause des repeints altérés le long de cinq anciennes fentes et sur d'autres plages.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Aigen i.M. (Autriche), Couvent des Prémontrés de Schlägl, inv. n° K 1, cat. n° 8, *Vierge de l'Immaculée Conception*, par le Maître de Francfort vers 1505. Chêne, 104 x 65,5 cm. L'existence de ce tableau a été signalée par Bazin<sup>(1)</sup> 114, qui le rapprocha de celui du Louvre sans en dire plus. Il est mentionné par Goddard<sup>(5)</sup> II, 359, qui n'a pas pu obtenir des précisions. Grâce à l'amabilité du R.P. I.H. Pichler, O.Praem., nous sommes à même d'en fournir. La Vierge, assise sur un banc gazonné, se détache devant un soleil rayonnant au milieu d'un ciel bleu et un croissant de lune apparaît à ses pieds; c'est ainsi qu'elle est décrite dans l'*Apocalypse* (XII, 1: *Une femme revêtue de soleil, la lune sous ses pieds*). Elle tient une fleur de lis qui pousse sur le banc d'herbe et s'apprête à la cueillir. Deux petits anges en vol soutiennent une couronne au-dessus de sa tête (publié par Pichler<sup>8</sup> 76-77 et Etzlstorfer<sup>8</sup> 282-283, n° 8, repr. en couleur p. 85; repr. en couleur également au Centre International).

(2) Bruxelles, collection du Comte de Jonghe, panneau central d'un *triptyque de la Vierge et l'Enfant au croissant*, œuvre dans le style du Maître de Flémalle mais remontant au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Bois, 98 x 76 cm. Le fond est formé d'un soleil rayonnant et un croissant de lune est visible aux pieds de la Vierge. Considéré par De Vos<sup>(3)</sup> 63, 66, 67, 70) comme l'exemplaire le plus proche de l'original perdu (Repr. dans De Vos<sup>3</sup> 64, fig. 5; cliché A.C.L. 149.216 B).

(3) Douai, Musée, n° 305, *Vierge et l'Enfant à la fleur*, généralement classée dans la suite du Maître de Flémalle (cf. Goddard<sup>(6)</sup> 77). Bois, 81 x 90 cm. La composition est très proche de la précédente mais la Vierge est couronnée. Citée par De Vos<sup>(3)</sup> 63, 65-66, 70) comme étant dans le style du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (Repr. dans De Vos<sup>3</sup> 64, fig. 6 (détail); Photo Archives photographiques, Paris, BA-P, 10315, au Centre International).

(4) Huesca, Musco Provincial, n° d'inventaire 52, panneau central d'un *triptyque de la Vierge et l'Enfant au crois-*



*sant*. Bois, 84,5 x 56,5 cm. La composition est semblable aux deux précédentes mais comporte en plus deux anges musiciens et deux anges qui couronnent la Vierge. Cité par *De Vos* (3 63, 65, 71) comme étant dans le style du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (Repr. dans *De Vos* 3 65, fig. 8; Cliché Mas, Barcelone, au Centre International).

(5) Madrid, collection du Duc de Infantado, *Vierge et Enfant au croissant et à la fleur*. La composition comprend le fond de soleil rayonnant, le croissant et les deux anges qui couronnent la Vierge. Le panneau est chantourné à la partie supérieure. Cité par *De Vos* (3 63, 65, 71) comme étant dans le style du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine; nous pensons qu'il pourrait avoir été peint par le même artiste que la version précédente (La photographie que possède le Centre International montre la composition inversée mais il s'agit peut-être seulement de l'inversion du cliché).

(6) Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, n° 489, *Vierge et Enfant à la fleur*, dans le style du Maître de Flémalle et remontant semble-t-il au XV<sup>e</sup> siècle. Toile, 56 x 46 cm. La composition est coupée sous les genoux de la Vierge et celle-ci, contrairement aux autres exemplaires, porte une grosse coiffé abondamment plissée. Le fond est formé d'un soleil rayonnant. Cité par *De Vos* (3 63, 66, 71) comme ayant été peint sous l'influence de Van der Goes (photo Bildarchiv au Centre International).

(7) Pézenas, Musée Vulliod St-Germain, *Vierge et Enfant à la poire dans un paysage*. Cette version est signalée par *De Vos* (3 63, 66). A la différence des précédentes, il s'agit d'une copie très libre et la filiation est à peine perceptible (Repr. dans *De Vos* 3 65, fig. 9).

(8) Poznań, Musée National, inv. N° 135, *Vierge et Enfant à la fleur dans un paysage*. Bois, 46 x 31 cm. Elle s'éloigne totalement de l'original perdu dans le jeu des plis et est de qualité très médiocre. Citée par *De Vos* (3 63) (Photo du Musée au Centre International).

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Il nous semble intéressant de signaler que deux des copies fidèles du prototype perdu du Maître de Flémalle, celles de Bruxelles (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 2) et de Huesca (*ibidem*, n° 4), qui sont des panneaux centraux de triptyque, ont été pourvues de volets peints par le Maître de Francfort; ils représentent, à Bruxelles, le *Donateur accompagné par saint Pierre* (cliché A.C.L. 149.217 B) et la *Donatrice protégée par sainte Odile de Weert* (cliché A.C.L. 149.218 B), dans un paysage avec un premier plan de plantes, et à Huesca, les *Saintes Catherine et Barbe* se détachant devant une tenture (clichés Mas, Barcelone). A la suite de quelles circonstances le Maître de Francfort a-t-il été amené à peindre des volets pour ces copies, dues certainement à des mains différentes, reste une énigme.

A son tour, il a peint une *Vierge de l'Immaculée Conception*, celle de Schlägl (voir F, n° 1), très proche de ces panneaux centraux qui lui ont sans doute servi de modèle; la lune et le soleil rayonnant s'y retrouvent mais ce dernier se détache sur un fond de ciel clair plutôt que sombre, la Vierge ne porte pas une fleur mais s'apprête à en cueillir une sur le banc gazonné et c'est un lis plutôt qu'une rose. Son décolleté est trapézoïdal à base étroite, comme on l'observe sur la Vierge de la *Lignée de sainte Anne* de Quentin Metsijs (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts). Deux petits anges, assez proches mais pas identiques à ceux de Huesca, la survolent avec une couronne. Les dimensions du tableau de Schlägl, 104 x 65,5 cm, sont du même ordre de grandeur que celui de Bruxelles: 98 x 76

cm; celui de Huesca est un peu plus petit: 84,5 x 56,5 cm. *Pichler* (<sup>8</sup> 77) et *Etzlstorfer* (<sup>8</sup> 283) datent la version de Schlägl de l'époque des œuvres peintes à Francfort, avec raison semble-t-il à cause des similitudes de style.

Plus tard, le Maître de Francfort a repris la composition dans un tableau plus petit – celui du Louvre, 76,5 x 45,5 cm – en modifiant considérablement le thème. Il a remplacé la Vierge de l'*Apocalypse* par une mère et son enfant dans un paysage, il a rendu le bébé très souriant. Il a désacralisé la scène, ce qui dénote bien l'esprit du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Il a changé la forme du décolleté de la Vierge, enrichi l'ourlet de son manteau d'une bordure décorative et adouci considérablement le style des plis en cristaux; il a aussi un peu rétréci l'espace autour des personnages. Il n'est sans doute pas justifié de considérer le présent tableau comme un *Repos pendant la fuite en Egypte* à cause de la sainte Famille en fuite visible à l'arrière-plan car il n'y a aucune allusion aux miracles qui se déroulèrent durant cet épisode et on n'y observe pas non plus le petit bagage des voyageurs. *Marie-Louise Dufey-Hack* (*Le Thème du Repos pendant la fuite en Egypte dans la peinture flamande de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art* (Bruxelles), t. XLVIII, 1979 (paru en 1980), p. 56-58, 72) cite un tableau de Gérard David, la *Vierge à la rose* (Grenade, Cabildo del Sacro Monte; repr. *ibidem*, fig. 5), qui montre précisément les mêmes caractéristiques que le tableau du Louvre. La Vierge, qui offre une rose à l'Enfant, est assise sur un banc gazonné et elle occupe la plus grande surface de l'œuvre tandis que la sainte Famille fuit à l'arrière-plan; c'est le seul motif qui rappelle le thème du *Repos*. Pour cette historienne d'art, la *Vierge à la rose* doit être placée dans un groupe distinct où le thème s'estompe au profit du tableau de dévotion. L'œuvre de Gérard David pourrait être à l'origine de ce groupe qui se développera surtout dans l'école anversoise du XVI<sup>e</sup> siècle.

La qualité du tableau du Louvre permet de le considérer comme une œuvre authentique du Maître de Francfort, le présumé Hendrik van Wueluwe (cf. *Goddard* <sup>6</sup>); le visage de l'Enfant, en particulier, est un des plus réussis de l'artiste. En tout cas on ne reconnaît pas, dans cette œuvre, la main d'un des trois assistants définis par *Goddard* (<sup>7</sup> 83-94). La production du peintre de San Diego se distingue du tableau du Louvre par un autre type féminin avec un grand front bombé, par des arbres aux formes plus compliquées et en général par la recherche d'un caractère plus décoratif: brocarts, pierreries, trônes ouvragés; elle n'a pas la grande simplicité de la *Vierge à l'Enfant dans un paysage*. Le peintre de Stuttgart donne à ses visages féminins des petites bouches et des mentons assez lourds et la perspective des traits est plus correcte. Ce sont aussi les types féminins qui différencient les œuvres du peintre de Watervliet du tableau du Louvre: les visages sont assez ronds, avec des petits mentons en boule, et les carnations sont lisses comme du marbre. Par contre la Vierge du Louvre ressemble à celle de l'œuvre de base du Maître de Francfort, le panneau central du triptyque de la *Parenté de sainte Anne* (Francfort, Historisches Museum; repr. dans *Goddard*, 1984, fig. 3), et à celle de la *Vierge et l'Enfant avec sainte Anne* de Washington (National Gallery of Art; repr. dans *Goddard* <sup>7</sup> fig. 29). A Francfort, l'Enfant porte la même petite chemise et plusieurs des visages présentent ce défaut de perspective que nous avons signalé. La tête de l'Enfant peut encore être comparée à celle de la *Vierge et l'Enfant* de Stockholm (collection Peyron; repr. dans *Goddard* <sup>7</sup> fig. 26). Dans la *Vierge et l'Enfant trônant dans un paysage* de Karlsruhe (Kunsthalle; repr. dans *Goddard* <sup>7</sup> fig. 30), on retrouve à l'arrière-plan la même scène de la *Fuite en Egypte* à toute petite échelle.

Deux dates ont été avancées: 1514 et une période plus rapprochée de 1506; en raison de la mollesse du drapé, nous optons pour la date tardive.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1961 <sup>1</sup>: GERMAIN BAZIN, *La Donation Mège au Musée du Louvre. Département des Peintures*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France* (Paris), XI, 1961, 113-115.
- 1968 <sup>2</sup>: GIOVANNI CARANDENTE, *Collectins d'Italie*, I. Sicile (*Les Primitifs flamands*, II. Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle, 3), Bruxelles, 1968.
- 1971 <sup>3</sup>: DIRK DE VOS, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemal-leske voorlopers*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen* (Berlin), XIII, 1971, 60-161.
- 1979 <sup>4</sup>: 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.
- 1983 <sup>5</sup>: STEPHEN H. GODDARD, *The Master of Frankfurt and his Shop*, thèse de doctorat, Université d'Iowa, 1983.
- 1983 <sup>6</sup>: S. GODDARD, *The Man with a Rose, a new attribution to the Master of Frankfurt (Hendrik van Wueluwe reconsidered)*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (Anvers), 1983, 53-83.
- 1984 <sup>7</sup>: STEPHEN H. GODDARD, *The Master of Frankfurt and his Shop (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Jaargang 46, 1984, Nr. 38)*, Bruxelles, 1984.
- 1987 <sup>8</sup>: ISFRIED H. PICHLER, *Schlägler Gemäldekatalog. Geschichte der Schlägler Gemäldesammlung und Bildergalerie, Verzeichnis der vorhandenen Gemälde*; HANNES ETZLSTORFER, *Kommentare zu ausgewählten Gemälden*, Linz, 1987.
- 1988 <sup>9</sup>: RAINALD GROSSHANS, *Rezensionen. Stephen H. Goddard, The Master of Frankfurt and his Shop (...)*, 1984 (...), dans *Kunstchronik* (Munich), XLI, 1988, 118-125.
- 1989 <sup>10</sup>: [DANIELLE GABORIT, e.a.], *Répertoire des Donateurs*, dans *Les Donateurs du Louvre*, Paris, (1989), 125-347.

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 197: MAÎTRE DE FRANCFORT (1)

11. <i>La Vierge à l'Enfant dans un paysage (couleur)</i>	Photo RMN
CLVI. La Vierge à l'Enfant dans un paysage	RMN 93 DN 12552
CLVII. La Vierge à l'Enfant dans un paysage, en réflectographie infra-rouge	C2RMF Patrick Le Chanu
CLVIII. Détail: le visage de la Vierge	RMN 93 DN 12554
CLIX. Détail: l'Enfant Jésus	RMN 93 DN 12557
CLX. Détail: la main de la Vierge tenant la fleur et la main droite de l'Enfant	RMN 93 DN 12556
CLXI. Détail: le paysage à l'arrière-plan à droite	RMN 93 DN 12559
CLXII. Détail: la végétation, angle inférieur gauche	RMN 93 DN 12555
CLXIII. Détail: la végétation, angle inférieur droit	RMN 93 DN 12558
CLXVIIb. La Vierge à l'Enfant dans un paysage, revers du panneau	RMN 93 DN 12553

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 198: MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARIE-MADELEINE (7), *LA VIERGE ET L'ENFANT*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Flandres, deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle

La Vierge et l'Enfant

N° d'inventaire R.F. 2822 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>13</sup> 156).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(24.VI.1956; 15.XII.1993)

*Forme*: Rectangle vertical.

<i>Dimensions</i> :	Support,	21,5 x 13,3 x 0,5
	Surface peinte,	20,5 x 12,5.

*Couche protectrice*: Le vernis est assez épais et brillant.

*Couche picturale et dessin sous-jacent*

a. *Etat de conservation*: Il est relativement bon, bien que la couche picturale soit assez usée. Le tableau présente quatre bords non-peints et une sorte de barbe. Trois trous ont été restaurés, notamment de part et d'autre du cou de l'Enfant. Dans les carnations de la Vierge, des petits écaillages et des usures permettent d'apercevoir la préparation. Les yeux sont en bon état; ailleurs on remarque des petites reprises de contour. Des craquelures foncées ont été peu retouchées. Les carnations de l'Enfant sont pareilles; il y a un léger repeint sur son ventre et un petit masticage sous son menton. Il ne semble pas que le sein de la Vierge ait jamais été visible. Le contour des doigts de ses deux mains est légèrement repris.

La robe bleue est devenue verdâtre; un surpeint en glacis la recouvre. A gauche, la robe originale transparait; elle était probablement peinte à l'azurite. Le manteau est surpeint également; à l'origine, il était bleu-gris. Le fond rouge, reglacé rouge vif, présente des restes de vernis bruns dans des cuvettes, ce qui provoque des taches brunâtres. Les rayons sont fort usés; on aperçoit des traces de dorure à la feuille sur une mixtion foncée.

b. *Matériau et exécution picturales*: Le tableau est peint probablement à l'émulsion; elle se révèle notamment dans le galon qui borde le manteau de la Vierge.

La photographie à l'infra-rouge montre un dessin sous-jacent linéaire présentant des reprises, surtout dans les mains. La radiographie n'est d'aucune utilité en raison de la peinture appliquée sur le revers.

c. *Changements de composition*: Sur la photographie à l'infra-rouge, les mains de la Vierge surtout montrent des recherches: le pouce droit était plus épais et plus long, les doigts de la main gauche étaient également plus allongés.

Le coude droit de l'Enfant était un peu plus développé. Des cheveux ont été dessinés devant le serre-tête mais ils ne furent pas peints.

*Préparation:* Elle est blanche, assez mince et semble avoir une bonne adhérence au support.

*Support:* Il est probablement en chêne et présente un élément vertical légèrement convexe. On observe une fissure au bas du bord gauche (côté face). Au revers, il y a des restes de couleur brune sur un fond jaune pâle, sans doute à base de plomb d'après la radiographie. On remarque aussi des trous dont trois ont traversé le tableau et ont amené des restaurations sur la face. Quelques traces d'arrachage sont visibles au revers, au bord supérieur du tableau, ainsi qu'une tache blanchâtre (Voir aussi *Marette* <sup>8</sup> 188, n° 194).

*Marques au revers:* Deux étiquettes ont été collées: 1) RF 2822 / M<sup>e</sup> de la légende / de Marie Madeleine / Vierge et Enfant (manuscrit); 2) RF 2822 / MAÎTRE DE LA LEGENDE / DE MARIE-MADELEINE (dactylographié; barré et suscrit à la main: FLANDRE 2e 1/2 XV<sup>e</sup>) / VIERGE ET ENFANT (dactylographié) / Cat. 1979 p. 156 (manuscrit).

*Cadre:* Il est moderne, mouluré et peint en noir. Au revers, une étiquette est partiellement cachée par une vis et un tenon: RF 282[2] HB 10[...] / Vierge et [Enfant].

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. Sujet

La Vierge est vue de face, à mi-corps, et elle porte l'Enfant assis sur sa main gauche tandis que sa droite le maintient contre elle. Son visage est très stylisé, tout en courbes, avec un front anormalement haut. Ses yeux, baissés, sont légèrement bridés. Elle est vêtue d'une robe dont le petit décolleté est diminué latéralement par les bords de la chemise, et d'un manteau posé sur la tête. Un diadème décoré d'une pierre ronde entourée de petites perles maintient ses cheveux qu'on n'aperçoit que sur ses épaules. Ses mains sont assez raides, avec des doigts fuselés dépourvus d'articulations.

L'Enfant lève la tête vers sa mère; Il a de rares cheveux bouclés, un gros nez et la bouche entr'ouverte. Il tient à deux mains un fruit, sans doute une pomme. Il est nu; seul un petit linge est drapé autour de ses hanches.

L'Enfant et sa mère sont auréolés de rayons et se détachent sur un fond uni. *Huyghe* (<sup>2</sup> 3) pense que la pomme tenue par l'Enfant pourrait être une modification ultérieure du tableau: primitivement la Vierge Lui aurait présenté le sein. L'examen au binoculaire a infirmé cette hypothèse (voir p. 209).

Selon *E.G. Grimme* (*Neuerwerbungen, Stiftungen und Dauerleihgaben für das Suermondt-Museum. Eine Marienfelf vom Meister der Magdalenenlegende*, dans *Aachener Kunstblätter* (Cologne), t. XLV, 1974, p. 7), le fruit est un symbole marial: Marie est la nouvelle Eve qui a réparé la faute de la première. Pour *H. Aurenhammer* (*Apfel*, dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 3<sup>e</sup> livraison, Vienne, 1961, p. 173), la Vierge et l'Enfant en tant que nouvelle Eve et nouvel Adam apparaissent déjà vers l'an mil; la pomme est tenue par l'un des deux (voir la *Vierge* du trésor de la cathédrale d'Essen, du début du XI<sup>e</sup> siècle). En tant que symbole du salut, la pomme est aussi un symbole du Christ (en accord avec le *Cantique des cantiques*, II, 3: *Comme un pommier au milieu des arbres de la forêt, tel est mon bien-aimé parmi les jeunes hommes*): Celui-ci prend sur Lui les péchés du monde et ainsi sauve l'humanité.

*Guiffrey* (<sup>1</sup> 269) décèle une forte influence de Roger van der Weyden dans l'Enfant et les mains de la Vierge. *Huyghe* (<sup>2</sup> 3) et un rédacteur du *Pantheon* (<sup>3</sup> 152) mentionnent également l'emprise de Van der Weyden. *Michel* (<sup>7</sup> 177) cite quelques modèles précis appartenant à cet artiste ou à son entourage: la *Vierge* du Musée de Caen, celle de l'ancienne collection Renders (Tournai, Musée des Beaux-Arts) et celle du Musée de Berlin (repr. dans *M.J. Friedlän-*

der, *Early Netherlandish Painting*, II. *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, Leyde/Bruxelles, 1967, pl. 52, 50 et 68).

Lorentz (<sup>14</sup> 228) pense que ce tableau était à l'origine le feuillet gauche d'un diptyque dont le pendant était le portrait du donateur en orant.

## 2. Couleurs

La Vierge et l'Enfant se détachent devant un fond rouge sombre; leurs auréoles sont dorées.

La Vierge porte une robe et un manteau bleu foncé; ce dernier est bordé d'un double galon doré. Dans le décolleté de la robe dépasse la chemise blanche. Le serre-tête est noir, avec une pierre jaune entourée de perles grises. La Vierge a des carnations rosées, des yeux bleus, des lèvres rouges et des cheveux d'un blond roussâtre.

L'Enfant est blond; ses carnations sont rosées, ses lèvres rouges et ses yeux bleus; son linge est blanc. Il porte un fruit brun doré.

## 3. Marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

### a. Sources

L'histoire du tableau est inconnue jusqu'en 1929.

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

Le tableau entre au Louvre en 1929 comme une œuvre de l'école du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (Michel <sup>7</sup> 178). Cette année-là, Jeanne Tombu (*Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6<sup>e</sup> pér., t. II, 1929, p. 266-267) avait mentionné trois versions de la même composition (voir F, *Éléments de comparaison*, nos 2, 7 et 9) comme appartenant aux œuvres de maturité de cet artiste (entre 1500 et 1515). Cependant Guiffrey (<sup>1</sup> 269) conteste cette attribution. Il ne nie pas l'influence de Roger van der Weyden dans l'Enfant et dans les mains de la Vierge mais son visage où n'apparaît pas l'ossature et l'absence de plis cassés lui font songer à la France et il situe la peinture dans le nord de ce pays. Huyghe (<sup>2</sup> 3, 4) croit aussi à l'influence de Van der Weyden sur un tempérament français et il résume son opinion en classant le tableau dans l'école du nord de la France, peu avant 1500. Guiffrey et Huyghe sont approuvés par un rédacteur du *Pantheon* (<sup>3</sup> 152), qui qualifie l'œuvre de franco-flamande.

En 1933, au Musée de l'Orangerie à Paris, elle est exposée comme appartenant à l'école flamande du XV<sup>e</sup> siècle et le Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine est proposé dubitativement (<sup>4</sup> 33, n° 120). C'est dans la même école qu'elle est classée à l'exposition du *Cinquantenaire des «Amis du Louvre»* (<sup>5</sup> 20, n° 81) et par Sterling et Hélène Adhémar (<sup>11</sup> 41). Grete Ring (<sup>6</sup> 222, n° 179) la considère comme une œuvre de Simon Marmion mais pas de première valeur. Michel (<sup>7</sup> 177-178) estime qu'elle provient de l'atelier du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine et qu'en raison de sa qualité, elle pourrait avoir été peinte par l'artiste lui-même; il la situe vers 1490-1495. Jacqueline Marette (<sup>8</sup> 188, n° 194) se range à cette opinion. Van Schoute (<sup>9</sup> 127) la mentionne comme étant typique de la première période de ce maître, soit entre 1490 et 1500. Loewinson-Lessing et Nicouline (<sup>10</sup> 64, n° 5) l'attribuent plutôt à son atelier. Ursula Hoff et Davies (<sup>12</sup> 9) la citent parmi les tableaux du maître lui-même. Brejon de Lavergnée, Foucart et Nicole Reynaud (<sup>13</sup> 156) la classent dans l'école flamande de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

cle. *Lorentz* (<sup>14</sup> 228-229) la considère comme une œuvre des anciens Pays-Bas méridionaux de la fin du XV<sup>e</sup> siècle tout en la rapprochant de l'*Annonciation* du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine conservée à la Capilla Real de Grenade.

## 2. Histoire ultérieure

### a. Collections et expositions

- Le tableau a appartenu à la collection Lodovico Pollak, à Rome (cf. *Lorentz* <sup>14</sup> 228).  
 1929 Il est donné au Musée du Louvre par la Société des Amis du Louvre (Comité du 14 novembre 1929; conseil du 2 décembre 1929; décret du 23 mai 1930; cf. *Michel* <sup>7</sup> 178). Il avait été payé 75.000 FF. (Documentation du Département des Peintures).

### Expositions

- 1933 Le présent tableau a figuré aux expositions suivantes:  
*Exposition des Achats du Musée du Louvre et des Dons de la Société des Amis du Louvre*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1933, n° 120 (<sup>4</sup> 33) et  
 1947 *Cinquantenaire des «Amis du Louvre»*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1947, n° 81 (<sup>5</sup> 20).  
 1997 *Des Mécènes par milliers*, Paris, Musée du Louvre, 1997, n° 123 (*Lorentz* <sup>14</sup> 228-229).

### b. Histoire matérielle

- 1993 Le tableau a été bichonné en novembre 1993.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen, inv. n° 2481. Bois, 28 x 18 cm. La Vierge porte un petit voile transparent autour du cou et n'a pas de bijou sur son serre-tête. Le fond d'or est ponctué. Cet exemplaire est très proche du style de Roger van der Weyden et attribué dubitativement au Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine; il est cité par *Loewinson-Lessing* et *Nicouline* (<sup>10</sup> 64, n° 1) (repr. dans *D. Hannema, Catalogue of the D.G. Van Beuningen Collection*, Rotterdam, 1949, n° 33 et pl. 30; cliché A.C.L. 114.664 B).

(2) New York, Reinhardt Galleries, 1926-1927. La Vierge porte un petit voile transparent et dans le fond d'or ponctué une zone plus claire forme une auréole autour de sa tête. Cet exemplaire fut vu à Paris, chez Bourgeois, par *G. Hulin de Loo*. Il est considéré par *J. Tombu* (*Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6<sup>e</sup> pér., t. II, 1929, p. 267) comme pouvant être l'original qu'elle date de la maturité du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine, soit entre 1500 et 1515. *M.J. Friedländer* (*Early Netherlandish Painting*, XII. *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, Leyde/Bruxelles, 1975, p. 92, n° 19) aussi l'attribue à l'artiste lui-même (repr. dans *Friedländer, op. cit.*, pl. 14).

(3) Vienne, Galerie Sanct Lucas en 1969. 29,8 x 23,2 cm. La Vierge porte le petit voile et le fond d'or est uniformément ponctué. Ce tableau provient du commerce P. de Boer à Amsterdam et il a figuré à une exposition organisée par celui-ci en juillet 1937 (n° 1). Il est reproduit dans un supplément au *Burlington Magazine* comme étant du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (*Notable Works of Art now on the Market*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), t. CXI, juin 1969, pl. XVII; cliché ACL 122.552 A).

(4) New York, vente Sotheby, 14 janvier 1988, n° 54. Bois, 34,5 x 21,5 cm. La Vierge a le petit voile et le fond d'or est ponctué uniformément. C'est la version signalée par *Loewinson-Lessing* et *Nicouline* (<sup>10</sup> 64, n° 3) comme ayant été vendue à Londres, également chez Sotheby, le 2 juillet 1958, n° 31, attribuée à Bouts. Elle correspond étroitement aux précédentes (repr. en couleur dans le catalogue de vente new-yorkais).

(5) Aix-la-Chapelle, Suermondt-Museum. Chêne, 29 x 21 cm, panneau cintré. Le fond d'or est ponctué. Le tableau a été publié par *E.G. Grimme* (*Neuerwerbungen, Stiftungen und Dauerleihgaben für das Suermondt-Museum. Eine Maricntafel vom Meister der Magdalenenlegende*, dans *Aachener Kunstblätter* (Cologne), t. XLV, 1974, p. 7-9, ill. 1 et pl. en couleur) qui y voit la version la plus tardive de l'atelier du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine à cause du raidissement des formes (photo Ann Münchow, Aix-la-Chapelle, au Centre International).

(6) Vaduz, collection des princes de Liechtenstein, n° 931. Chêne, 32,5 x 21 cm. La Vierge porte un petit voile transparent. Cette version est mentionnée par *J. Tombu* (*Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine (Nouvelles attributions)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6<sup>e</sup> pér., t. III, 1930, p. 192) comme une réplique, d'exécution sommaire, du type des Galeries Reinhardt. Elle est citée par *Michel* (<sup>7</sup> 178) comme étant une réplique d'atelier du tableau de l'ancienne collection van der Elst (voir n° 8). En réalité, la composition est exactement celle des exemplaires précédents, ce qui n'est pas le cas du n° 8 (cliché Wolfrum, Vienne, au Centre International).

(7) Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, n° 4117. Bois transposé sur toile, 31,8 x 21,4 cm. La Vierge n'a pas de serre-tête et est auréolée de deux cercles concentriques; elle se détache sur un fond sombre. *J. Tombu* (*op. cit.*, 1929, p. 267) la considère comme une réplique moins bonne de l'exemplaire des Galeries Reinhardt. *Loewinson-Lessing* et *Nicouline* (<sup>10</sup> 62-65), qui l'étudient, la tiennent également pour une réplique d'atelier (repr. dans *Loewinson-Lessing* et *Nicouline* <sup>10</sup> pl. CXV-CXXI).

(8) Londres, vente Sotheby, 12 juillet 2001, n° 10 (anciennement à Bruges, dans la collection van der Elst). Bois, 27,5 x 17,5 cm. La Vierge est assez semblable à la précédente mais la position de l'Enfant est différente: Il est moins redressé, tient le bras droit le long du corps et appuie une pomme sur sa cuisse gauche; Il est souriant et dérive nettement des Enfants Jésus de Van der Weyden. C'est un exemplaire de grande qualité. Il est cité par *Michel* (<sup>7</sup> 178) et par *Loewinson-Lessing* et *Nicouline* (<sup>10</sup> 63 et 64: collection privée belge). *L. Ninane* (dans *Hommage à Roger de la Pasture-Van der Weyden. 1464-1964, Tournai*, Bruxelles, (1964), n° 17) le considère comme une œuvre de jeunesse du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (repr. dans *Hommage*, *op. cit.*, n° 17 et repr. en couleurs dans le catalogue de vente londonien; cliché A.C.L. 197.263 B).

(9) Londres, commerce, avant 1929. Cette version est une réplique inférieure vue par *G. Hulin de Loo* et mentionnée par *J. Tombu* (*op. cit.*, 1929, p. 267), à propos de laquelle nous n'avons aucun renseignement supplémentaire.

Les documents de comparaison n°s 6 et 7 cités par *Loewinson-Lessing* et *Nicouline* (<sup>10</sup> 64) sont en réalité des compositions différentes (repr. dans *M.J. Friedländer*, *op. cit.*, t. XII, pl. XIV).

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

La composition de la *Vierge* du Musée du Louvre remonte indiscutablement à Roger van der Weyden. On retrouve dans des œuvres tardives de celui-ci comme la *Vierge* anciennement à Donaueschingen (Berlin, collection du Dr



Springer; repr. dans *M.J. Friedländer, Early Netherlandish Painting*, II, Leyde/Bruxelles, 1967, pl. 122) le grand front dégagé, le serre-tête décoré d'un bijou, le manteau posé très en arrière sur le crâne, le petit décolleté carré de la robe diminué par les deux bords de la chemise, l'Enfant aux cheveux rares et bouclés, aux yeux vifs et au nez en trompette, les mains de la Vierge aux doigts fuselés. L'exemplaire de Rotterdam (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 1) est encore très proche de ce type avec l'oreille de la Vierge dégagée et les articulations des doigts bien indiquées. Il forme la transition avec les œuvres du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine: en effet, dans les autres versions comme dans celle du Louvre, l'oreille sera cachée (sauf à Aix-la-Chapelle) et les articulations des doigts vont disparaître.

Nous pensons donc qu'il a peut-être existé un prototype de Van der Weyden très semblable au tableau de Rotterdam. Bien qu'extrêmement proche des six premières versions que nous avons citées quant à la composition, la *Vierge* du Louvre en diffère considérablement dans le type féminin. Alors que les premières s'apparentent de ce point de vue aux œuvres de la maturité ou même, pour les moins bonnes, aux œuvres tardives du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine par leur caractère figé, la *Madone* du Louvre est plus fine, plus sensible, elle se rapproche d'œuvres datables de la première période de l'artiste: l'*Annonciation* de la Capilla Real à Grenade (*Van Schoute*<sup>9</sup> pl. CCXV-CCXXIII; *Lorentz*<sup>14</sup> 229), le *Repos pendant la fuite en Egypte* de la National Gallery of Victoria à Melbourne (*Hoff et Davies*<sup>12</sup> pl. XXIV-XXVI; ces auteurs cependant – p. 24 – datent le *triptyque des Miracles du Christ* de peu après 1500) et la *Vierge à l'Enfant* de l'Accademia Carrara à Bergame (n° 472; photo du musée au Centre International). Elle est cependant postérieure à la série des petites *Vierges à l'Enfant* dans lesquelles l'Enfant, éveillé ou endormi, appuie sa tête sur le sein maternel (cf. Anvers, Musée Mayer van den Bergh, cat. n° 384; cliché ACL 137.547 B); ces *Vierges* ont un caractère archaïque avec leur tête beaucoup trop grosse par rapport à leur carure toute menue et elles ont un visage triangulaire.

Le dessin sous-jacent, linéaire mais comportant quelques recherches de mise en place, est compatible avec celui de l'*Annonciation* de Grenade décrit par *Van Schoute* (° 127).

On peut évidemment se demander, avec *E.G. Grimme (Neuerwerbungen, Stiftungen und Dauerleihgaben für das Suermondt-Museum. Eine Marien Tafel vom Meister der Magdalenenlegende, dans Aachener Kunstblätter (Cologne), t. XLV, 1974, p. 9)*, et *Lorentz*<sup>14</sup> 228 si ces œuvres représentatives des différentes époques de la carrière du maître ne doivent pas être attribuées à des artistes différents. En l'absence d'une monographie détaillée sur ce peintre, nous attribuons la *Vierge* du Louvre au Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine et la datons de peu avant 1500.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1929<sup>1</sup>: JEAN GUIFFREY, *Une Vierge à l'Enfant du Nord de la France*, dans *Bulletin des Musées de France* (Paris), I, 1929, 269.
- 1930<sup>2</sup>: RENÉ HUYGHE, *Dans les Musées Nationaux*, dans *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité* (Paris), 20 janvier 1930, 3-5.
- 1930<sup>3</sup>: *Nachrichten. Paris*, dans *Pantheon* (Munich), V, 1930, 152.
- 1933<sup>4</sup>: *Musée de l'Orangerie. Les Achats du Musée du Louvre et les dons de la Société des Amis du Louvre. 1922-1932*, (Paris), 1933.
- 1947<sup>5</sup>: *Orangerie des Tuileries. Cinquantenaire des «Amis du Louvre». 1897 – 1947, Musées Nationaux*, (Paris), 1947.
- 1949<sup>6</sup>: GRETE RING, *La Peinture française du quinzième siècle*, (Londres/Paris, 1949).

- 1953 <sup>7</sup>: EDOUARD MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
- 1961 <sup>8</sup>: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- 1963 <sup>9</sup>: 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.
- 1965 <sup>10</sup>: VLADIMIR LOEWINSON-LESSING et NICOLAS NICOULINE, *Le Musée de l'Ermitage Leningrad (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 8)*, Bruxelles, 1965.
- 1965 <sup>11</sup>: CHARLES STERLING et HÉLÈNE ADHÉMAR, avec la collaboration de NICOLE REYNAUD et de LUCIENNE COLLIARD, *Musée National du Louvre. Peintures. École française, XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1965.
- 1971 <sup>12</sup>: URSULA HOFF et MARTIN DAVIES, *The National Gallery of Victoria Melbourne (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 12)*, Bruxelles, 1971.
- 1979 <sup>13</sup>: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I. Écoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1997 <sup>14</sup>: [PH. L. [ORENTZ] e.a.], *Des Mécènes par milliers. Un siècle de dons par les Amis du Louvre. Musée du Louvre, Paris, 21 avril – 21 juillet 1997*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997.

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 198: MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARIE-MADELEINE (7)

12. <i>La Vierge et l'Enfant (couleur)</i>	Photo RMN
CLXIV. La Vierge et l'Enfant	ACL 164.369 B
CLXV. La Vierge et l'Enfant, en infra-rouge	ACL L 5713 B
CLXVI. Détail: les visages (M 2X)	ACL 164.371 B
CLXVIIa. La Vierge et l'Enfant, revers du panneau	RMN 93 DN 12600

M. C.-S.

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 199: MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARIE-MADELEINE (8), *LE PORTRAIT DE MARGUERITE D'AUTRICHE*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Maître de la Légende de sainte Madeleine

Marguerite d'Autriche

N° d'inventaire R.F. 2259 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>25</sup> 85).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(20.VII.1951; 15.XII.1993)

*Forme:* Rectangle vertical.

<i>Dimensions:</i>	Support avec cadre,	31,6 (± 0,1) × 22 × 2,1 (cadre)
		- 1,1 (panneau)
	Surface peinte,	24,7 (± 0,3) × 15,2

Le cadre fait corps avec le support.

*Couche protectrice:* Le vernis est en bon état.

*Couche picturale et dessin sous-jacent*

a. *Etat de conservation:* L'état général est assez bon quoique la peinture soit très usée. Le fond a été surpeint; son épaisseur est très inégale. Dans les chairs, il y a de l'usure; on voit la couche de préparation un peu partout et quelques petites retouches très légères. Le cerne a été repris sous le menton et le long de la joue droite. Les yeux sont presque intacts. Dans la bouche, le trait de la commissure a été repassé. Les sourcils ont été légèrement repris avec des couleurs glaçantes. Dans le haut du front, quelques craquelures noires ont été cachées. Les mains montrent une forte usure et de petites retouches grisâtres pour accentuer les contours. Dans le pendentif, on observe quelques surpeints sur la perle.

La coiffe noire est bouchée; elle a été repeinte. Dans la robe, il y a du surpeint en «peau d'orange» sur la manche gauche.

*Matière et exécution picturales:* La peinture présente des reliefs, surtout dans les ombres de la robe et la passementerie de la coiffe.

L'infra-rouge (Pl. CLXX) montre du dessin sous-jacent dans le visage et dans la robe. Dans le visage on observe une simple mise en place des traits principaux. Dans la robe ce sont surtout les plis des manches qui sont visibles ainsi

que la fermeture au milieu du devant; il s'agit d'un dessin purement linéaire. Il paraît avoir été exécuté au pinceau. La radiographie (Pl. CLXIX) fait apparaître un réseau de craquelures assez larges dans la robe. Du fond original il ne reste qu'une bordure le long de la coiffe. La vision du visage est troublée par des restes de préparation au revers.

c. *Changements de composition*: L'infra-rouge révèle une reprise à la lèvre inférieure. Le décolleté de la robe était primitivement un peu moins arrondi et la ligne suggérant sa fermeture a été déplacée au stade de la peinture tantôt à gauche, tantôt à droite de la première ligne.

*Préparation*: Elle est ivoire, assez mince et bien adhérente.

*Support*: En chêne sur quartier, il est composé d'un seul élément vertical. Il est légèrement concave du côté peinture. Le revers porte des traces d'une couche de préparation; il a dû être peint. Il est abîmé au pourtour par de nombreux trous de clous très profonds. Une griffure importante a été obtenue avec une pointe métallique. Le support présente un creux vers le milieu, sous l'étiquette de parchemin. Le dernier anneau de croissance du support date de 1447 (d'après une communication de M. J. Fletcher au Centre International, le 2 juillet 1983).

*Marques au revers*: Au milieu, sur une feuille de parchemin collée, on lit: *Cestui pourtraict est de Marguerit[e] d'Autriche fille de l'archeduc de Autriche Maximilien et Marie ducesse de Bourgoingne. ceste sage princhesse trespasa l'an 1530*, d'une écriture du XVI<sup>e</sup> siècle (Demonts<sup>5</sup> 232, 234; Mme C. van den Bergen – communication orale du 27 septembre 1993 – estime aussi qu'elle est contemporaine des faits rapportés. L'inscription figure avec quelques variantes chez Michel<sup>12</sup> 176; voir Pl. CLXXIXb). Le numéro d'inventaire est peint au pochoir en noir sur le support dans le haut à gauche.

D'autres étiquettes en papier sont collées: 1) dans le coin supérieur droit, une est imprimée, RF 2259 / *Maître de la légende Ste Madel / Marguerite d'Autriche (1480 – 1530) / Flandres / Hauteur: 0,25 Largeur: 0,15*; 2) à gauche, en hauteur, une est manuscrite, *M<sup>e</sup> de la Légende de / Marie Madeleine / Marguerite d'Autriche / RF 2259*; 3) vers la droite, en-dessous du parchemin, elle est dactylographiée en noir et rouge, 41 / 4 / RF 2259 / MAITRE DE LA LEGENDE / DE MARIE (corrigée en SAINTE) MADELEINE / MARGUERITE D'AUTRICHE / Cat. 1979 p. 85; 4) la dernière, dans le bas à gauche, est imprimée, EXPOSITION / 1<sup>er</sup> Juin – 15 Juillet 1958 / MARGUERITE D'AUTRICHE / Fondatrice de Brou / (1480 – 1530) / BROU / MUSEE DE L'AIN BOURG – EN – BRESSE / SALLE CAPITULAIRE; à la main sont ajoutés 1900 / A Gr / n° 2.

A cheval sur le parchemin et le bois, le n° d'inventaire est encore écrit au pochoir, en rouge.

*Cadre*: Il est original et fait corps avec le tableau. Il est doré sur la moulure et le talus et noir sur le bord et la tranche. La dorure a été refaite et présente des gerçures. Le cadre semble avoir été raboté sur les quatre côtés. Il y a une fissure dans le haut du cadre, à droite, côté face. Parmi les nombreux trous au revers, un dans le haut a percé la face. Sur le milieu du talus on observe des traces d'un cachet qui a été détaché. Ce cachet, qui est conservé au Département des peintures, a été décrit et identifié par Octave Le Maire (note du 16 juin 1957, au Département des peintures): il montre un écu à une bande chargée d'un écusson ovale chargé d'objets indéchiffrables. Cet écu, qui est sommé d'une couronne à neuf perles, enfilées sur des pointes raccourcies, est supporté par deux griffons tenant des bannières, celle de dextre aux armes de l'écu, celle de senestre chargée de trois meubles peu distincts, rangés en fasce. Ce sont les armes de Jean-Jacques le Roy de Gansendries (1721-1792), de Bruxelles, créé baron en 1776. Sous le cachet on observe une couche beige-rose qui est une mixtion ou une assiette pour la première dorure. Sur la tranche, dans le bas, on relève un premier enduit blanchâtre, une couche noire, un deuxième enduit très blanc et une nouvelle couche noire.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Une jeune fille est vue à mi-corps, tournée vers la gauche. Ses cheveux sont dissimulés sous deux coiffes: un béguin, assez court, bordé d'une torsade, et un chaperon posé plus en arrière, qui lui couvre les épaules et est orné d'un large galon.

Le personnage a la carrure menue et une très grosse tête. Ses traits sont disgracieux: le nez est lourd et les lèvres épaisses, les yeux ont la forme d'amandes et l'ensemble est peu expressif. La jeune fille est vêtue d'une robe ajustée fermée au milieu du devant. Deux pièces en une étoffe différente – le gorgerin – rétrécissent le décolleté carré. Les manches, étroites aux épaules, s'élargissent en entonnoir et forment de nombreux plis sur les avant-bras; de la fourrure les borde. Une ceinture métallique prend la taille. Dans le décolleté on aperçoit un pendentif fixé à un cordon; il se compose d'une pierre taillée en losange, enchâssée dans une monture métallique de même forme, à laquelle est suspendue une perle oblongue.

La jeune fille croise les mains, qu'elle a très petites. Elle porte un anneau à l'annulaire gauche. Elle se détache devant un fond uni.

En 1857, le personnage est identifié à une duchesse de Bourgogne (*Scharf*<sup>1</sup> 43, n° 481; <sup>2</sup> n° 34), plus tard, à Marguerite d'Autriche, conformément à l'inscription, probablement du XVI<sup>e</sup> siècle, apposée au revers (Pl. CLXXIXb; voir C, *Marques au revers*). C'est sous cette appellation que le portrait entre au Musée du Louvre en 1922 (<sup>3</sup> 42; *Michel*<sup>12</sup> 176). Cependant *Friedländer* (<sup>4</sup> 316, 318) en 1923 veut y voir une effigie de Jeanne la Folle. *Demonts* (<sup>5</sup> 234-238) démontre par une étude des différents portraits de celle-ci qu'il ne peut s'agir de cette reine mais bien de Marguerite d'Autriche et il étaye sa démonstration par des comparaisons avec des effigies de cette dernière. Depuis lors, l'identification n'a plus été mise en doute et *Friedländer* lui-même, en 1935 (<sup>9</sup> 169, n° 33), l'a acceptée.

Marguerite d'Autriche naquit à Bruxelles, le 10 janvier 1480. Elle était la fille du futur empereur Maximilien I<sup>er</sup> d'Autriche et de la duchesse Marie de Bourgogne, qui mourut en 1482. A la suite d'un traité de paix signé entre les Pays-Bas bourguignons et la France, Marguerite fut mariée au dauphin Charles le 23 juin 1483. Quelques mois plus tard, elle était reine de France. Elle connut sept ans de vie paisible à Amboise sous la tutelle de sa belle-sœur Anne de Beaujeu. Mais Charles VIII rompit son engagement et épousa Anne de Bretagne le 6 décembre 1491. Marguerite fut encore retenue en France pendant plus d'un an. Rentrée aux Pays-Bas, le 5 novembre 1495, elle fut mariée par procuration à don Juan de Castille; le mariage lui-même fut célébré à Burgos le 3 avril 1497. Son époux décéda la même année; elle était enceinte et mit au monde un enfant qui mourut rapidement. Elle ne put quitter l'Espagne qu'en septembre 1499. Elle eut alors de nombreux prétendants parmi lesquels son père et son frère Philippe le Beau choisirent le duc de Savoie Philibert le Beau. Le mariage fut célébré le 1<sup>er</sup> décembre 1501. Elle menait une vie heureuse et fit ses premières armes en politique lorsque le duc mourut, en 1504, âgé de vingt-quatre ans. Dès 1505, elle entama, à Brou, la construction d'un monastère et d'une église où elle repose avec son époux et sa belle-mère Marguerite de Bourbon.

Veuve pour la seconde fois à vingt-cinq ans, elle refusa le mariage que son frère puis son père voulurent lui faire contracter avec le roi d'Angleterre Henri VII. En septembre 1506, Philippe le Beau mourut inopinément en Espagne, laissant six enfants en bas âge. Alors elle rentra dans les Pays-Bas, s'installa à Malines en 1507 et se consacra à l'éducation de ses neveux et au gouvernement des Pays-Bas. Charles Quint ayant été émancipé en 1515, elle perdit les pleins pouvoirs; il les lui rendit en 1519. Elle gouverna les Pays-Bas avec beaucoup d'indépendance. A l'intérieur, elle eut à lutter contre les privilèges des États et des villes. En 1529 elle négocia avec Louise de Savoie le traité de Cambrai qui réconciliait François I<sup>er</sup> et Charles Quint. A Malines elle tint une cour cosmopolite, elle avait de ri-

ches collections et passa de nombreuses commandes aux meilleurs artistes de son temps. Elle mourut à Malines le 1er décembre 1530 (voir *M. Bruchet, Marguerite d'Autriche Duchesse de Savoie*, Lille, 1927; *Gh. De Boom, Marguerite d'Autriche-Savoie et la pré-Renaissance*, Paris/Bruxelles, 1935; *Baudson*<sup>15</sup>).

Les opinions des historiens d'art ont varié sur l'âge apparent du modèle. *Friedländer* (° 22, 169, n°33) lui donne vingt-cinq ans. *Glück* (10 197) considère que la princesse est âgée de quatorze ou quinze ans, *Michel* (11 88; 12 177) de quinze ou seize. *Hélène Adhémar* (14 204-205) ne lui en donne que cinq car elle rapproche le vêtement du portrait de différents achats de tissus et de ceintures faits pour Marguerite à la cour de France durant l'année 1484-1485: en décembre 1484, «... une aune et ung quartier d'escarlate... pour faire robbe a ladicte Dame», en février 1485 «ung tiers satin noir... pour faire gorgeriz a ladicte Dame..., deux tiers taffettas noir... pour doubler lesdictes gorgeriz», en mars «deux aunes et demye satin noir... pour faire cotte a ladicte Dame...,... une aune et ung tiers escarlatte... pour faire robbe a ladicte Dame... ung tiers velours noir... pour faire bonnetz a ladicte Dame» (Paris, Archives Nationales, KK 80, Comptes de Louis Ruzé, argentier de Marguerite d'Autriche, pour l'année 1484-1485, registre original de 160 feuillets en parchemin, respectivement f<sup>o</sup> 84 v<sup>o</sup>, 88 et 88 v<sup>o</sup>; publié par *M. Bruchet, op. cit., Preuves*, II, p. 309, 310), en mars et en mai on paye un orfèvre «pour faire une sainture semée de lettres de M M esmaillées de rouge et blanc», et «une sainture d'or semée de MM pour le service de ladicte Dame» (*ibidem*, f<sup>o</sup> 135 et 137; *M. Bruchet, op. cit.*, p. 311). L'anneau serait l'alliance donnée par Charles VIII, dauphin puis roi de France. *Françoise Baudson* (15 14, n° 2) la croit âgée de six ou sept ans. *M.J. Schouteten* (19 88-89) adopte l'hypothèse d'*Hélène Adhémar* à cause de l'argument de la ceinture; elle pense que Marguerite d'Autriche porte le «costume de cour français, avec la coiffé noire des dames de haute qualité». *Nicole Reynaud* (20 277, n° 76) se range également à cette opinion; nous aurions ici un portrait de Marguerite d'Autriche reine de France. *Campbell* (27 35) au contraire estime d'après l'âge apparent et le costume du prototype (voir F, *Eléments de comparaison*, n° 1) que Marguerite d'Autriche aurait entre quinze et vingt ans. *Lorentz* (28 VI, 26) lui en donne entre treize et quinze.

*Hélène Adhémar* (14 207-208) constate qu'un portrait de jeune prince dans l'ancienne collection du comte de Montferrand à Paris (repr. *ibidem*, fig. 4) a des dimensions identiques et possède le même cadre, également d'une pièce avec le support. Ce ne peut être le pendant de celui de Marguerite car les deux personnages sont tournés vers la gauche mais ils devaient être apparentés. Le jeune homme, qui était identifié d'abord à *Saint Louis*, fut reconnu comme étant *Philippe le Beau* mais pour l'auteur il pourrait être le premier époux de Marguerite, le roi de France *Charles VIII*.

## 2. Couleurs

La jeune fille se détache sur un fond vert-brun presque noir. Elle porte un béguin orangé ou doré à la partie supérieure, noir latéralement, bordé d'une torsade dorée, et un chaperon noir, orné d'un galon également doré. Sa robe rouge carmin foncé, bordée aux manches de fourrure brune, présente de part et d'autre du décolleté un gorgerin brun foncé. La ceinture est dorée; elle comporte au centre une pierre mauve (?) foncé. Le pendentif se compose d'une pierre mauve (?) foncé enchâssée dans une monture dorée à laquelle est suspendue une perle fine. La jeune fille a des carnations claires, des yeux bruns et des lèvres rouge vermillon.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

*Jeanne Tombu* (6 285) croit pouvoir lire le chiffre de Marguerite d'Autriche sur sa ceinture. Effectivement on pourrait lire un *M* sur la partie gauche de celle-ci. *Hélène Adhémar* (14 205) y voit deux *M*.

## E. HISTORIQUE

## 1. Origine

## a. Sources

L'histoire du tableau est inconnue jusqu'en 1857 (*Scharf*<sup>1</sup> 43, n° 481).

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

En 1857, le portrait est considéré par son propriétaire C. Wentworth Dilke, comme une œuvre de l'ancienne école flamande (*Scharf*<sup>1</sup> 43, n° 481). Il en est de même en 1889-90 (<sup>2</sup> n° 34).

C'est aussi comme appartenant à l'école flamande qu'il entre au Louvre (<sup>3</sup> 42; *Michel*<sup>12</sup> 176, parle de l'école flammingo-bourguignonne). *Friedländer*<sup>4</sup> 316, 318, fig. 331), en 1923, l'attribue dubitativement au peintre de cour Jacob van Laethem, qui serait aussi l'auteur d'une série d'effigies de Philippe le Beau.

*Demonts*<sup>5</sup> 239, 244) estime qu'il est l'œuvre d'un artiste provincial, probablement malinois, auprès duquel se serait formé le Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine, «peintre plus riche et plus souple». *Demonts* pense qu'il a pu être exécuté vers 1497, peu de temps avant le départ de Marguerite d'Autriche pour l'Espagne en vue de son mariage. Cependant le modèle porte une alliance. Entre 1499 et 1501, la princesse vécut de nouveau dans les Pays-Bas ainsi que Philippe le Beau et son épouse Jeanne la Folle, dont il existe des portraits que l'auteur attribue au même artiste: respectivement au château de Windsor et dans l'ancienne collection du Marquis de Santillana à Madrid (Paris, collection Tudor-Wilkinson) mais Marguerite avait alors plus de vingt ans or elle en paraît moins sur le tableau du Louvre. *Jeanne Tombu*<sup>6</sup> 285) considère celui-ci comme la réplique d'un original perdu, peint vers 1495 par le Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine. A la suite d'*Hulin de Loo*, elle croit pouvoir identifier ce peintre avec Bernard Van der Stoet, un Bruxellois né vers 1460 et décédé en 1538 (<sup>6</sup> 288-291).

*Barnes* et *Violette de Mazia*<sup>7</sup> 279-280, 285) mentionnent le tableau du Louvre comme une œuvre de l'école brabançonne du XV<sup>e</sup> siècle mais estiment qu'il s'agit plutôt d'une peinture franco-flamande à cause des carnations dont ils comparent la blancheur crayeuse à de la porcelaine.

*Winkler*<sup>8</sup> 129) accepte la date de 1495 et l'attribution au Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine mais ne parle pas d'original disparu. *Friedländer*<sup>9</sup> 22, 169, n° 33; <sup>24</sup> 16, 94, n° 33), en 1935, pense aussi que l'œuvre a été peinte par le Maître lui-même. Elle pourrait être identique au portrait de Marguerite qui fut payé en 1505 par Philippe le Beau à Pierre van Coninxloo afin d'être donné au roi d'Angleterre Henri VII (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 226). Ce peintre, mentionné pour la première fois à Bruxelles en 1479, fut actif dans cette ville ainsi qu'à Malines jusqu'en 1513. *Glück*<sup>10</sup> 196-197) accepte l'identification du peintre mais rejette le rapprochement entre le tableau du Louvre et la commande de 1505 car, pour lui, sur le présent tableau, Marguerite n'a que quatorze ou quinze ans; celui-ci a donc été peint en 1495 au plus tard. De plus Marguerite n'y porte pas le costume de veuve. *Glück* croit reconnaître une copie de cette commande au Kunsthistorisches Museum à Vienne. *Michel*<sup>11</sup> 88; <sup>12</sup> 177) donne le portrait au Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine et le date des années 1495-1496. Toutefois à cause de l'alliance, il se demande s'il ne faudrait pas retarder son exécution jusqu'en 1497, à l'époque du mariage avec don Juan de Castille.

En 1955, à Gand (<sup>13</sup> 124, n° 70), il est exposé sous les noms de Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine ou de J. van Laethem. *Hélène Adhémar*<sup>14</sup> 205-207) date déjà le portrait de 1485-86 en se basant sur des comptes où est décrit le même habillement (voir D 1, *Description et iconographie*, p. 218). Elle ne met pas en doute l'attribution au Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine mais la nationalité de celui-ci. Elle rappelle qu'à cette époque

Marguerite, qui était reine de France et vivait à Amboise, avait à son service Jean Perréal et Jean Bourdichon. Elle trouve des similitudes entre l'auteur du présent portrait et des peintres de la cour de France.

*Françoise Baudson* (15 14, n° 2) conserve l'attribution mais date le portrait de 1486-1487. Le même classement est adopté dans le catalogue de l'exposition de Malines en 1958 (16 7, n° 55) et par *Eisler* (17 100). *Jacqueline Marette* (18 178, n° 113) pense que le Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine a peint ce portrait vers 1505. *M.J. Schoutteten* (19 88) se range à l'opinion d'*Hélène Adhémar*, *Nicole Reynaud* (20 276-277, n° 76) également cependant elle pense que le peintre était flamand et qu'il a dû séjourner en France au début de sa carrière, vers 1485.

*Arndt* (21 504) déclare que les différents portraits qui ont figuré à l'exposition des Primitifs flamands anonymes à Bruges comme œuvres du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine – et parmi eux celui de *Marguerite d'Autriche* au Louvre – sont dus à plusieurs mains. *Nicole Reynaud* (22 69) estime que ce dernier correspond le mieux au style des portraits qu'on imagine avoir été peints par le Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine. L'auteur du catalogue d'exposition de Malines en 1973 (23 161, n° 341) adopte son attribution et sa datation. *Pauwels et Lemmens* (24 133) classent aussi le portrait sous le nom de cet artiste et présentent un état de la question à propos de l'époque de son exécution. Actuellement, au Musée du Louvre, il est également donné à ce peintre, qui aurait travaillé à Bruxelles (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud* 25 85).

*Bailey* (26 11, 13) ne prend pas parti quant à la datation de l'œuvre mais propose une troisième identification du peintre. Il attribue à celui-ci un des portraits de *Charles Brandon*, duc de Suffolk, qui appartenait au commerce David Koetser à Londres en 1950 (repr. dans *Bailey* 26 fig. 8). Ce portrait porte, dans le coin supérieur gauche, l'identification du personnage, la date de 1511 et son âge (26 ans) et dans le coin supérieur droit, un monogramme que l'auteur déchiffre IvB. Ce sont peut-être les initiales d'un Ian van Brussel, que l'auteur identifie à Jan van Coninxloo de Bruxelles, un peintre mentionné à Tournai en 1483 comme «Jan de Royaulme yclept Scernier», fils d'un peintre bruxellois («Coninxloo» signifie royaume). Toutefois un sérieux examen du monogramme et de l'inscription serait nécessaire car certaines photos du tableau ne montrent pas l'un ou l'autre ou présentent une date différente; le tableau a dû être remanié.

*Campbell* (27 34-35) considère que le tableau du Louvre est une copie, par le Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine, de la version de Windsor (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 1, p. 222), ou de son prototype, qu'il attribue à Pierre van Coninxloo. Il rappelle l'observation qui a été faite à propos des portraits princiers du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine: tous semblent des copies d'après des peintures. Il date la version de Windsor, qu'il juge bien supérieure à celle du Louvre, du milieu ou de la fin de la dernière décennie du XV<sup>e</sup> siècle. *Lorentz* (28 VI, 26-27, repr.) considère que les tableaux attribués au Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine sont dus à plusieurs mains. L'auteur de l'effigie du Louvre – peintre vers 1493-1495 – serait un de ces artistes, spécialisé dans les portraits.

## 2. Histoire ultérieure

### a. Collections et expositions

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le tableau a appartenu au baron le Roy de Gansendries, à Bruxelles, d'après le cachet apposé autrefois sur le cadre (voir C, *Cadre*, p. 217; *Reynaud* 20 277, n° 76).

Il aurait fait partie de la collection Gwydyr, selon le catalogue d'exposition *The Royal House of Tudor* de 1889 (2 n° 34).

1857 En 1857, il appartenait à C. Wentworth Dilke (*Scharf*<sup>1</sup> 43, n° 481)

Ca.1776-92

Avant 1857

1857



- 1889-90 et en 1889-90, il était la propriété de son descendant Sir Charles Dilke (<sup>2</sup> n° 34); le cachet d'un membre de cette famille était apposé autrefois au revers du tableau (voir Pl. CLXXIXb: sur l'étiquette octogonale, de gueules au lion parti d'argent et d'or, chargé à dextre d'un canton d'argent à une main dextre appaumée de sable (?), surmonté d'une colombe au naturel passant sur un bourrelet tricolore ou bicolore, accompagné en pointe de la devise familiale: *Love and honour / Leo. inimicis. amicis. colomba*; communication orale de Mme C. van den Bergen, le 27 septembre 1993).
- 1919 Il fut donné au Louvre, avec réserve d'usufruit, en 1919, par Maurice Sulzbach (Comité du 9 octobre 1919, conseil du 10 novembre et décret d'acceptation du 8 janvier 1920; au sujet de cette donation, voir *Françoise Baron*, dans *Les Donateurs du Louvre*, Paris, 1989, p. 328)
- 1922 et remis au Louvre en toute propriété par Mme Sulzbach en mars 1922 (<sup>3</sup> 42; *Demonts* <sup>5</sup> 233; *Michel* <sup>12</sup> 176; *Reynaud* <sup>20</sup> 277, n° 76; *Lorentz* <sup>28</sup> VI, 26).

## Expositions

- 1857 Le portrait figura aux expositions *The Art of the United Kingdom* à Manchester, en 1857, sous le n° 481 (*Scharf* <sup>1</sup> 43),
- 1889-90 *The Royal House of Tudor*, à la New-Gallery de Londres, en 1889-90, sous le n° 34 (<sup>2</sup>),
- 1955 *Keizer Karel en zijn Tijd*, à Gand, du 3 avril au 30 juin 1955, sous le n° 70 (<sup>13</sup> 124),
- 1958 *Marguerite d'Autriche, fondatrice de Brou*, au Musée de l'Ain à Brou, du 1<sup>er</sup> juin au 15 juillet 1958, sous le n° 2 (*Baudson* <sup>15</sup> 14),
- Margareta van Oostenrijk en haar Hof*, à Malines, du 26 juillet au 15 septembre 1958, sous le n° 55 (<sup>16</sup> 7),
- 1969 *Anonieme Vlaamse Primitieven*, au Groeningemuseum à Bruges, du 14 juin au 21 septembre 1969, sous le n° 76 (*Reynaud* <sup>20</sup> 146-147, 276-277) et
- 1973 *500 jaar Grote Raad, 1473-1973*, à Malines, du 16 septembre au 4 novembre 1973, sous le n° 341 (<sup>23</sup> 161).

## b. Histoire matérielle

- 1993 Le tableau a été bichonné en novembre 1993.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

L'iconographie de Marguerite d'Autriche est assez abondante. Elle a été résumée notamment par *Michel* (<sup>12</sup> 175) et par *M.J. Schoutteten* (<sup>19</sup> 88-92). Nous ne retiendrons ici que les portraits de jeunesse et commencerons par cinq effigies où elle porte des vêtements presque identiques à ceux du portrait du Louvre.

(1) Windsor, château, collections royales, n° 242; bois, 36,7 x 22,5 cm. Déjà en 1889-90, le tableau est rapproché de celui du Louvre (<sup>2</sup> n° 34). Pour *Jeanne Tombu* (<sup>6</sup> 285), il est une réplique d'un original perdu dont dériverait aussi le portrait du Louvre et les mains auraient disparu à la suite de nettoyages trop fréquents. Selon *Michel* (<sup>11</sup> 88; <sup>12</sup> 177), il s'agit d'une réplique du portrait du Louvre, sans les mains. L'œuvre est étudiée de façon approfondie par *Campbell* (<sup>27</sup> 34-35) qui pense aussi que les mains pourraient avoir disparu. Il l'attribue à Pierre van Coninxloo. Il la considère comme l'original de la version du Louvre ou une réplique d'un original perdu dont dépendrait aussi la version du Louvre. Il la croit peinte au milieu ou à la fin des années 1490 et peut-être identique à l'un des deux portraits donnés au roi Henri VII en 1505 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 226). Il signale que le tableau payé à Pierre van Coninxloo cette année-là pouvait être plus ancien – ou une réplique d'un ancien portrait – étant donné que Marguerite d'Autriche avait quitté les Pays-Bas depuis 1501 (repr. dans *Campbell* <sup>27</sup> pl. 28).

(2) Londres, vente de la collection du chancelier Konrad Adenauer chez Christie, le 26 juin 1970, n° 25; en fait, d'après la documentation du Département des peintures au Musée du Louvre, l'œuvre fut retirée de la vente. Bois, 44 x 30 cm. Le tableau y est attribué à l'entourage du Maître de Moulins. *Campbell* (27 34) le considère comme une autre version du tableau de Windsor mais avec les mains (repr. dans le catalogue de vente, p. 60).

(3) New York, Metropolitan Museum, ancienne collection Robert Lehman. Bois, 32 x 23 cm. Ce portrait est attribué au Maître de Moulins. Le modèle, identifié d'abord à Suzanne de Bourbon, a été reconnu comme étant Marguerite d'Autriche par G. Hulin de Loo (*L'Exposition d'Art français, à Londres, en 1932*, dans *Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* (Bruxelles), t. XIV, 1932, p. 63); voir aussi G. Ring (*La Peinture française du quinzième siècle*, (Londres, 1949), n° 303, p. 241 et pl. 169), M. Huillet d'Istria (*La Peinture française de la fin du Moyen Âge. Le Maître de Moulins*, Paris, (1961), p. 80, 105, note 179 et pl. VI en couleur) et Ch. Sterling (*Musée de l'Orangerie. Exposition de la collection Lehman de New York*, (Paris), 1957, n° 35, p. 28-29, pl. XXIV). Ce dernier donne au modèle dix à douze ans.

(4) Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1190, revers de la couverture, portrait en buste faisant pendant à celui de Charles VIII. Papier, 205 x 135 mm. C'est Françoise Baudson (15 14-15, n° 3) qui identifia le modèle; celui-ci passait auparavant pour être Anne de Bretagne. L'auteur reconnut Marguerite d'Autriche à ses traits, son âge et ses cheveux frisés. On peut ajouter qu'elle porte la même robe rouge et les mêmes coiffes dont le chaperon noir (les couleurs ont été contrôlées grâce à l'amabilité de Mme Marie-Thérèse Gousset, de la Bibliothèque Nationale). Françoise Baudson lui donne onze ans. Ch. Sterling (*Une Peinture certaine de Perréal enfin retrouvée*, dans *L'Œil* (Paris), n°s 103/104, juillet-août 1963, p. 4 et 10), qui conserve l'ancienne identification, donne dix-huit ans au modèle; il attribue la miniature à Jean Perréal (repr. dans *Baudson* 15 entre les p. 14 et 15 et ill. en couleur dans *Sterling, op. cit.*, p. 4, fig. 5).

(5) Valenciennes, Musée, tapisserie du *Tournoi*, du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle a été publiée par M. Hénault (*La Tapisserie du «Tournoi» au musée de Valenciennes*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), t. XXVIII, 1910, p. 145-156). Dans la partie droite de la loge, au premier plan, il y a une jeune femme que l'auteur identifie à Jeanne la Folle; elle fait face au roi de France Charles VIII. C'est Demonts (5 237-238) qui remarqua qu'elle était vêtue comme le modèle du portrait du Louvre et qu'elle avait la même pose; il l'identifia donc à Marguerite d'Autriche (repr. dans *Hénault, op. cit.*, p. 153, fig. 2, et dans *Demonts* 5 241).

(6) Versailles, Musée National, inv. n° 3096. Bois, 29 x 20 cm. Marguerite d'Autriche est représentée à l'âge de trois ans et trois mois, en 1483, selon une double inscription en flamand et en français; elle a donc été peinte juste avant son départ pour la France. Ce portrait formait diptyque avec une effigie de Philippe le Beau, conservée actuellement à la Johnson Collection à Philadelphie. Les deux portraits ont été attribués au Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (voir *Friedländer* 24 93-94, n° 30, pl. 21).

(7) Londres, National Gallery, cat. n° 2613. Diptyque en bois, chaque panneau 23,8 x 16,5 cm. Marguerite d'Autriche fait pendant à son frère; ils sont identifiés par une inscription et par des armoiries, de la Maison d'Autriche sur le panneau de gauche, de celle de Bourgogne sur l'autre volet. M. Davies (*The National Gallery, Londres (Les Primitifs Flamands, I. Corpus (...), 3*), Anvers, 1953, p. 10-15) considère que l'œuvre est anonyme et qu'elle a été peinte vers 1493-95. Il refuse d'y voir une réplique du diptyque de Vienne (voir ci-dessous), comme l'avait écrit Jeanne Tombu (6 284). Marguerite y porte une robe de coupe assez semblable aux cinq premières œuvres mentionnées ci-dessus mais en brocart d'or et seulement un chaperon (repr. dans *Davies, op. cit.*, pl. XXVI-XXX).

(8) Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n<sup>os</sup> 4446-4447. Diptyque en bois, chaque panneau 26 x 15 cm. *Marguerite d'Autriche* fait pendant à son frère *Philippe le Beau*; ils sont identifiés par l'indication de leurs âges, respectivement quatorze et seize ans, ce qui amène à dater l'œuvre de 1494, et par les noms des possessions de la Maison d'Autriche. Marguerite y porte une robe de même coupe que sur le tableau du Louvre mais en drap d'or et elle paraît plus jeune. C'est *Demonts* (<sup>5</sup> 235-236) qui a proposé une comparaison avec cette œuvre anonyme assez naïve (voir aussi *G. Glück, Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Osterreich*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* (Vienne/Leipzig), t. XXV, 1905, p. 233 et repr. entre les p. 232 et 233).

(9) Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University, inv. n° 1943.96, *Sainte Marie-Madeleine*, attribuée à l'atelier du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine. *Eisler* (<sup>17</sup> 100) a relevé que le personnage portait le même pendentif que Marguerite d'Autriche sur le tableau du Louvre. D'autres versions de cette composition montrent le même bijou, notamment celles de la National Gallery de Londres et du Musée Condé à Chantilly. *Eisler* (<sup>17</sup> 99-100) rappelle qu'une tradition voulait voir dans ces effigies des portraits de Marie de Bourgogne, la mère de Marguerite d'Autriche. Dans ce cas on peut penser que celle-ci aurait hérité d'un bijou de sa mère (repr. dans *Eisler* <sup>17</sup> pl. CXVII-CXX).

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Nous avons mentionné quatre portraits de jeunesse, en dehors de celui du Louvre, dans lesquels Marguerite d'Autriche porte une robe rouge à gorgerin foncé et dans les textes cités par *Hélène Adhémar*, il est question de tissu pour deux robes différentes: pour la première, en décembre 1484, il a fallu une aune et un quart d'écarlate et pour la deuxième, en mars 1485, une aune et un tiers. Auxquels des cinq portraits se rapportent les deux textes? Peut-être à aucun. Dans ces tableaux, le modèle paraît avoir des âges différents: une dizaine d'années chez le Maître de Moulins, une douzaine dans la miniature, une quinzaine au Louvre et dans la version Adenauer et dix-huit à vingt ans à Windsor. Ces robes présentent de légères variantes d'une version à l'autre: chez le Maître de Moulins, la robe est doublée de fourrure blanche, l'ouverture décentrée vers la droite et le gorgerin brodé. Dans la miniature, la doublure est noire et l'ouverture paraît située au milieu. Au Louvre la fourrure est brune et l'ouverture centrée; de plus le décolleté de la robe est légèrement convexe. Dans l'exemplaire Adenauer la fourrure est blanche, l'ouverture plus à gauche et le décolleté quelque peu convexe. Dans la version de Windsor enfin, la doublure est également blanche et le décolleté un peu arrondi mais l'ouverture paraît centrée. Nous pensons que ces portraits, sauf peut-être les deux derniers, sont indépendants les uns des autres et que celui du Louvre ne dépend pas de ceux-ci: la doublure est d'une autre couleur, la pose des mains y est différente et la ceinture n'est visible que sur celui-là (Sur la miniature, il s'agit d'une simple chaîne). Marguerite y porte-t-elle la ou une des deux ceintures payées en 1485? Les émaux blancs et rouges n'y apparaissent pas. D'autre part, dans les comptes publiés par *M. Bruchet* (*Marguerite d'Autriche Duchesse de Savoie*, Lille, 1927, p. 309-310) pour les années 1484-1485, d'autres étoffes que l'écarlate sont achetées en vue de confectionner des robes à la jeune Marguerite: du drap d'or, du satin tanné doré, du velours violet, du damas noir. Les raisons pour lesquelles elle a été peinte le plus souvent vêtue de rouge nous échappent mais nous pensons que le tableau du Louvre – ou son prototype – n'a pas nécessairement été exécuté en France vers 1484-1485. La forme légèrement arrondie du décolleté, qu'on retrouve aussi dans les versions Adenauer et de Windsor, confirme une date plus tardive. Nous situerions cette effigie vers 1495. *Michel* (<sup>12</sup> 177) s'était déjà posé la question de savoir si l'alliance que portait Marguerite indiquait une date postérieure à son mariage par procuration, le 5 novembre 1495.

Le tableau du Louvre est-il un original? Le dessin sous-jacent révélé par la photographie à l'infra-rouge est une simple mise en place des traits sans recherche créatrice; il s'agit sans doute d'une reproduction à l'aide d'un calque ou d'un pochoir. Les traits ne ressemblent guère à ceux de la version Adenauer où le modèle paraît avoir le même âge et qui est compatible avec le tableau du Maître de Moulins d'une part et l'exemplaire de Windsor, de l'autre. Mais ils sont assez caractéristiques du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine; on peut comparer le type féminin à celui d'une série de petites *Vierges à l'Enfant* (Anvers, Musée Mayer van den Bergh, cat. 384; Cologne, Kunstgewerbe Museum, collection Clemens, entre autres) et à la Vierge de *l'Annonciation* de la Capilla Real à Grenade; on y retrouve le visage triangulaire, la carrure étroite et les petites mains. Toutes ces œuvres ont été peintes entre 1490 et 1500. Nous pensons que le portrait du Louvre est une copie, par l'atelier du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine, d'une œuvre préexistante d'un auteur inconnu. La dendrochronologie (voir p. 217) permet de le dater de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1857 <sup>1</sup>: [G. SCHARF, e.a.], *Catalogue of the Art of the United Kingdom collected at Manchester in 1857*, Londres, [1857].
- 1889 <sup>2</sup>: *Exhibition of the Royal House of Tudor. The New-Gallery. Regent Street, London*, Londres, 1889.
- 1922 <sup>3</sup>: *Nouvelles. Musées*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (Paris), 1922, n° 6, 42.
- 1923 <sup>4</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Brüsseler Tafelmalerei gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, sous la direction de PAUL CLEMENS, I, Munich, 1923, 309-320.
- 1925 <sup>5</sup>: LOUIS DEMONTS, *Un Portrait de Marguerite d'Autriche au Musée du Louvre*, dans *La Revue de l'Art ancien et moderne* (Paris), XLVII, 1925, 232-246.
- 1929 <sup>6</sup>: JEANNE TOMBU, *Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6<sup>e</sup> pér., II, 1929, 258-291.
- 1931 <sup>7</sup>: ALBERT C. BARNES et VIOLETTE DE MAZIA, *The French Primitives and their Forms. From their Origin to the End of the Fifteenth Century*, Merion, (1931).
- 1932 <sup>8</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Die Bildnisse Philipps des Schönen und Margaretens von Osterreich von 1483*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), LIII, 1932, 129-133.
- 1935 <sup>9</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei, XII. Pieter Coeck. Jan van Scorel*, Leyde, 1935.
- 1936 <sup>10</sup>: GUSTAV GLÜCK, *A propos de quelques peintres néerlandais du XVI<sup>e</sup> siècle*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6<sup>e</sup> pér., XVI, 1936, 196-199.
- 1944 <sup>11</sup>: EDOUARD MICHEL, *L'École flamande du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1953 <sup>12</sup>: EDOUARD MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
- 1955 <sup>13</sup>: *Charles-Quint et son temps. Musée des Beaux-Arts Gand. 3 avril - 30 juin 1955*, (Gand), 1955.
- 1957 <sup>14</sup>: H. ADHÉMAR, *Le Portrait de Marguerite d'Autriche au Musée du Louvre et le Maître de la Légende de Marie-Madeleine*, dans *La Revue des Arts* (Paris), VII, 1957, 203-208.
- 1958 <sup>15</sup>: (FRANÇOISE BAUDSON), *Exposition organisée par la Ville de Bourg-en-Bresse en hommage à Marguerite d'Autriche fondatrice de Brou (1480-1530). 1<sup>er</sup> Juin - 15 Juillet 1958*, Brou, 1958.
- 1958 <sup>16</sup>: *Margareta van Oostenrijk en haar Hof. Tentoonstelling 26 juli - 15 september 1958. [Mechelen]*, Malines, 1958.
- 1961 <sup>17</sup>: 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.

- 1961 <sup>18</sup>: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- 1967 <sup>19</sup>: M.J. SCHOUTTETEN, *L'Iconographie de Marguerite d'Autriche*, dans *Publication du Centre Européen d'Études Burgondo-Médianes*, n° 9, 1967, (Bâle), 1967, 88-92.
- 1969 <sup>20</sup>: NICOLE REYNAUD, e.a., *Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Exposition organisée par la Ville de Bruges au Groeningemuseum. 14 juin – 21 septembre 1969*, Bruges, 1969.
- 1969 <sup>21</sup>: KARL ARNDT, *Aus der Arbeit der Museen. Belgien. Brügge. Groeningemuseum*, dans *Pantheon* (Munich), XXVII, 1969, 503-505.
- 1970 <sup>22</sup>: NICOLE REYNAUD et JACQUES FOUART, *Expositions. Primitifs flamands anonymes*, dans *Revue de l'Art* (Paris), 8, 1970, 66-72.
- 1973 <sup>23</sup>: *Stad Mechelen. 500 Jaar Grote Raad – 1473-1973. Tentoonstelling van Karel de Stoute tot Keizer Karel. Cultureel Centrum burgmeester A. Spinoy. 16 september – 4 november 1973*, (Bruxelles, 1973).
- 1975 <sup>24</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, XII. *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst. Comments and Notes by H. PAUWELS and G. LEMMENS assisted by MONIQUE GIERTS and ANNE-MARIE HESS. Translated by HEINZ NORDEN*, Leyde/Bruxelles, 1975.
- 1979 <sup>25</sup>: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I. Écoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1983 <sup>26</sup>: STEPHEN M. BAILEY, *A Holy Kinship attributed to the Master of the Magdalen Legend*, dans *The Journal of The Walters Art Gallery* (Baltimore), XLI, 1983, 7-16.
- 1985 <sup>27</sup>: LORNE CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge/Londres (...), (1985).
- 1997 <sup>28</sup>: PHILIPPE LORENTZ e.a., *Graveurs en taille – douce des Anciens Pays-Bas 1430/1440 – 1555 dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, (1997).

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

### 1

1505. Paiement à Pierre van Coninxloo d'un portrait de Marguerite d'Autriche.

A Pierre de Coninxloo, peintre, demourant à Bruxelles, la somme de xij livres, pour ung tableau fait à la pourtraic-ture de Madame de Savoye, que le roy a fait prendre et acheter de lui, icellui envoyé par Thoison d'Or, au roy d'An-gleterre.

(Lille, *Archives départementales du Nord, Chambre des comptes, registre n° 191*; publié d'après A.-J. Wauters, Mar-guerite d'Autriche gouvernante des Pays-Bas et le peintre Pierre van Coninxloo, bruxellois, dans *Bulletin des Mu-sées Royaux du Cinquantenaire (Bruxelles)*, t. XIII, 1914, p. 8; Campbell <sup>27</sup> 35).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 199: MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARIE-MADELEINE (8)

13a. <i>Portrait de Marguerite d'Autriche (couleur)</i>	Photo RMN – Gérard Blot
CLXVIII. Portrait de Marguerite d'Autriche	ACL 125.258 B
CLXIX. Portrait de Marguerite d'Autriche, en radiographie	ACL L 2119 D
CLXX. Portrait de Marguerite d'Autriche, en infra-rouge	ACL 2597 B
CLXXI. Détail: le buste (1:1)	ACL 125.260 B
CLXXII. Détail: le visage (M 2 X)	ACL 125.261 B
CLXXIII. Détail: les mains	ACL 164.372 B
CLXXIXb. Portrait de Marguerite d'Autriche, revers du panneau (état en 1951)	ACL 125.259 B

M. C.-S.

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 200: MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARIE-MADELEINE (9), *LE PORTRAIT DE PHILIPPE LE BEAU*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Bruxelles, début du XVI<sup>e</sup> siècle

Philippe le Beau

N° d'inventaire INV. 2085 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>44</sup> 156).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(17.I.1951; 14.XII.1993)

*Forme*: Rectangle vertical.

<i>Dimensions</i> :	Support,	41,9 × 26,9 × 1,3
	Jour,	39,9 (- 0,1) × 26 (±0,1)

*Couche protectrice*: Le vernis, d'épaisseur normale, a une bonne transparence.

*Couche picturale et dessin sous-jacent*

a. *Etat de conservation*: Il est satisfaisant. Le tableau présente sur les quatre côtés un bord non-peint et une barbe. Le joint a été recollé et il reste de la retouche sur les bords mais pas sur le joint-même, du moins dans le haut.

Le fond est vallonné par des vieux vernis mais montre peu de surpeints, seulement des petites retouches ponctuelles brunâtres; il a été reglacé à droite. Il y a de petites pertes dans les carnations; on y voit la préparation. Seuls quelques contours, entre autres sous le menton, sont repris. Les mains sont presque intactes; on remarque quelques reprises dans les ombres et les contours. De même les cheveux présentent quelques surpeints légers. Le pourpoint a pris une couleur verdâtre; peut-être est-ce du chancis. On y observe une retouche brun-rouge. La fourrure, usée, a été reglacée, sans doute pour atténuer les petites lacunes. Le brocart a été retouché à l'extrême droite tandis qu'à gauche, on observe quelques reprises discrètes et légères.

*Matière et exécution picturales*: Le tableau semble peint à l'émulsion.

La photographie à l'infra-rouge ne révèle guère de dessin sous-jacent.

La radiographie n'est d'aucune utilité à cause de la couche de blanc de plomb apposée au revers (voir ci-dessous).

Le brocart a été peint avec une certaine finesse et les motifs en sont rompus par les plis.

c. *Changements de composition*: Il semble qu'au niveau de la couche picturale, des corrections aient été apportées au bord supérieur de la coiffure, prévue plus basse. Cette reprise apparaît sur la photographie à l'infra-rouge.

*Préparation*: Elle est blanchâtre et bien adhérente.

*Support*. En chêne, il compte deux éléments verticaux. Le joint a été recollé; il est renforcé au revers par trois taquets de chêne collés dans le sens perpendiculaire. Le revers est couvert d'une couche mince de blanc très dense, probablement du blanc de plomb, sans bords non-peints; elle a été grattée sous les taquets.

*Marques au revers*: Une inscription a été peinte en noir sur la couche de blanc de plomb: *Philippe I<sup>er</sup>, dit le Bel; Archiduc d'Autriche, puis Roi d'Espagne, second fils de Maximilie[n] I<sup>er</sup>, Empereur d'Allemagne, et de Marie de Bourgogne, sa première femme: né à Bruges le 23 Juin 1478: marié le 21 Octobre 1496 a Jeanne d'Aragon, dite la Folle dont il eût Charles Quint Empereur d'Allemagne et Roi d'Espagne: mort a Burgos le 25 Septembre 1506*; elle date au plus tôt de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et sans doute du XIX<sup>e</sup> (communication orale de Mme C. van den Bergen, le 27 septembre 1993). Une étiquette manuscrite a été collée sur le coin supérieur gauche: *Louvre 1942 / École flamande XV<sup>me</sup> / RF 839 [barré] / Inv 2085 / Cat 2202 B / Philippe I<sup>er</sup> le Bel*; ajout au crayon: *S 3/C 41*. Vers le bas à gauche, une étiquette a été collée sur une inscription au pochoir en vert; elle est manuscrite: *Inv. 2085 / École de Bruxelles XV<sup>e</sup> / Portrait de Philippe / le beau / Cat 2202 B*. Une étiquette imprimée a été collée au milieu du bas: *Pusey Beaumont-Grassier / emballages / d'objets d'art / Rue des Petites Ecuries 25 Paris / Garde meuble / transports*. Enfin dans le bas à droite, une inscription peinte en jaune sur fond noir donne l'indication suivante: *MCC [les C enlacés] R 324*; celle-ci a peut-être été apposée par la main qui a peint l'inscription mentionnée plus haut (communication orale de Mme C. van den Bergen; voir Pl. CLXXIXa).

*Cadre*: Il est moderne, avec une moulure dorée vers l'intérieur et le plat en bois naturel.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

Le personnage masculin, vu en buste, est tourné de trois quarts vers la gauche et se détache sur un fond uni. Son avant-bras et sa main gauche entrouverte sont visibles dans le bas du tableau, ainsi que deux doigts de sa main droite. Ses traits sont réguliers; il a une bouche assez petite aux lèvres épaisses et un menton peu développé qui confèrent à l'effigie un aspect juvénile. Ses longs cheveux légèrement ondulés y contribuent également.

Il est coiffé d'un bonnet de velours à bords relevés, attachés par deux cordons noués. Sur un pourpoint qui dégage le cou, il porte un ample manteau en brocart relevé d'un grand col de fourrure, peut-être de la zibeline (d'après le catalogue d'exposition de 1907, <sup>8</sup> 24, n° 34). Sa poitrine s'orne du collier de l'ordre de la Toison d'Or.

L'inscription au revers du tableau, datable du XIX<sup>e</sup> siècle, identifie le modèle à Philippe le Beau (voir ci-dessus *Marques au revers*) et en 1809, il est déjà reconnu comme tel (voir E 2 a, *Histoire ultérieure, Collections et expositions*); par la suite, aucun historien d'art ne le contestera.

Philippe le Beau naquit à Bruges le 22 juin 1478. Il était le fils de l'archiduc d'Autriche et futur empereur Maximilien I<sup>er</sup> et de la duchesse Marie de Bourgogne. A la mort de celle-ci, en 1482, il devint duc de Bourgogne, sous la tutelle de son père. Il fut déclaré majeur en 1493, après que ce dernier eut été élu empereur. Le 5 novembre 1495, il fut marié par procuration à l'infante Jeanne de Castille; le mariage religieux fut célébré à Lierre le 20 octobre 1496. A la suite du décès du frère de Jeanne, don Juan de Castille, en 1500, le jeune couple devint héritier des couronnes ibériques. De la fin de 1501 au début de 1503, Philippe fit un premier voyage en Espagne. En novembre 1504, à la suite du décès de la reine Isabelle de Castille, Philippe et Jeanne devinrent roi et reine de Castille, Léon et Grenade. En janvier 1506, il entreprit un second voyage en Espagne; il mourut inopinément à Burgos le 25 septembre 1506.



Sa personnalité a été quelque peu éclipsée par celles de son père et de son fils Charles Quint cependant les rares historiens qui se sont intéressés à son rôle politique estimaient qu'elle devait être mise en valeur.

Les treize années de gouvernement personnel furent marquées par une détente entre le souverain et son peuple, qui contraste avec la décennie précédente: une époque de troubles et de révoltes durant laquelle le pouvoir fut disputé par Maximilien et la noblesse locale. Philippe le Beau parvint à composer avec les particularismes régionaux et à créer des liens personnels avec ses différents états; il y apporta des réformes prudentes. A l'extérieur il prit ses distances vis-à-vis de la politique de son père, fit la paix avec la France et se rapprocha de l'Angleterre par des traités commerciaux. L'héritage espagnol allait sans doute modifier son comportement lorsqu'il mourut. A l'heure actuelle il est difficile de faire la part entre son rôle personnel et celui de ses conseillers mais il est certain qu'il fit preuve d'autonomie envers Maximilien et se conduisit en véritable souverain des Pays-Bas bourguignons (voir notamment l'étude récente de J.-M. Cauchies, *L'archiduc Philippe d'Autriche, dit le Beau (1478-1506)*, dans *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen* (Malines), t. XCV/2, 1991, p. 45-51).

La justesse de cette identification unanime a été démontrée par Michel en 1953<sup>(32)</sup> 104). Il s'appuie essentiellement sur la ressemblance entre le présent portrait et celui des Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles (inv. 2405): le volet gauche du triptyque du *Jugement dernier* de Zierickzee attribué au Maître de l'Histoire de Joseph. Le roi, un peu plus âgé, porte sur son armure une cotte d'armes avec ses armoiries. On retrouve celles-ci au revers, sur le piédestal de *Saint Liévin*. De plus à la face, sur l'épée est gravée sa devise: «Quy vouldra» (repr. dans *Onghena*<sup>38</sup> pl. XVIII). Michel<sup>(32)</sup> 104) cite encore le dessin de Hans Burgmaier le vieux au Louvre (inv. 20.657), daté de 1499 et sur lequel figure l'inscription d'époque: «Dux philips austrie». Le roi y porte un bonnet et des vêtements très semblables à ceux du modèle du Louvre (repr. dans *Onghena*<sup>38</sup> pl. XXXI). Le même auteur<sup>(32)</sup> 104) mentionne enfin un dessin du *Recueil d'Arras* (Arras, Bibliothèque, ms. 266, f° 67) attribué à Jacques Le Boucq († 1573). Ce dessin est identifié par une inscription contemporaine: «Phles Daustrice Roy de castille, Archeduc daustrice, Duc de Bourgogne, Conte de flandres. etc. filz de maximilien Empereur». Le roi y est plus jeune mais habillé de manière assez proche de celle du portrait du Louvre (repr. dans *Onghena*<sup>38</sup> pl. XXXIII).

L'iconographie de Philippe le Beau est très importante; Marie-José Onghena<sup>(38)</sup> a relevé 205 numéros. Parmi ces nombreux portraits, *Rubbrecht*<sup>(12)</sup> 110, 111) considère celui du Louvre comme un des plus dignes d'attention et des plus sympathiques; l'artiste y a supprimé le prognathisme inférieur dont le roi était probablement affligé. Marie-José Onghena<sup>(38)</sup> 84) aussi juge que les traits sont clairement reconnaissables malgré l'absence de prognathisme. L'âge du roi sur l'effigie du Louvre est estimé généralement à une vingtaine d'années (Exposition de la *Toison d'Or*, 1907,<sup>8</sup> 24, n° 34; *Rubbrecht*<sup>12</sup> 110; *Sánchez Cantón*<sup>18</sup> 10, 5°; *Ganz*<sup>20</sup> 126). Certains lui en donnent un peu moins: *Nolhac* et *Pérot*<sup>(4)</sup> 49) parlent d'un adolescent, *Jeanne Tombu*<sup>(24)</sup> 284) pense que le portrait a été peint peu avant le mariage du roi et peut-être en vue de celui-ci, *Terlinden* et *Van Puuyelde*<sup>(35)</sup> 44) estiment que le souverain a dix-huit ans, Marie-José Onghena<sup>(38)</sup> 84) le croit âgé de dix-neuf – vingt ans. D'autres lui en donnent un peu plus: Michel<sup>(32)</sup> 104), les auteurs des catalogues d'exposition *Charles-Quint et son temps* (1955<sup>33</sup> 132, n° 128), *Marguerite d'Autriche fondatrice de Brou* (*Baudson*<sup>36</sup> 28, n° 41) et *700 tableaux tirés des réserves* (1960<sup>39</sup> 19, n° 23) pensent qu'il a vingt et un ans. Assez curieusement, en 1955, E.H.<sup>(34)</sup> 188) ne lui en donne que dix.

## 2. Couleurs

Philippe le Beau se détache sur un fond vert. Il est coiffé d'un bonnet rouge lie de vin dont les bords sont relevés par des cordons dorés. Il a revêtu un pourpoint noir et un manteau en brocart d'or pourvu d'un col de fourrure brune; les motifs en sont tracés en brun foncé. Le collier, en or, est rehaussé de pierreries verdâtres. Ses longs cheveux sont blonds. Il a des yeux bleu-gris et des carnations d'un rose ocré; ses lèvres sont vermillon clair.

## 3. Marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

## a. Sources

L'histoire du *Portrait de Philippe le Beau* est inconnue jusqu'en 1809.

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

Aucune attribution n'est proposée par *Pierre Révoil* lorsqu'il achète le présent tableau en 1809 et lorsqu'il le vend au Musée du Louvre en 1828 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1 et 2, p. 237-238). *Soulié* (<sup>1</sup> 379, n° 3012; <sup>2</sup> 62, n° 3106) l'attribue à l'école flamande du XVI<sup>e</sup> siècle. *Nolhac* et *Pératé* (<sup>4</sup> 49) évoquent à son propos la manière de Memlinc et de Metsys; ils en louent la qualité. *Nicolle* (<sup>6</sup> 189) estime qu'il est mi-français, mi-flamand. *Moes* (<sup>7</sup> 208, n° 18) lui conserve son anonymat. En 1907, le portrait est classé parmi les inconnus de l'école flamande de la fin du XV<sup>e</sup> siècle (<sup>8</sup> cat. 24, n° 34). *De Mont* (<sup>9</sup> 32, n° XVI (36)) le considère comme une copie d'un original disparu, peut-être exécutée vers le milieu du XVI<sup>e</sup>. Il se demande si le tableau est bien flamand et suggère qu'il pourrait être l'œuvre d'un néerlandais ayant travaillé à la cour d'Autriche ou à celle d'Espagne.

*Sanpere y Miquel* (<sup>10</sup> 95) cite comme auteur possible, mais plutôt pour l'écarter, le nom de «Michel Sithium». *Hénauld* (<sup>11</sup> 152-153, 154, fig. 3) y voit une œuvre de l'école flamande. *Rubbrecht* (<sup>12</sup> 111) ne se prononce pas sur l'attribution mais estime que le présent tableau est la version la plus artistique de celles qui furent exposées à Bruges en 1907. *Catroux* (<sup>14</sup> 272-273) ne propose pas non plus de nom. *Demonts* (<sup>15</sup> 58, n° 2202 B), en 1922, le classe sans restriction dans l'école flamande et le date de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Son attribution sera reprise en 1927 dans le catalogue d'exposition *Les Trésors de Maximilien* (<sup>22</sup> 20, n° 147). *Friedländer* (<sup>17</sup> 316) met cinq des six portraits du roi exposés à Bruges en 1907, dont celui du Louvre, en rapport avec le peintre de la cour Jacob van Laethem: ils ont peut-être été peints par lui ou dépendent d'un modèle de sa main. Il estime qu'il s'agit d'œuvres contemporaines du roi mais pauvres. *Sanchez Canton* (<sup>18</sup> 10, 5°) considère celui du Louvre comme une œuvre anonyme de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. En 1925, *Demonts* (<sup>19</sup> 245-246) l'attribue au Maître de l'Histoire de Joseph, dont il situe l'activité en Brabant et même peut-être à Malines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. *Ganz* (<sup>20</sup> 126) pense que sur le présent tableau, le roi a vingt ans; l'œuvre date donc de 1498. L'année suivante, *Friedländer* (<sup>21</sup> 117, 118, 144, n° 83 b; <sup>42</sup> 64, 65, 81, n° 83 b) classe tous ces portraits sous le nom du Maître de l'Histoire de Joseph et pense qu'ils proviennent de l'atelier de Jacob van Laethem, le peintre de cour de Philippe le Beau. *Dülberg* (<sup>23</sup> 93) accepte l'attribution au Maître de l'Histoire de Joseph et son identification avec Jacob van Laethem. *Jeanne Tombu* (<sup>24</sup> 284) pense que le tableau du Louvre est une réplique, par le Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine, du portrait de la collection Reinhart (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 6). Avec *Hulin de Loo* elle propose d'identifier ce peintre au bruxellois Bernard Van der Stockt (*Tombu* <sup>24</sup> 288-291). *Winkler* (<sup>26</sup> 132) estime que parmi les nombreuses versions comparables à celle du Louvre, cette dernière est typique par son caractère routinier et la façon stéréotypée dont est rendue la beauté efféminée du roi.

En 1935, *Friedländer* (<sup>27</sup> 169, n° 32; <sup>28</sup> 95, n° 83; <sup>43</sup> 94, n° 32) attribue les différents exemplaires à l'atelier du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine, qu'il identifie hypothétiquement à Pierre van Coninxloo (<sup>27</sup> 22-24; <sup>43</sup> 16-17). *Wescher* (<sup>29</sup> 275) estime que le portrait du Louvre montre des similitudes avec le Maître de l'Histoire de Joseph mais refuse de reconnaître en celui-ci Jacob van Laethem, qui selon lui, ne fut nommé peintre de cour qu'en 1504.

*Michel*, en 1944 (<sup>30</sup> 83-86) et en 1953 (<sup>32</sup> 103-105), classe simplement le portrait du Louvre dans l'école bruxelloise de la fin du XV<sup>e</sup> siècle; il le tient pour la meilleure réplique d'un original disparu et souligne son charme. En 1953, il n'exclut pas que le portrait pourrait avoir été peint dans l'atelier du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine.

En 1955, à l'exposition *Charles-Quint et son temps* (<sup>33</sup> 132, n° 128), et en 1960, à l'exposition des *700 tableaux tirés des réserves* (<sup>39</sup> 19, n° 23), le portrait est donné à un maître bruxellois vers 1499. *E.H.* (<sup>34</sup> 188) lui conserve son anonymat. *Terlinden* et *Van Puyvelde* (<sup>35</sup> 44) le classent dans l'école flamande de la fin du XV<sup>e</sup> siècle; ils ne tranchent pas entre les différentes hypothèses mais apprécient sa qualité. *Françoise Baudson* (<sup>36</sup> 28, n° 41) et l'auteur du catalogue de l'exposition de Malines (<sup>37</sup> 11, n° 94) le situent dans l'école bruxelloise vers 1499. *Marie-José Onghena* (<sup>38</sup> 84-85, n° 9) le date de 1497-98; elle le considère comme une bonne réplique du tableau Reinhart ou mieux de celui de Banbury (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 1). *Jacqueline Marette* (<sup>40</sup> 180, n° 131) adopte le classement de *Michel*.

Dans le cadre de l'exposition *Ile de France – Brabant*, en 1962 (<sup>41</sup> 31-32, n° 19), le portrait est tenu pour une réplique d'un original perdu et classé dans l'école bruxelloise de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. C'est à la même école que le donnent *Brejon de Lavergnée*, *Foucart* et *Nicole Reynaud* (<sup>44</sup> 156) mais ils le datent du début du XVI<sup>e</sup>.

*Sterling* (<sup>47</sup> 297-299) reprend dubitativement l'attribution au peintre de cour Jacob van Laethem de la version du Louvre ou de son prototype; il considère celle-ci comme une des meilleures et la situe en 1499. Il inverse la relation de filiation communément admise avec l'exemplaire de la collection Reinhart, qu'il date de 1501 (voir F, *Éléments de comparaison*, n° 6).

## 2. Histoire ultérieure

### a. Collections et expositions

- 1809 Le *Portrait de Philippe le Beau* entre dans la collection du peintre lyonnais Pierre Révoil (1776-1842; au sujet de celui-ci, voir *Courajod* <sup>3</sup> 143-153; *D. Alcouffe*, *Les Collections Durand et Révoil au Musée du Louvre*, dans *Le «Gothique» retrouvé*, catalogue d'exposition, Paris, Hôtel de Sully, 1979-1980, Paris, 1979, p. 92-94; *Garmier* <sup>45</sup> 53-55). En effet, il semble légitime d'en retrouver la mention dans une lettre adressée le 4 août 1809 par ce dernier à son ami Jean-Baptiste Roquefort relatant l'achat de quatre portraits dont un *Philippe d'Autriche* (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, doc. n° 1, p. 237).
- 1828 La collection Révoil fut acquise en 1828 par le roi Charles X (*Courajod* <sup>3</sup> 162; *Demonts* <sup>15</sup> 58, n° 2202 B; *Michel* <sup>30</sup> 85; *Garmier* <sup>45</sup> 53, donne la date de 1826). Le *Portrait de Philippe le Beau* ne porte pas de numéro dans l'inventaire de la collection Révoil (voir I, doc. 2, p. 238). Les peintures ne furent livrées qu'en avril 1830 (*Courajod* <sup>3</sup> 173; *Alcouffe*, *op. cit.*, p. 94). Le présent portrait figure sous le numéro 324 dans l'inventaire du roi (*Nicolle* <sup>6</sup> 189).
- 1837 Le tableau fut mis en dépôt au musée de Versailles (*Demonts* <sup>15</sup> 58; *Michel* <sup>30</sup> 85). Il figure dans les catalogues de *Soulié* parus en 1855 (<sup>1</sup> 379, n° 3012) et 1861 (<sup>2</sup> 62, n° 3106) et dans celui de *Nolhac* et *Pératé* édité en 1896 (<sup>4</sup> 49, n° 3106).
- 1899 Il fut ramené au Musée du Louvre (<sup>5</sup> 58; *Nicolle* <sup>6</sup> 189; *Demonts* <sup>15</sup> 58; *Michel* <sup>30</sup> 85).

### Expositions

Le présent portrait a figuré aux expositions suivantes:

- 1907 *Exposition de la Toison d'Or* à Bruges, de juin à octobre 1907, n° 34 (<sup>8</sup> cat. 24; *De Mont* <sup>9</sup> pl. XVI),
- 1927 *Les Trésors de Maximilien* à Paris, du 15 juin au 15 août 1927, n° 147 (<sup>22</sup> 20),
- 1955 *Keizer Karel en zijn tijd* à Gand, du 3 avril au 30 juin 1955, n° 128 (<sup>33</sup> 132),
- 1958 *Marguerite d'Autriche fondatrice de Brou* à Brou, du 1<sup>er</sup> juin au 15 juillet 1958, n° 41 (*Baudson* <sup>36</sup> 28), *Margareta van Oostenrijk en haar Hof* à Malines, du 26 juillet au 15 septembre, n° 94 (<sup>37</sup> 11),

1960 700 tableaux tirés des réserves du Département des peintures au Musée du Louvre-même, en 1960, n° 23 (<sup>39</sup> 19),  
 1962 Ile de France – Brabant au château de Sceaux, du 2 juin au 31 août 1962, n° 19 (<sup>41</sup> 31-32), et au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, du 14 octobre au 17 décembre, n° 19 (<sup>41</sup> 31-32).

b. Histoire matérielle

1828-30 Le *Portrait de Philippe le Beau* a peut-être été restauré par le peintre Pierre Révoil, qui remit sa collection en état lorsqu'il la vendit à Charles X, c'est pourquoi, bien que la vente eut lieu en 1828, il retint les peintures jusqu'en avril 1830 (*Courajod* <sup>3</sup> 165, 286; *Alcouffe*, *op. cit.*, p. 94).

1896 *Nolhac et Pératé* (<sup>4</sup> 49) estiment que le portrait est presque intact.

1993 Il a été bichonné en novembre 1993.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

L'iconographie de Philippe le Beau étant extrêmement abondante, surtout vers sa vingtième année, nous ne citons ici que les versions présentant avec celle du Louvre un rapport certain, soit dans les traits, soit dans la pose, soit dans le costume. Sauf avis contraire, elles sont attribuées au Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine et à son atelier.

(1) Banbury, Upton House, National Trust, collection Viscount of Bearsted, cat. n° 160. Bois, 40 x 28,8 cm. Le portrait, de bonne qualité, est très proche de celui du Louvre; seule la coiffure est différente: c'est un bonnet de couleur noire, pourvu d'un petit bord devant. *Marie-José Onghena* (<sup>38</sup> 82-83, n° 8) le considère comme la meilleure réplique du portrait de la collection Reinhart (n° 6) (repr. dans *Onghena* <sup>38</sup> pl. VII a).

(2) Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n° 4449. Bois, 36,5 x 27 cm. La coiffure diffère de la version du Louvre et de celle de Banbury. Le pourpoint est plus décolleté et le bord d'une chemise plissée apparaît. Le style du collier de la Toison d'Or a été modifié et la main droite a disparu. Cet exemplaire est cité dans le catalogue de la vente Engel-Gros en 1921 (<sup>13</sup> 21) et par *Ricci* (<sup>16</sup> 165, note 1). *Jeanne Tombu* (<sup>25</sup> 190) le tient pour une réplique du portrait Reinhart (n° 6) mais plus tardive que celle du Louvre car le costume y a été modernisé (repr. dans *Onghena* <sup>38</sup> n° 14, pl. X).

(3) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. n° 6355. Bois, 32 x 22 cm. Cet exemplaire est très proche du précédent; le bijou qui décore le bonnet est différent et quelques doigts de la main droite apparaissent. Il est cité par *Michel* (<sup>30</sup> 84; 1953, 104) et par *Marie-José Onghena* (<sup>38</sup> 87-89, n° 13), qui l'attribue au même atelier – mais pas à la même main – que ceux du Louvre et de Banbury (repr. dans *Onghena* <sup>38</sup> pl. IX; cliché ACL 117.900 B).

(4) Berlin, commerce (?) Landoz, 1934. Cette version, de qualité médiocre, semble une réplique de celle de Banbury. Elle est probablement identique au n° 11 de *Marie-José Onghena* (<sup>38</sup> 86-87) (photographie dans les Archives Friedländer, au R.K.D. à La Haye et repr. au Centre International).

(5) Moscou, collection du Dr Nagel (en 1926). Cette version est extrêmement proche de la précédente mais le fond est en très mauvais état; selon *Nicole Veronee-Verhaegen* (cf. *Friedländer* <sup>42</sup> 81, n° 83 d), il pourrait s'agir du même tableau. Il est mentionné par *Friedländer* (<sup>21</sup> 144, n° 83 d) et par *Marie-José Onghena* (<sup>38</sup> 85-86, n° 10) (photographie dans les Archives Friedländer au R.K.D. et repr. au Centre International).

(6) Winterthur, collection Oskar Reinhart. Bois, 30,5 x 21,5 cm; cintré. Ce tableau provient de la collection Engel-Gros au château de Ripaille. Il a été attribué à l'école hispano-flamande de la fin du XV<sup>e</sup> siècle par Ganz<sup>(20)</sup> 126-127, 140, n° 34), à Jean Mostaert par *Hulin de Loo (Tombru*<sup>24</sup> 284) et au Maître de la Légende de saint Gilles par *Friedländer*<sup>(27)</sup> 19, note). Il est d'excellente qualité mais présente plusieurs différences par rapport à celui du Louvre: dans le visage, les mains et la coiffure. Beaucoup d'historiens d'art le considèrent comme l'original de toute cette série. Le rapprochement avec le portrait du Louvre a déjà été proposé en 1921 dans le catalogue de la vente Engel-Gros<sup>(13)</sup> 20-21, n° 10) et par *Catroux*<sup>(14)</sup> 272-273) et en 1922 par *Ricci*<sup>(16)</sup> 165, note 1). *Marie-José Onghena*<sup>(38)</sup> 80-82, n° 7) le date d'environ 1496. *Sterling*<sup>(47)</sup> 296-299) accepte l'attribution au Maître de la Légende de saint Gilles. Il pense que le tableau a pu au moins être dessiné d'après nature en novembre 1501, lorsque Philippe le Beau, en route pour l'Espagne, s'arrêta quelques jours à Paris. Le roi était accompagné de son peintre Jacob van Laethem, qui était peut-être en possession d'un portrait du souverain – celui du Louvre? – et le roi aurait chargé le Maître de la Légende de saint Gilles d'en faire une réplique quant à la composition (repr. dans le catalogue de la vente Engel-Gros<sup>13</sup> n° 10, dans *Ganz*<sup>20</sup> II, pl. 78, dans *Onghena*<sup>38</sup> pl. VII, et dans *Sterling*<sup>47</sup> fig. 264 en couleur).

(7) Madrid, collection Ramón Serrano Súñer. Bois, 42,5 x 35 cm. Cette version, de bonne qualité, est inversée par rapport aux précédentes. La coiffure a été modernisée mais le restant de la composition est très proche du tableau du Louvre. *Friedländer*<sup>(27)</sup> 169, n° 32; <sup>43</sup> 94, n° 32) la considère comme la plus typique du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (repr. dans *Onghena*<sup>38</sup> n° 19, pl. XIII a).

(8) Winterthur, collection Ernst (en 1907). Bois, 12 x 10 cm. Cette version, très proche de la précédente, est réduite à la tête et aux épaules. *Marie-José Onghena*<sup>(38)</sup> 98-99, n° 20) la tient pour un portrait posthume (repr. dans *Onghena*<sup>38</sup> pl. XIV).

(9) Londres, commerce (en 1926). Bois, 31 x 18 cm. Cette version est citée par *Friedländer*<sup>(21)</sup> 144, n° 83 c) comme provenant de la collection de Lord Taunton. Au Rijksmuseum à Amsterdam (cat. n° 1538 – N1) il y a également un portrait du roi qui viendrait de cette collection mais les dimensions sont un peu différentes: 32 x 21 cm et il s'agit d'une autre composition. *Nicole Veronee-Verhaegen* (dans *Friedländer*<sup>42</sup> 81, n° 83 e) croit que les deux tableaux n'en font qu'un tandis que *Marie-José Onghena*<sup>(38)</sup> 87, n° 12) songe plutôt à deux tableaux différents.

(10) Cologne, vente Lempertz les 27-29 avril 1949, n° 99. Bois, 18,5 x 15,5 cm. Ce tableau provient du Gothisches Haus à Wörlitz. Nous citons ce portrait, bien que le roi y soit beaucoup plus jeune, à cause de la ressemblance dans les traits avec le portrait du Louvre. *Friedländer*<sup>(21)</sup> 144, n° 83 g) le considère comme une copie du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle (repr. dans *Onghena*<sup>38</sup> n° 3, pl. II).

(11) Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, codex n° 2606, *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*, f° 82 v°. Parchemin, 28,4 x 21 cm. L'effigie dépend étroitement du tableau de la collection Ramon Serrano Súñer (n° 7). *Marie-José Onghena*<sup>(38)</sup> 165-167, n° 66) date le codex de 1520 (repr. dans *Onghena*<sup>38</sup> pl. XXII).

(12) Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Manuscrits, inv. n° II 6287, *Capitulaires de l'Ordre de la Toison d'Or*, f° 32 v°. Parchemin, 15,5 x 11,7 cm. L'attitude est identique à celle de la version précédente mais le costume a été un peu modernisé et une chemise plissée apparaît dans le décolleté. *Marie-José Onghena*<sup>(38)</sup> 167-169, n° 67) date ce manuscrit du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle (repr. dans *Onghena*<sup>38</sup> pl. XXIII).

(13) Jérusalem, Musée National Bezalel, dessin rehaussé de couleur. Il représente le buste de Philippe le Beau coiffé d'une barrette et ne portant pas le collier de la Toison d'or mais deux chaînes. La composition est inversée par rap-

port à celle du Louvre mais les deux portraits se ressemblent (publié dans le *Bulletin du Musée National Bezael*, en mai 1961; renseignement fourni par M. Karl Katz, conservateur dudit musée; photographie au service de la Documentation du Département des Peintures, au Musée du Louvre).

(14) Valenciennes, Musée, cat. n° 750, tapisserie du *Tournoi*. Dans la loge, à gauche du pilier central, il y a un jeune homme en qui *Hénault*<sup>11</sup> 152-153) reconnaît Philippe le Beau par comparaison avec le tableau du Louvre. Pour *Demonts*<sup>19</sup> 238), le portrait de la tapisserie est copié de celui du Louvre. *Marie-José Onghena*<sup>38</sup> 275-279, n° 146) admet également l'étroite parenté entre les deux œuvres. Elle date la tapisserie de la fin du XV<sup>e</sup> siècle (repr. dans *Hénault*<sup>11</sup> entre les p. 148 et 149 et 155, fig. 4 (détail) et dans *Onghena*<sup>38</sup> pl. XLII (détail)).

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Le style du portrait du Louvre, et notamment l'exécution des cheveux, est typique du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine. La finesse du brocart et la qualité du rendu des différentes matières: le velours du bonnet et le col de fourrure, ainsi que le charme qui émane de cette effigie, remarqué par plusieurs historiens d'art, permettent de l'attribuer au Maître lui-même. Comme il ne semble pas qu'on puisse identifier celui-ci à Jacob van Laethem, le tableau ne serait pas le prototype. Nous ne pensons pas que le portrait du Louvre dérive de celui de la collection Reinhart dont les traits sont vraiment différents et où le roi a des cheveux d'un brun roussâtre. L'hypothèse de *Sterling*<sup>47</sup> 297-299), qui inverse les rapports, est plus vraisemblable. Dans ces nombreux portraits de *Philippe le Beau*, il y a de grandes différences de qualité: ceux du Louvre, de Banbury et de Madrid sont bons et assez proches l'un de l'autre tandis que ceux de Vienne, Bruxelles, Berlin et Moscou sont plus médiocres. Ces différents exemplaires d'une même composition n'ont pas fait l'objet d'un travail en série à l'aide de moyens mécaniques car la distance entre la main gauche et la toison est très variable de l'un à l'autre ainsi que le dessin du collier. Quant aux versions des collections royales à Windsor (n° 244; au sujet de celle-ci, voir *Campbell*<sup>46</sup> 127-128, n° 80, pl. 98) et du Rijksmuseum à Amsterdam (n° 1538-N 1), nous pensons qu'elles dérivent d'un autre prototype.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1855<sup>1</sup>: EUD. SOULIÉ, *Notice des peintures et sculptures composant le Musée Impérial de Versailles*, Versailles, II, 1855.
- 1861<sup>2</sup>: EUD. SOULIÉ, *Notice du Musée Impérial de Versailles, 3<sup>e</sup> partie, Deuxième étage. Jardins et tables*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1861.
- 1886<sup>3</sup>: LOUIS COURAJOD, *La Collection Révoil du Musée du Louvre*, dans *Bulletin Monumental* (Paris/Caen), 6<sup>e</sup> sér., II, 1886, 143-174, 257-286.
- 1896<sup>4</sup>: PIERRE DE NOLHAC et ANDRÉ PÉRATÉ, *Le Musée National de Versailles. Description du château et des collections*, Paris, 1896.
- 1899<sup>5</sup>: *Echos et Nouvelles*, dans *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne* (Paris), n° 7, 18 février 1899, 57-58.
- 1901<sup>6</sup>: MARCEL NICOLLE, *Les récentes Acquisitions du Musée du Louvre*, dans *La Revue de l'Art ancien et moderne* (Paris), X, 1901, 189-200.
- 1905<sup>7</sup>: E.W. MOES, *Iconographia Batava*, II, Amsterdam, 1905.
- 1907<sup>8</sup>: *Exposition de la Toison d'Or à Bruges (juin-octobre 1907)*, Bruxelles, 1907.

- 1908<sup>9</sup>: POL DE MONT, e.a., *Les Chefs-d'œuvre d'art ancien à l'Exposition de la Toison d'Or à Bruges en 1907*, Bruxelles, 1908.
- 1908<sup>10</sup>: S. SANPERE Y MIQUEL, *Portraits de Philippe le Beau et de Charles-Quint (Musée du Louvre). Michel Sittium, peintre de la cour de la reine Isabelle la Catholique, de Marguerite d'Autriche et de Charles I<sup>er</sup> (1480-1516)*, dans *Les Chefs-d'œuvre de l'art flamand à l'Exposition de la Toison d'Or. Les Arts anciens de Flandre* (Bruges), [1908], 85-98.
- 1910<sup>11</sup>: MAURICE HÉNAULT, *La Tapisserie du «Tournoi» au musée de Valenciennes*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XXVIII, 1910, 145-156.
- 1910<sup>12</sup>: OSW. RUBBRECHT, *L'Origine du type familial de la Maison de Habsbourg*, Bruxelles, 1910.
- 1921<sup>13</sup>: *Catalogue des tableaux anciens (...) composant la collection Engel-Gros et dont la vente aura lieu à Paris Galerie Georges Petit (...) Les Lundi 30, Mardi 31 Mai et Mercredi 1er Juin 1921 (...)*, (Paris, 1921).
- 1921<sup>14</sup>: R.-CLAUDE CATROUX, *Les Collections du château de Ripaille*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XXXIX, 1921, 270-274.
- 1922<sup>15</sup>: LOUIS DEMONTS, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries, III. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1922<sup>16</sup>: MARTIN CONWAY et SEYMOUR DE RICCI, *A Flemish Triptych for Melbourne*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XL, 1922, 163-171.
- 1923<sup>17</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Brüsseler Tafelmalerei gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, sous la direction de PAUL CLEMEN, I, Munich, 1923, 309-320.
- 1923<sup>18</sup>: F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Catálogo de las Pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1923.
- 1925<sup>19</sup>: LOUIS DEMONTS, *Un Portrait de Marguerite d'Autriche au Musée du Louvre*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XLVII, 1925, 232-246.
- 1925<sup>20</sup>: PAUL GANZ, *L'Œuvre d'un amateur d'art. La collection de Monsieur F. Engel-Gros*, Genève/Paris, (1925).
- 1926<sup>21</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei, IV. Hugo van der Goes*, Berlin, 1926.
- 1927<sup>22</sup>: *Exposition d'art autrichien. Les Trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche. Musée du Jeu de Paume. 15 juin au 15 août 1927*, (Paris), 1927.
- 1929<sup>23</sup>: FRANZ DÜLBERG, *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Wildpark-Potsdam, (1929).
- 1929<sup>24</sup>: JEANNE TOMBU, *Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6<sup>e</sup> pér., II, 1929, 258-291.
- 1930<sup>25</sup>: JEANNE TOMBU, *Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine (Nouvelles attributions)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6<sup>e</sup> pér., III, 1930, 190-193.
- 1932<sup>26</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Die Bildnisse Philipps des Schönen und Margaretens von Österreich von 1483*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), LIII, 1932, 129-133.
- 1935<sup>27</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei, XII. Pieter Coeck. Jan van Scorel*, Leyde, 1935.
- 1937<sup>28</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei, XIV. Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937.
- 1941<sup>29</sup>: PAUL WESCHER, *Das höfische Bildnis von Philipp dem Guten bis zu Karl V*, dans *Pantheon* (Munich), XXVIII, 1941, 195-202, 272-277.
- 1944<sup>30</sup>: EDOUARD MICHEL, *L'École flamande du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1948<sup>31</sup>: F.-J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Retratos de los Reyes de España*, Barcelone, 1948.
- 1953<sup>32</sup>: EDOUARD MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
- 1955<sup>33</sup>: *Charles-Quint et son temps. Musée des Beaux-Arts Gand. 3 avril – 30 juin 1955*, s. l., 1955.
- 1955<sup>34</sup>: E.H., *Current and Forthcoming Exhibitions*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XCVII, 1955, 187-188.

- 1955 <sup>35</sup>: Vicomte TERLINDEN et THIERRY VAN PUYVELDE, *Princes de Belgique*, Bruxelles, [1955].
- 1958 <sup>36</sup>: (FRANÇOISE BAUDSON), *Exposition organisée par la Ville de Bourg-en-Bresse en hommage à Marguerite d'Autriche fondatrice de Brou (1480-1530). 1<sup>er</sup> Juin – 15 Juillet 1958*, Brou, 1958.
- 1958 <sup>37</sup>: *Margareta van Oostenrijk en haar Hof. Tentoonstelling 26 juli – 15 september 1958 [Mechelen]*, Malines, 1958.
- 1959 <sup>38</sup>: M.J. ONGHENA, *De Iconografie van Philips de Schone (Koninklijke Academie van België. Klasse der Schone Kunsten. Verhandelingen. Verzameling in-8° – Boek X)*, Bruxelles, 1959.
- 1960 <sup>39</sup>: *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 <sup>40</sup>: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- 1962 <sup>41</sup>: (GEORGES POISSON, sous la direction de), *Ile de France – Brabant. Musée de l'Île de France. Château de Sceaux – 2 juin – 31 août 1962. Palais Royal des Beaux-Arts. Bruxelles – 14 octobre – 17 décembre 1962*, s. l., 1962.
- 1969 <sup>42</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, IV. *Hugo van der Goes. Comments and Notes by NICOLE VERONEE-VERHAEGEN. Translated by HEINZ NORDEN*, Leyde / Bruxelles, 1969.
- 1975 <sup>43</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, XII. *Jan van Schorel and Pieter Coeck van Aelst. Comments and Notes by H. PAUWELS and G. LEMMENS, assisted by MONIQUE GIERTS and ANNE-MARIE HESS. Translated by HEINZ NORDEN*, Leyde / Bruxelles, 1975.
- 1979 <sup>44</sup>: 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 <sup>45</sup>: JEAN-FRANÇOIS GARMIER, *Le Goût du moyen âge chez les collectionneurs lyonnais du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue de l'Art* (Paris), n° 47, 1980, 53-64.
- 1985 <sup>46</sup>: LORNE CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge/Londres (...), (1985).
- 1990 <sup>47</sup>: CHARLES STERLING, *La Peinture médiévale à Paris. 1300-1500*, II, (Paris, 1990).

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

### 1

4 août 1809. Le peintre lyonnais Pierre Révoil mentionne à son ami Jean-Baptiste Roquefort l'achat de quatre tableaux, dont un portrait de Philippe le Beau.

(...)

Je viens de découvrir quatre portraits précieux, le plus remarquable est celui de Ferdinand, frère de Charles Quint, il est peint à merveille, c'est un Albert Dürer des plus fins, les autres sont un Maximilien et un Philippe d'Autriche, puis une femme inconnue.

(...)

(Lyon, Bibliothèque Municipale, Ms. 1132, f° 13; publié d'après Garmier <sup>45</sup> 55).



1828. *Mention du Portrait de Philippe le Beau dans l'inventaire de la collection de Pierre Révoil dressé par lui en vue de la vente.*

(...)

Portraits et tableaux.

(...)

[255] Portrait de l'archiduc père de Charles-Quint; ouvrage du temps, plein de finesse et de naïveté.

(Paris, *Archives du Musée du Louvre*, 1 DD87, Musée Royal, Inventaire de la collection Révoil, 1828, f° 26 v°; publié aussi par Courajod<sup>3</sup> 274).

## J. LISTE DES PLANCHES

### N° 200: MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARIE-MADELEINE (9)

13b. <i>Portrait de Philippe le Beau (couleur)</i>	Photo RMN – H. Lewandowski
CLXXIV. Portrait de Philippe le Beau	ACL 125.532 B
CLXXV. Portrait de Philippe le Beau, en infra-rouge	ACL L 2598 B
CLXXVI. Détail: le visage (1:1)	ACL 125.534 B
CLXXVII. Détail: le visage (M 2 X)	ACL 125.536 B
CLXXVIII. Détail: le buste (1:1)	ACL 125.535 B
CLXXIXa. Portrait de Philippe le Beau, revers du panneau	ACL 125.533 B

M. C.-S.

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 201: MAÎTRE À LA VUE DE SAINTE-GUDULE (3), *L'INSTRUCTION PASTORALE*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Maître de la Vue de Sainte-Gudule

Prédication de saint Géry, dit L'Instruction pastorale

N° d'inventaire INV. 1991 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>52</sup> 85).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(19.I.1951; 1956;14.XII.1993)

*Forme*: Rectangle vertical.

<i>Dimensions</i> :	Panneau,	97,3 × 69 (± 0,1) × 1 (± 0,5)
	Surface peinte,	96,5 (± 0,1) × 67,5.

*Couche protectrice*: Le vernis est assez mince et en bon état.

*Couche picturale*

a. *Etat de conservation*: Il est bon en général; le tableau est usé mais non dénaturé. Il présente des craquelures très fines, le plus souvent quadrangulaires, dont les mailles ont de 3 à 5 mm. Le panneau a une barbe et un bord non-peint sur les quatre côtés; dans le bas ce ne sont plus que des restes de barbe. Il y a des restaurations le long des joints, surtout le droit, et la robe bleue et le manteau rouge ont été repeints. Le haut du ciel a été surpeint sur un ou deux centimètres; il n'est pas craquelé. On observe encore quelques retouches locales d'importance diverse. De l'usure a été corrigée sur l'architecture grise, ce qui provoque des taches brunes. Un petit accident est visible dans le bas du manteau du prédicateur: une lacune a été mal mastiquée.

b. *Matière et exécution picturales*: Les bleus, les rouges, certains verts et les jaunes des bijoux ont des ombres en relief. Le contour des carnations est souligné par un trait brun assez fin. *Catheline Périer-D'Ieteren*<sup>53</sup> 47 et fig. 47) relève la fréquence des rehauts graphiques dans les visages.

La technique paraît parfaite; il ne semble pas y avoir de craquelures prématurées.

La photographie à l'infra-rouge (Pl. CLXXXI, CLXXXVI et CLXXXVIII) révèle un abondant dessin sous-jacent très soigné. Il se compose de longues hachures parallèles se rapprochant de la verticale, renforcées dans les ombres principales par des jeux de hachures parallèles apposées en oblique. Même les visages et les mains sont ombrés avec beaucoup de précision par des séries de hachures disposées dans différents sens. Certaines zones d'ombre de l'architecture sont préparées par des séries de hachures très vigoureuses (voir aussi *Périer-D'Ieteren*<sup>53</sup> 45 et fig. 80).

En radiographie, dans le détail relatif aux personnages (Pl. CLXXXIV), il apparaît que l'artiste a utilisé abondamment le blanc de plomb pour obtenir un modelé vigoureux des visages et des mains.

c. *Changements de composition*: La photographie à l'infra-rouge n'en révèle guère; c'est ce qu'a constaté aussi *Maryan Ainsworth* (<sup>51</sup> 33, note 30).

La radiographie du coin supérieur gauche (Pl. CLXXXII) montre que l'église fut laissée en réserve et que l'artiste a largement débordé celle-ci lorsqu'il a peint les tours et le pignon.

*Préparation*: Elle est blanche, d'épaisseur normale, et son adhérence semble bonne. Des lignes parallèles apparaissent en relief.

*Support*: En chêne sur quartier, il compte trois éléments assemblés par des chevilles internes et collés; l'assemblage est assez faible et il a été renforcé au revers par des bandes de toile sur les joints et sur quatre taquets en résineux collés aux extrémités de ceux-ci; le joint de droite est ouvert. Une petite fente apparaît au milieu du bord inférieur. Du côté de la face, le support est légèrement bombé en hauteur et il ondule aux deux extrémités. Au revers, un léger chanfrein est visible le long des quatre bords. Il y a des piqûres de vers dans le coin supérieur droit et surtout dans la moitié inférieure de l'élément de gauche. Celui-ci a été raboté assez grossièrement par après aussi y a-t-il des galeries de vers ouvertes. On y observe de la pourriture sèche.

*Marques au revers*: Dans le bas de l'élément de droite, deux L entrelacés entourent les lettres M et R; cette marque est appliquée au pochoir, ainsi que le N° 3874. Sur la bande de toile de droite, il est écrit au crayon *Salle 22 - C - 5* (barré). A la partie supérieure, deux étiquettes sont collées: 1) *Louvre 1943 / C 2198 / École flamande XV<sup>e</sup> / Maître de Sainte Gudule / [L] 3874 / Inv. 19[91]* (manuscrite); 2) *Etat Belge / Ministère de l'Instruction publique / Belgische Staat / Ministerie van Openbare Onderwijs / Service des Expositions. / Dienst der Tentoonstellingen / Exposition / Tentoonstelling Les Primitifs Flamands Paris / Auteur Maître à la Vue de Sainte Gudule / N° du Catalogue / No. Catalogus / 60 / Auteur / Titel L'Instruction Pastorale / Propriétaire / Eigenaar Louvre. Musée SI-CXV* (partiellement imprimée et manuscrite). Le n° 326 est encore collé au milieu du bas du tableau et une étiquette à droite dans le haut porte *G 89* (manuscrite).

*Cadre*: Il est moderne, en bois naturel.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

La scène principale se déroule au premier plan, sous un léger portique. A droite, un homme est debout sur une chaire à claire-voie en bois, appuyé sur le garde-fou et penché vers son auditoire. Sa main droite fait un geste de démonstration, paume en avant, les doigts très écartés et le pouce à angle droit avec les autres, tandis que de sa gauche, il tient entr'ouvert un livre pourvu de deux fermoirs. Il est coiffé d'un bonnet assez haut et vêtu d'une robe à manches fendues, dont dépassent deux manches superposées. Sur ses épaules repose un pan d'étoffe, probablement un chaperon à cornette. Quelques petites mèches de cheveux dépassent de son bonnet sur le front. Ses traits sont un peu défigurés par une mauvaise perspective de la bouche, très mince.

A ses pieds, un homme vu de trois quarts dos est agenouillé, les mains écartées. Il a de longs cheveux, une barbe et une moustache bouclés. Il porte un manteau décollé en carré, à courtes manches dont dépassent des manches ajustées en brocart, et d'amples manches d'étoffe légère; il est chaussé de poulaines. A sa gauche, un vieillard est assis sur un siège en bois dont les pieds et les accoudoirs sont arrondis, ces derniers se terminant par des pommes de pin. Il n'a plus qu'une couronne de cheveux, ondulés comme sa longue barbe; il a un profil de médaille. Son manteau est également décollé en carré mais dépourvu de manches; celles d'un pourpoint et celles, très longues, d'un autre vêtement de dessous en dépassent; de la main droite, il tient l'extrémité de l'une d'elles.

A côté de lui, deux femmes semblent agenouillées. Celle de droite joint les mains et regarde le prédicateur. Elle porte une coiffure orfévrée sous et sur laquelle sont drapées des étoffes transparentes fixées ensemble sous le menton en guise de guimpe. Un petit anneau dépasse de la coiffure au milieu du front. Un manteau à large col est posé sur ses épaules. La femme à gauche est vue de face; elle baisse les yeux, assez inexpressive, et tient sa main gauche devant la poitrine. Sa coiffure orfévrée est plus haute que celle de sa compagne et drapée d'une étoffe plus épaisse; une guimpe y est fixée. Elle aussi a un petit anneau sur le front, qui est couvert d'un voile transparent. La dame semble porter une cotte et un surcot ouvert en brocart; un tissu transparent dépasse du décolleté.

Derrière et à gauche du vieillard un homme assis, vu de profil, joint les mains. Ce pourrait être un ecclésiastique: il porte un bonnet assez haut et un manteau à pèlerine bordé et doublé de fourrure. A droite un homme barbu et moustachu apparaît; il a des sourcils en accent circonflexe. Il lève la main gauche. Il porte un chapeau à bord retroussé.

Au dernier rang, à l'entrée du portique, on aperçoit le visage d'un homme de profil; une coiffure repose sur son épaule. Un jeune homme se penche vers lui; le geste de sa main gauche semble indiquer qu'il lui parle. De la droite il tient un petit rouleau. Il est coiffé d'une calotte ceinturée d'un pan d'étoffe noué; une grande plume et un bijou ayant la forme de deux fleurs le rehaussent. Ses cheveux, coupés court sur le front, descendent jusqu'aux épaules. Il porte un manteau à col rabattu, laissant voir le pourpoint lacé, à longues manches, et la chemise. A sa gauche, un homme également jeune regarde le prédicateur. Il semble porter un chapeau à deux mains. Il est aussi coiffé d'une calotte posée sur des cheveux mi-longs. Il est vêtu d'une chemise, d'un pourpoint et d'une robe.

Sous le porche du portique, un homme au visage épais se penche par une baie. Il est coiffé d'un chaperon et vêtu d'une robe. Un jeune homme vu de profil va entrer sous le porche et lui met la main sur l'épaule; sa gauche tient un petit rouleau. Il est vêtu comme les deux autres jeunes gens d'une calotte sur des cheveux mi-longs, d'un manteau à col rabattu et d'un pourpoint et la cornette d'un chaperon repose sur ses épaules. Il est chaussé de poulaines très pointues. Une épée est pendue à une chaîne portée en bandoulière.

Du portique, de plan octogonal selon *Oda van de Castyne* (1935, 321), on aperçoit trois fines colonnes de marbre à haute base et chapiteau décoré d'un rang de fleurons. Deux arcs en accolade retombent sur ces colonnes. Un mur crénelé les surmonte. Les angles sont soulignés par des tourelles en encorbellement. En retrait s'élève un étage polygonal éclairé sur un des longs côtés par trois baies géminées; des colonnettes engagées surmontées de pommes de pin soulignent les angles et le départ d'un toit en dôme nervuré est visible. Trois des pans arrière du portique sont fermés par des murs qu'éclaire une fenêtre munie de cives. Un quatrième est percé d'une porte à deux battants et barreaux; elle est surmontée de trois niches vides portées sur des culots et terminées par des petits dais. Deux personnages se présentent dans l'entrebaillement. Un homme nu-tête, avec de longs cheveux et une grande barbe bouclés, a passé un bras autour d'un barreau et tient son chapeau à deux mains; il est vêtu d'une robe et d'une cape. Un jeune garçon rieur, nu-tête, porte des chausses et une robe dont les manches sont fendues aux coudes, laissant passer les avant-bras couverts du pourpoint. Des maisons sont visibles derrière eux.

Le portique est pavé de dalles carrées ou triangulaires dessinant des motifs géométriques. A gauche un petit portail y donne accès. Il est éclairé latéralement par une baie. Un toit pointu le couvre et trois pinacles décorent sa face avant.

Une rue s'ouvre derrière ce portail. Un homme s'avance; il est vêtu comme le prédicateur; *Conway* (10 270-271) et *Hymans* (11 399) pensent qu'il s'agit bien de celui-ci. A gauche un mur avec de nombreux contreforts limite un jardin. Une maison à deux étages présente un pignon; un petit toit pointu surmonte la porte d'entrée. A côté une autre maison à deux étages est érigée; la porte en est soulignée par une arcature surmontée de fleurons; un homme se dirige vers l'entrée. Derrière ces deux habitations se dressent de nombreux corps de bâtiments dont deux tours ron-

des reliées par un passage couvert. L'autre côté de la rue comporte aussi deux maisons à deux étages avec pignons. Au bout de la rue s'élève une grande église construite au-dessus d'un escalier monumental qu'entourent de hauts murs; sept personnes y montent. L'église est inachevée: il manque une partie de l'étage supérieur et le couronnement de la tour septentrionale. Le portail central est divisé par un trumeau; l'emplacement d'une statue sous dais y est prévu. Par contre il y a déjà deux statues de part et d'autre du dais devant le tympan. Un grand gable sculpté domine le portail; il est partiellement construit devant la fenêtre ogivale qui éclaire la nef. La partie centrale de la façade est couronnée par un pignon comprenant plusieurs niches et des clochetons. Les tours s'ouvrent par des portails étroits surmontés de petits gables. Vers l'extérieur de puissants contreforts les épaulent. Elles comptent trois étages marqués par des cordons. Une seule fenêtre éclaire le premier niveau, deux les deux supérieurs.

Au premier plan à gauche, un petit barbet (*Villoz*<sup>3</sup> 320; *Quenot*<sup>40</sup> 32) se faufile entre des plantes. Parmi celles-ci, M. A. Lawalrée, chef de département honoraire au Jardin Botanique National de Belgique, à Meise, a identifié des violettes odorantes (*Viola odorata* L.), une renoncule âcre (*Ranunculus acer* L.), un beau pissenlit (*Taraxacum officinale*), des graminées et, à l'arrière, des iris (*Iris germanica* L.). Il a observé des plantes très stylisées; les rameaux bouclés pourraient être des rameaux de clématites. Au niveau du mur crenelé du portique, à droite, il a encore reconnu dubitativement une renoncule âcre (communication orale du 27 janvier 1961).

Dès 1852, *Villoz* (<sup>3</sup> 320, n° 589) identifie à l'arrière-plan l'église Sainte-Gudule à Bruxelles (actuelle cathédrale Saint-Michel) et observe que sa tour septentrionale est inachevée. Seul *Conway* (<sup>10</sup> 271) émettra des doutes sur l'identification de l'église. *Friedländer* (<sup>14</sup> 317-318) déclare que cette tour fut érigée durant la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Ce fait est confirmé par *Maere* (<sup>18</sup> XXV, 187) et par *Velge* (<sup>19</sup> 41) dans sa monographie sur l'église: en 1491 l'architecte ne fut plus payé et en 1492 les derniers travaux à la toiture furent effectués bien qu'un couronnement était prévu: un ou plusieurs étages octogonaux devaient supporter la flèche (*Velge*<sup>19</sup> 210-214). *Lefèvre* (<sup>34</sup> 22-26; <sup>41</sup> 28-29, note 3) infirme ces dates. En se basant sur l'étude des archives de la cathédrale, il affirme que les deux tours se trouvaient dans leur état actuel depuis 1479-1480; il en veut pour preuve que le bourdon *Salvator*, qui fut toujours installé dans la tour nord, porte la date de 1481.

*Hymans* (<sup>11</sup> 399, 402) identifie la rue à la rue de la Collégiale; l'édicule où a lieu le prêche serait la chapelle des Douze Apôtres et plus loin il reconnaît la chapelle de Sainte-Gertrude; à gauche il voit le Castel aux quatre Tourelles. *Velge* (<sup>19</sup> 40) parle de la même rue; il cite l'hospice Sainte-Gertrude à droite et l'hôtel des seigneurs d'Evere à gauche. *Marie-Noëlle Snoy* (<sup>47</sup> 15-18) confirme l'identification de l'hospice Sainte-Gertrude par comparaison avec une gravure parue dans l'ouvrage d'*Erycius Puteanus, Bruxella, incomparabili exemplo Septenaria* (...) (Bruxelles, 1646, gravure entre les p. 28 et 29, légende E; cet édifice correspond au dernier bâtiment à droite sur le tableau) et le grand plan n° 3 (1768-1774) des Archives de la ville de Bruxelles. A gauche, l'hôtel des seigneurs d'Evere appartenait dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle aux De Berghes; l'auteur a rassemblé toute une documentation à ce sujet mais il y a un certain flottement dans la localisation exacte de cet hôtel.

*Philippot* (<sup>45</sup> 11, 13), qui s'intéresse à la crise que connaît la peinture flamande durant le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, estime qu'un premier pas a été fait dans la voie de sa résolution par le Maître à la Vue de Sainte-Gudule. Dans l'*Instruction pastorale* il y a interpénétration de l'intérieur et du paysage, bien qu'ils conservent chacun leur perspective; le plan moyen devient le centre d'intérêt de l'image et «la rue n'est plus un fond de miniature mais une réalité toute proche». *Marie-Noëlle Snoy* (<sup>47</sup> 19) estime que l'artiste ne domine pas la perspective, tous les personnages sont au premier plan et il y a de la maladresse dans la rencontre de celui-ci et de l'arrière-plan à cause de l'absence de plans secondaires.

En 1924-25, *Friedländer* (<sup>17</sup> 22, 25) observe que deux tableaux de mêmes dimensions, qu'il attribue au Maître de la Légende de sainte Barbe, le soi-disant *Roi Salomon adorant les idoles* (Amsterdam, Rijksmuseum, n° 342; 97 x 69 cm) et *Deux Miracles de saint Nicolas de Bari* (Dublin, Galerie, n° 360; 97 x 69 cm), pourraient avoir ap-

partenu au même retable que l'*Instruction pastorale*, de format identique.

Il est suivi par *Oda van de Castyne* (<sup>26</sup> 320-328), qui retrouve le même personnage dans les trois tableaux. Elle rejette l'identification des panneaux de Dublin et d'Amsterdam. Dans le premier elle observe l'administration de sacrements: le baptême et l'assistance à un moribond (ou la résurrection d'un mort). Dans le second elle relève que le personnage idolâtre est jeune, ce qui n'était pas le cas de Salomon. Pour elle les trois tableaux représentent des épisodes de la vie de saint Augustin. Sur le tableau d'Amsterdam, il sacrifie à l'idole au premier plan mais apparaît déjà en vêtement ecclésiastique à l'arrière-plan. Dans l'*Instruction pastorale*, elle identifie les jeunes gens à des clercs, peut-être ceux appelés au moyen âge les chanoines-damoisels: c'étaient des clercs qui n'avaient pas encore reçu les ordres et se consacraient à l'enseignement; ils auraient commandé le retable pour leur chapelle ou leur collège. Elle étaye son hypothèse par une comparaison avec deux petits *Portraits d'homme* attribués au même artiste, l'un à Desau (actuellement au Metropolitan Museum à New York, Acc. n° 55.145.27; voir p. 249) et l'autre à la National Gallery de Londres (n° 2612; voir p. 249); ces personnages sont vêtus de la même manière que les jeunes gens du tableau du Louvre et ils tiennent un livre en forme de cœur, l'attribut de saint Augustin. Parmi les auditeurs du saint elle émet l'hypothèse qu'il y a des fondateurs d'ordre qui adoptèrent sa règle: sa propre sœur, sainte Brigitte de Suède, saint Dominique, saint Norbert.

*Tervarent* (<sup>29</sup> 52-56) émet une autre hypothèse sur l'identification du saint en se basant sur un quatrième panneau qui, selon lui, aurait fait partie du même retable: la *Délivrance des prisonniers* du Musée de Cluny à Paris, également œuvre du Maître à la Vue de Sainte-Gudule. Pour lui, l'histoire est celle de saint Géry, un évêque de Cambrai qui fut l'évangélisateur de Bruxelles. Le quatrième tableau représenterait la délivrance miraculeuse des prisonniers d'un comte lors de la joyeuse entrée dans une ville du saint promu évêque. L'*Instruction pastorale* relaterait le succès de la prédication du saint auprès du roi Lothaire et de sa cour et l'artiste aurait jugé bon de représenter une vue de Bruxelles à l'arrière-plan en vue de faciliter la reconnaissance de la scène.

L'identification de l'histoire de saint Géry est jugée plausible par *Dupont* (<sup>31</sup> 48) et *Lavalleye* (<sup>32</sup> 407) mais rejetée par *Oda van de Castyne* (<sup>30</sup> 63-65). Celle-ci estime non-démontrée l'appartenance du quatrième tableau au retable reconstitué par *Friedländer*: il a d'autres dimensions (77,5 x 44,3 cm), le saint n'y est pas représenté et sa qualité artistique est moindre. Elle trouve aussi que l'artiste aurait dû peindre à l'arrière-plan de l'*Instruction pastorale* l'église Saint-Géry et non la cathédrale: il n'y a dans la légende de saint Géry aucune allusion au chapitre de Sainte-Gudule. Elle admet que le quatrième tableau soit un épisode de la vie de ce saint bien que celui-ci n'y figure pas. *Lefèvre* (<sup>33</sup> 359) rétorque que les arguments relatifs au culte de saint Augustin à Sainte-Gudule sont non-fondés: les chanoines de la cathédrale n'étaient pas des chanoines réguliers se réclamant de saint Augustin, aucune chapellenie ne lui était dédiée, la vie communautaire était abandonnée depuis longtemps et les chanoines du XV<sup>e</sup> siècle ne tenaient pas à y faire allusion et il n'y eut pas non plus à Bruxelles des chanoines-damoisels chargés d'enseignement.

*Friedländer* (<sup>35</sup> 24) reconnaît dans l'*Instruction pastorale* et dans les deux tableaux du Maître de la Légende de sainte Barbe des épisodes de la vie de saint Géry mais dans celui du Musée de Cluny il voit une des œuvres de miséricorde: *Délivrer les prisonniers* et signale l'existence d'un autre panneau de cette série: *Vêtir ceux qui sont nus* dans la collection Thyssen (actuellement à Madrid).

En 1944, *Michel* (<sup>36</sup> 61-62) adopte la thèse de *Tervarent*, en 1950, l'auteur anonyme de la notice du *Thieme et Becker* (<sup>38</sup> 130), celle de *Friedländer*. Cependant, en 1953, *Michel* (<sup>40</sup> 186) ne croit plus que le tableau du Musée de Cluny a fait partie du même retable que l'*Instruction pastorale*. *Réau* (<sup>42</sup> 591) se range à l'opinion de *Tervarent*. *Wilenski* (<sup>43</sup> I, 59, 64, 66, 71, 76), qui ignore l'existence du tableau de La Haye, pense que ceux de Dublin et de Paris peuvent avoir fait partie d'un ensemble sans concerner le même saint. Dans l'*Instruction pastorale*, il se demande s'il ne s'agirait pas d'une satire d'une secte à qui il était interdit de se réunir dans les églises. *Marie-Noëlle Sney* (<sup>47</sup> 12-15) ne pense pas que le personnage principal soit un saint et, d'autre part, il était en rapport avec la ca-

thédrale et il prêchait. Elle songe au pléban de l'époque, Alexandre de Beeringen, qui exerça cette fonction de 1428 à 1487; c'était un gradué universitaire, ce qui s'accorde avec le bonnet de docteur que porte le prédicateur. *Vogelaar* (<sup>55</sup> 52) penche davantage pour saint Augustin que pour saint Géry, ce dernier étant connu exclusivement comme évêque. Cependant il estime que l'identification doit rester hypothétique car les actes représentés ne sont pas spécifiques à un mais à des centaines de saints vénérés à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. *Laclotte* (<sup>57</sup> 48), *Châtelet* (<sup>58</sup> 32) et *Massing* (<sup>62</sup> 34) défendent la thèse de saint Géry, *Ariane van Suchtelen*, *Yvette Bruijnen* et *Edwin Buijsen* (<sup>63</sup> 53-55), *Kemperdick* et *Weniger* (<sup>64</sup> 37) hypothétiquement celle de saint Augustin.

Enfin *Châtelet* (<sup>58</sup> 32) croit reconnaître un autoportrait du peintre dans le jeune homme visible à droite de la colonne du premier plan. Il estime que le même personnage réapparaît, plus âgé, sous les traits de saint Luc dans le diptyque de *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* du Musée des Beaux-Arts de Dijon (voir p. 249).

## 2. Couleurs

Le prédicateur a des carnations claires, rose pâle, ombrées de gris; ses yeux sont bruns et ses cheveux gris. Il est vêtu d'un bonnet violet et d'une robe rouge vif liserée de blanc dont dépassent des manches du même rouge, doublées de fourrure brune, et des manches noires. Un chaperon bleu foncé couvre ses épaules. Il est chaussé de poulaines noires. Debout dans une chaire en bois brun, il tient un livre vert.

L'homme agenouillé au premier plan a un teint foncé, d'un rose ocré, et des cheveux brun grisonnant. Il porte un manteau bleu bordé à l'encolure de lettres dorées; le revers de ses manches est doré et rouge. Sous celles-ci on observe des manches transparentes blanches et des manches ajustées en brocart jaune et bleu (?) foncé. Ses poulaines sont noires.

Le vieillard assis à gauche a des carnations claires, une barbe et des cheveux gris. Son manteau blanc à ombres bleu-tées devient bleu très foncé sur les genoux. Le vêtement de dessous à manches fendues est vert; les manches du pourpoint, roses à ombres bleues, en dépassent. Le siège en bois a une tonalité brun-rouge.

La femme agenouillée à droite a des carnations claires, des yeux gris-bleu et une coiffure dorée dont dépasse sur le front un anneau noir (?); les voiles transparents sont blancs. Sur une chemise blanche et une robe noire (?) à galon doré, elle a revêtu un manteau rouge vif dont le col bleu présente des ombres carmin.

Sa compagne a des carnations très claires, un peu grises, et une coiffure dorée et verte avec des pierreries de différentes couleurs. Son surcot ouvert doré est rehaussé de pierreries diverses et de perles; la jupe est en brocart doré et brun (?) foncé. On aperçoit aussi une manche bleue de la cotte.

L'homme assis de profil à gauche a un teint assez coloré et des cheveux gris. Son bonnet, sa pèlerine et son manteau sont rouge vif, bordé ou doublé de fourrure blanche; il y a de l'hermine au bord de la pèlerine et dans la manche. Sous celle-ci il en porte une en brocart jaune.

L'homme à la main levée a des carnations gris jaunâtre, des lèvres rouges et des yeux bruns. Son chapeau rouge carmin est ceinturé d'une étoffe jaune doré; le bord retroussé en est bleu vif. Sa manche est mauve.

Au dernier rang, l'homme de profil à gauche a le teint clair, un vêtement bleu foncé et un chapeau blanchâtre sur l'épaule.

Son interlocuteur a des carnations claires, rosées. Sur ses cheveux bruns est posée une calotte mauve foncé ceinturée de bleu. Son manteau vert, doublé de blanc, laisse entrevoir un pourpoint mauve un peu plus clair que la calotte, bordé de fourrure noire dans le bas des manches. Ce jeune homme tient un rouleau blanc.

Le dernier homme debout a des carnations claires, jaunâtres, des yeux gris et des cheveux bruns. Il porte une calotte et un pourpoint noirs sous un manteau mauve foncé et semble tenir un chapeau noir.

Sous le portail, le gros homme a un teint coloré, un chaperon mauve et une robe verte.

Le jeune homme qui lui touche l'épaule a des carnations colorées, des cheveux châtain et une calotte vert foncé. Il a revêtu un pourpoint rouge carminé et un manteau noir liseré et doublé de blanc. Sur ses épaules est drapé un pan d'étoffe brune. Sur des poulaines jaunes il a enfilé des patins noirs. Son épée à pommeau vert est glissée dans un fourreau rouge. Il tient un rouleau blanc.

Le portique est construit en pierre grise. Les colonnes, en marbre rouge-brun, brillant, ont des chapiteaux dorés; le haut des bases l'est également tandis que le bas est en pierre grise. Les fenêtres hautes sont gris foncé et le toit bleu. L'intérieur du portique est gris clair, percé de fenêtres à cives blanc jaunâtre. Le dallage a des tons très doux: ivoire, vert olive et rose. Un toit bleu couvre le petit portail.

Derrière la porte brune on aperçoit deux personnages. Un homme aux cheveux bruns a des carnations chaudes. Son vêtement rouge est doublé de vert et il tient un chapeau noir. Un jeune garçon a le teint clair et des cheveux châtain. Il porte une robe noire sur un pourpoint gris-bleu. Derrière ces deux auditeurs s'élèvent des maisons en briques roses couvertes de toits d'ardoises bleues.

A gauche du tableau, une rue longe le portique; ses pavés, d'un gris foncé au premier plan, s'éclaircissent progressivement. Un petit chien blanc déambule entre des plantes à fleurs blanches sauf l'iris qui est bleu et jaune.

La rue est bordée à gauche de murs et de maisons en briques roses couvertes de toits d'ardoises bleues. A droite, la première maison est rose et la deuxième en pierre gris clair. La cathédrale qui la clôt est d'un gris-beige assez soutenu; ses fenêtres sont encore plus foncées dans la même gamme. Les escaliers et les murs construits devant l'église sont gris pâle. Le ciel, blanc à l'horizon, est d'un bleu assez clair au zénith.

Le marcheur qui s'avance vers le portique porte des vêtements identiques à ceux du prédicateur. Les autres petits personnages sont habillés de tons foncés: vert, bleu ou rouge.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Sur l'encolure d'un vieillard assis au milieu du tableau, *Villot* (<sup>5</sup> 320, n° 589) lit: VOLENTIER LE... et sur celle d'un homme agenouillé au premier plan à droite: ADELII: VETALI.. IAM... *Mély* (<sup>21</sup> 319-323) déchiffre sur le vêtement de ce dernier *APELLI VETALI*; le premier mot lui paraît un prénom méridional et le second lui rappelle l'existence de nombreux peintres italiens, du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, et d'un limousin.

*Tervarent* (<sup>29</sup> 56, note 1) croit pouvoir lire sur l'épaule du vieillard VALENTINUS. Pour *Michel* (<sup>40</sup> 185), il est écrit WOLEJITINS (?) sur l'encolure du premier et ADELLII VETALI (?) sur celle du second.

*Marie-Noëlle Snoy* (<sup>47</sup> 5, 6) lit dans le premier cas VOLENTINS: LE.A. et dans le second APELLI VETALI et sur l'encolure à droite LAM ONAII SNA...

Mme C. *van den Bergen* (communication orale du 27 septembre 1993) déchiffre de la même manière la première inscription; elle lit plutôt APELII VETALI la deuxième et sur l'encolure à droite LAM ONAII S...

## E. HISTORIQUE

### a. Sources

L'*Instruction pastorale* est inconnue jusqu'en 1822.

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

Le tableau est attribué à Memlinc lors de son acquisition en 1822 (*Villot* <sup>3</sup> 320, n° 589; *Michel* <sup>40</sup> 185). C'est sous ce nom qu'il est inscrit dans l'inventaire du Louvre en 1832 (L. 3.874; *Michel* <sup>40</sup> 185) et il conserve ce classement dans les différents catalogues édités jusqu'en 1852 (cf. *Notice des tableaux* <sup>2</sup> 80, n° 477). *Nagler* (<sup>1</sup> 446) l'accepte



aussi. Cette année-là, Villot (<sup>3</sup> 319-320, n° 589; <sup>5</sup> 319-320, n° 589) rejette l'attribution et tient le tableau pour une œuvre anonyme de l'école flamande. Brunet (<sup>4</sup> 415) reconnaît la justesse de cette opinion. Dans le *Catalogue sommaire* paru en 1889 (<sup>6</sup> 186, n° 2198) et les éditions suivantes (cf. 1903, <sup>9</sup> 186, n° 2198), le classement dans les inconnus de l'école flamande est maintenu. Lafenestre et Richtenberg (<sup>7</sup> 176-177, n° 2198) l'approuvent. Ils rapprochent le tableau du *Mariage de la Vierge* du Musée du Prado (attribué au Maître de Flémalle) à cause des détails de l'architecture et de l'expression des personnages. Benoît (<sup>8</sup> 276) conserve au tableau son anonymat; il le situe dans le Brabant méridional ou le Hainaut, vers 1470, et le compare à un *Portrait d'homme* conservé alors à Wörlitz (actuellement au Metropolitan Museum à New York, Acc. n° 50.145.27; voir p. 249).

C'est Conway (<sup>10</sup> 270-271) qui réattire l'attention sur l'*Instruction pastorale*, en 1921, lorsqu'il étudie les peintres brabançons postérieurs à Roger van der Weyden et à Dieric Bouts. Il estime que s'il n'y avait pas la présence de l'église Sainte-Gudule, jamais ce tableau ne serait considéré comme bruxellois et il émet des doutes sur l'identification de l'église. Pour lui, l'œuvre est française, de la région du nord, peut-être d'Amiens. Il rapporte que F. de Mély, ayant lu une des inscriptions «Apelli Vitali», veut y voir une signature d'artiste et considère le tableau comme italien, ce que Conway refuse catégoriquement. Dans les notes d'Hymans (<sup>11</sup> 400) parues après son décès, il est mentionné que l'archiviste Alphonse Wauters datait l'*Instruction pastorale* de 1440 environ, en raison de l'état d'avancement de la tour de droite. Demonts (<sup>12</sup> 46, n° 2198) situe le tableau dans l'école du Brabant, vers 1465.

En 1922, Friedländer (<sup>13</sup> 814) considère le peintre comme un Bruxellois et, en raison du tableau du Louvre, le baptise «Meister von St. Gudula». Il fait de l'*Instruction pastorale* le noyau d'un premier regroupement. Il situe l'activité de l'artiste vers 1490. En 1923, cet historien d'art (<sup>14</sup> 317-318, 320) précise que l'auteur du tableau a dû travailler à Bruxelles mais que sans le point d'appui que constitue la représentation précise de l'église Sainte-Gudule, donc du seul point de vue de la critique de style, sa localisation ne pourrait être proposée. D'après le costume des jeunes gens, il date l'œuvre d'environ 1480. Friedländer souligne les particularités de son style, son originalité et notamment son indépendance vis-à-vis de Roger van der Weyden. Van Bastelaere (<sup>15</sup> 25) pense que l'artiste est réellement un Bruxellois à cause de la connaissance approfondie qu'il a du terroir bruxellois et de la nature des commandes qu'il a reçues. Winkler (<sup>16</sup> 371) suggère la date de 1465 pour le présent tableau. Dans une étude consacrée au Maître de la Légende de sainte Barbe, Friedländer (<sup>17</sup> 20) relève dans l'*Instruction pastorale* des similitudes avec les habitudes de ce maître notamment dans le choix du cadre architectural, dans la création d'une rue qui s'enfonce dans la profondeur et dans la présence de plantes au premier plan. De plus il observe que deux tableaux du premier artiste ont les mêmes dimensions que celui du Louvre et pourraient avoir appartenu au même retable (voir D 1, *Sujet*, p. 240-244); celui-ci aurait été peint par deux maîtres comme le *retable de Job* à Cologne (Wallraf-Richartz-Museum, n° 422). Maere (<sup>18</sup> 187-188) et Velge (<sup>19</sup> 40), qui se basent sur l'état d'avancement de la tour septentrionale de l'église Sainte-Gudule, approuvent la date de 1480 avancée par Friedländer (<sup>14</sup>). Cependant ce dernier, en 1926 (<sup>20</sup> 112-113, 141, n° 70; <sup>49</sup> 62-63, 79, n° 70), retarde l'exécution du tableau jusqu'en 1485. De Mély (<sup>21</sup> 319-323; <sup>22</sup> 26 (G. b. a.) repartle des signatures cachées: pour lui, le nom d'«Apelli Vetali» lu sur une bordure de vêtement indique l'appartenance à une famille de peintres ligures qui a vécu du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle et il met en doute l'attribution de l'œuvre à l'école flamande.

Oda Van De Castyne (<sup>26</sup> 320-325), qui croit au rapprochement proposé par Friedländer avec deux tableaux du Maître de la Légende de sainte Barbe, observe sur ceux-ci la présence d'armoiries et notamment sur celui d'Amsterdam l'aigle impériale bicéphale; elle en déduit que ces œuvres doivent être postérieures au mariage de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche qui eut lieu en 1477. Elle situe l'*Instruction pastorale* vers 1485, à cause de l'état d'avancement de la tour; à cette date mourut l'architecte de la cathédrale, Jan Van Ruysbroeck. Elle pense que le retable a dû être commandé par ou pour les chanoines de Sainte-Gudule, qui se réclamaient de saint Augustin, en vue de décorer une chapelle de la cathédrale, la salle du chapitre ou un local de la maison canoniale. Elle songe tout par-

ticulièrement à une donation des «chanoines-damoisels» de Sainte-Gudule (voir p. 243).

*Hoogewerff* (<sup>28</sup> 496) accepte aussi l'appartenance des trois tableaux au même retable. Il se demande si l'auteur de l'*Instruction pastorale* ne serait pas, comme son compagnon le Maître de la Légende de sainte Barbe, originaire des Pays-Bas du Nord, par exemple de l'évêché d'Utrecht ou de Gouda. *Tervarent* (<sup>29</sup> 56, note 1) se souvient que les tapisseries bruxelloises signaient leurs œuvres dans des motifs décoratifs et le nom VALENTINUS qu'il lit sur l'épaule du vieillard lui fait songer au père de Bernard van Orley prénommé Valentinus; la date de 1480 généralement avancée pour le tableau s'accorde avec cette hypothèse.

*Lefèvre* (<sup>34</sup> 22-26) se base sur l'étude des archives de la cathédrale pour affirmer que les deux tours avaient atteint leur niveau actuel en 1479-1480 et que par conséquent l'*Instruction pastorale* est antérieure à 1480. *Friedländer* (<sup>35</sup> 29) rejette l'hypothèse de *Tervarent* relative à Valentinus van Orley car celui-ci naquit seulement en 1466. *Michel* (<sup>36</sup> 62; <sup>40</sup> 186) tient compte des recherches de *Lefèvre*, des vêtements et des bonnets plats et date le tableau d'un peu avant 1480. Par contre l'auteur anonyme de la notice du *Thieme et Becker* (<sup>38</sup> 130) les ignore et reprend une ancienne datation de *Friedländer* vers 1485. *Lavalleye* (<sup>39</sup> 183-184) situe aussi l'*Instruction pastorale* peu avant 1480. En 1957, *Lefèvre* (<sup>41</sup> 28-29, note 3), se basant toujours sur les textes d'archives relatifs à la tour nord de Sainte-Gudule, situe la peinture au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. En 1960, les auteurs du catalogue de l'exposition *700 tableaux tirés des Réserves* (<sup>44</sup> 18, n° 20) se rangent à l'opinion de *Michel*.

*Marie-Noëlle Snoy* (<sup>47</sup> 30-31) estime qu'une date antérieure à 1480 est acceptable compte tenu des costumes: le port des chaussures à la poulaine fut interdit vers 1480 par des ordonnances, les manches tailladées apparurent vers 1460 et les cheveux mi-longs, comportant une frange sur le front, vers 1467.

En 1969, *Nicole Veronee-Verhaegen*, dans la réédition de l'ouvrage de *Friedländer* (<sup>49</sup> 103, note 28), rectifie la datation proposée par celui-ci et adopte celle de *Michel* (<sup>40</sup> 186). Pour *Nicole Reynaud et Foucart* (<sup>50</sup> 69), l'*Instruction pastorale* surpasse toutes les autres œuvres du Maître à la Vue de Sainte-Gudule. *Hélène Dubois* (<sup>56</sup> 39-40, note 3) date le tableau du Louvre d'environ 1481, estimant que le bourdon de la cathédrale peut avoir été fondu avant ou après l'achèvement de la tour nord. *Laclotte* (<sup>57</sup> 48) le situe vers 1475-80 et *Châtelet* (<sup>58</sup> 34) vers 1480, en se basant également sur l'état des tours de la cathédrale. Il émet l'hypothèse que le retable dont il faisait partie a été peint pour l'hôpital Saint-Géry à Bruxelles.

Ces dernières années, différents auteurs ont exprimé leur opinion sur l'origine du style du Maître à la Vue de Sainte-Gudule sans toujours parler expressément de l'*Instruction pastorale*; vu qu'il s'agit de l'œuvre de base de cet artiste, nous croyons utile d'en faire mention.

*Marie-Noëlle Snoy* (<sup>47</sup> 142-147) relève l'influence des graveurs et peintres rhénans et surtout celle du Maître E.S. et elle rattache l'emploi de l'or qu'on trouve dans certains tableaux du Maître à la Vue de Sainte-Gudule aux habitudes de cette école. Elle ne tranche pas entre les différentes possibilités qui s'offrent à propos de la façon dont ce maître a pu subir cette influence: soit qu'il fut un Allemand travaillant à Bruxelles, soit un Bruxellois ayant voyagé en Rhénanie ou ayant utilisé des gravures allemandes ou encore ayant été en rapport avec des artistes d'origine germanique installés dans les Pays-Bas. *D. De Vos* (*Maître de la Vue de Sainte-Gudule*, dans *Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Exposition organisée par la Ville de Bruges au Groeningemuseum. 14 juin – 21 septembre 1969*, Bruges, 1969, p. 114-115) met l'accent sur l'importance de ce peintre dans l'évolution de l'art des Primitifs flamands vers 1480: il réagit contre le style sclérosé dérivé de celui des grands maîtres en recherchant l'expression, le dynamisme et l'espace mais il le fait avec une certaine maladresse et son art peut devenir caricatural et convulsif. *Arndt* (<sup>48</sup> 503-504) émet l'hypothèse que sous le nom de Maître à la Vue de Sainte-Gudule se cache non pas un homme mais un courant stylistique local pré-maniériste; ainsi s'expliquerait par exemple la différence dans le type féminin entre le tableau du Louvre et celui du Musée d'art re-

ligieux et d'art mosan de Liège (cat. n° 8): la *Vierge et l'Enfant avec une donatrice et sainte Marie-Madeleine* (repr. dans *Friedländer*<sup>49</sup> pl. 67). M. Hasse (Bernt Notke, dans *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* (Berlin), t. XXIV, 1970, p. 38) pense que Bernt Notke et le Maître à la Vue de Sainte-Gudule pourraient provenir de la même école. Nicole Reynaud et Foucart<sup>(50 69)</sup> se demandent si ce dernier ne serait pas d'origine germanique à cause de son expressionnisme agité.

Charles Sterling (*Le Maître de la Vue de Sainte-Gudule. Une enquête*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bruxelles), 1974-1980/1-3, p. 9-28) n'est pas convaincu par les rapprochements proposés par Marie-Noëlle Sney avec les gravures du Maître E.S. Lui pense que le Maître pourrait provenir du nord de la France, des territoires francophones des ducs de Bourgogne. Il base son hypothèse sur les similitudes entre les tableaux de cet artiste et, d'une part, le retable de la *Résurrection de Lazare* de Nicolas Froment (Florence, Musée des Offices), qui a dû être peint à Bruxelles entre 1459 et 1461, et d'autre part, des œuvres anonymes du nord de la France comme le *Lavage des pieds et la Cène* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), le *Christ devant Pilate* (Bruxelles, ancienne collection Stuyck) et des enluminures du Maître de Wavrin et du Maître du Champion des Dames. Hélène Dubois<sup>(56 39-52)</sup> reprend la thèse de l'influence germanique par des comparaisons avec des gravures allemandes: outre celles du Maître E.S., celles de Martin Schongauer, d'Israhel van Meckenem et du Monogramme A.G.

Châtelet<sup>(58 32-34)</sup> tente d'expliquer la collaboration des différents peintres bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle par des liens de parenté qui auraient existé entre eux et il songe en particulier à la famille Van Coninxloo. Le Maître à la Vue de Sainte-Gudule serait Jan I van Coninxloo, inscrit comme maître à Tournai en 1483 mais qui aurait peut-être déjà participé aux préparatifs du mariage de Charles le Téméraire en 1468. Le Maître de la Légende de sainte Barbe pourrait être son père. L'artiste semble avoir eu une longue carrière puisqu'il peint au début du XVI<sup>e</sup> siècle le diptyque de *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (Musée des Beaux-arts de Dijon; voir p. 249). C'est à sa longévité et peut-être aussi à la destination des œuvres que Châtelet attribue les différences de facture entre les peintures du Maître à la Vue de Sainte-Gudule.

Nicole Veronée-Verhaegen<sup>(59 184-185)</sup> trouve une confirmation de l'origine rhénane du Maître à la Vue de Sainte-Gudule dans la présence, sur cinq de ses tableaux, du chœur de la cathédrale de Cologne non pas représenté de manière réaliste comme les monuments bruxellois qu'il peint mais comme des souvenirs lointains. Massing<sup>(62 34)</sup> défend aussi la thèse de l'influence des gravures allemandes.

Kemperdick et Weniger<sup>(64 37)</sup> jugent l'œuvre du Maître à la Vue de Sainte-Gudule très hétérogène et établissent des comparaisons entre ce peintre et le Maître de saint Bathélemy notamment dans le traitement des mains et celui de certaines têtes d'homme.

## 2. Histoire ultérieure

### a. Collections et expositions

- 1822 Le tableau est acquis de la collection de M. de Langeac et entre dans celle du roi Louis XVIII (*Villot*<sup>3 320</sup>, n° 589) (Les 2 L entrelacés de celui-ci figurent au revers du panneau; voir p. 240).
- 1832 En 1832, il est inscrit dans l'inventaire du Musée du Louvre (L. 3874; *Michel*<sup>40 185</sup>).
- 1922 Il figure dans le catalogue de *Demonts*<sup>(12 46</sup>, n° 2198), qui recense les tableaux exposés dans les galeries.

### Expositions

Le tableau a participé aux expositions suivantes:

- 1935 *Cinq Siècles d'art*, à Bruxelles, du 24 mai au 13 octobre 1935, n° 53 (*Houtart et Feron-Fontaine*<sup>24 24-25</sup>; *Bautier et Lavalleye*<sup>25</sup> pl. XXVI);

- 1935-36 *De Van Eyck à Bruegel*, à Paris, au Musée de l'Orangerie, de novembre 1935 à janvier 1936, n° 61 (*Dupont et Bouchot-Saupique* <sup>27</sup> 47);
- 1947 *Les Primitifs flamands*, à Paris, au Musée de l'Orangerie, du 5 juin au 7 juillet 1947, n° 60 (*Van Puyvelde* <sup>37</sup> 32);
- 1960 *700 Tableaux (...) tirés des Réserves du Département des peintures*, au Musée du Louvre, en 1960, n° 20 (<sup>44</sup> 18).

b. Histoire matérielle

- 1935 *Oda Van De Castyne* (<sup>26</sup> 321, note 5) juge que le tableau est admirablement conservé.
- fin 1952 Le tableau a été restauré.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Aucun tableau du XV<sup>e</sup> siècle ne peut être rapproché de l'*Instruction pastorale* du point de vue de la composition; seuls des détails peuvent être comparés. L'œuvre a toutefois intéressé deux peintres français du XIX<sup>e</sup> siècle, qui en ont exécuté des copies dessinées:

(1) Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 10.170, copie du *Jeune homme* qui entre sous le portique à gauche, par Eugène Delacroix. Le dessin est annoté du point de vue des couleurs et un croquis de sa poulaine est exécuté à plus grande échelle à droite. Cette copie a été publiée par *Arlette Sérullaz* (<sup>61</sup> 237, fig. c; cliché n° RF 10.170 de la Documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux).

(2) Paris, Musée Gustave Moreau, copie des deux *Têtes de femme* par Gustave Moreau. Elle a été publiée par *Cuzin* (<sup>60</sup> 77 et fig. e).

### Rapprochements de détails:

(3) *Friedländer* (<sup>14</sup> 318) et *Van Bastelaere* (<sup>15</sup> 17) reconnaissent les mêmes costumes que ceux que portent les jeunes gens sur deux *Portraits d'homme* donnés au même peintre: l'un, autrefois à Dessau, actuellement au Metropolitan Museum à New York (Acc. n° 50.145.27; repr. dans *Friedländer* <sup>49</sup> pl. 69, n° 77), et l'autre à la National Gallery de Londres (n° 2612; repr. *ibidem*, pl. 69, n° 76).

(4) *Châtelet* (<sup>58</sup> 32) rapproche le jeune homme qui regarde le prédicateur, à droite de la colonne centrale, du saint Luc dans le diptyque de *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*, au Musée des Beaux-Arts de Dijon (Récupération, MNR 381; repr. dans *Châtelet* <sup>58</sup> fig. 1 et 3). Ce diptyque est attribué généralement à la suite de Roger van der Weyden. *Châtelet* reconnaît dans ces deux personnages des autoportraits du Maître à la Vue de Sainte-Gudule à des âges différents.

(5) *Nicole Veronee-Verhaegen* (<sup>59</sup> 183) retrouve les iris et les violettes dans deux tableaux attribués au même artiste: le *Saint Sébastien* vendu à Paris, au Palais Galliera, le 11 avril 1962, n° 6 (repr. dans *Veronee-Verhaegen* <sup>59</sup> 176) et la *Lactation de saint Bernard* du Wallraf-Richartz-Museum à Cologne, n° 415 (Photo Bildarchiv au Centre International).

(6) *Michel* (<sup>23</sup> 279) rapproche l'homme agenouillé au premier plan de l'*Instruction pastorale* de l'homme âgé qui sort de la prison dans la *Délivrance des prisonniers* du Musée de Cluny à Paris (repr. dans *Friedländer* <sup>49</sup> pl. 67, n° Supp. 116) et

du saint Joseph (sic pour saint Joachim) dans la *Présentation au temple de la Vierge* des Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles (repr. *ibidem*, pl. 108, n° Supp. 117), deux œuvres attribuées au Maître à la Vue de Sainte-Gudule.

(7) Selon *Macé de Lépinay* (<sup>54</sup> 36-37, fig. 4-5), *Nicole Reynaud* a rapproché la coiffure métallique de la femme vue de trois quarts de celle que porte Marie-Madeleine dans une tapisserie représentant le *Noli me tangere* (église de Livré-sur-Changeon, dans l'Ille-et-Vilaine), œuvre bruxelloise de la fin du XV<sup>e</sup> siècle (repr. <sup>54</sup> fig. 1 et 4).

### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Confrontée aux autres œuvres attribuées au Maître à la Vue de Sainte-Gudule, nous trouvons que l'*Instruction pastorale* présente peu de points de comparaison. La plus proche serait le *Portrait d'homme* de la National Gallery de Londres mais le rendu de certaines matières et des traits du visage ne sont pas identiques. Mme *Reynaud* et M. *Foucart* (<sup>50</sup> 69) ainsi que M. *Châtelet* (<sup>58</sup> 35, note 8) ont relevé que l'*Instruction pastorale* était de meilleure qualité que les œuvres classées sous le nom de cet artiste; nous faisons un pas de plus et pensons que le tableau du Louvre est le seul qui soit conservé d'un artiste très habile et adhérons à la thèse de M. *Arndt* (<sup>48</sup> 503-504), qui voyait sous l'étiquette du Maître à la Vue de Sainte-Gudule non pas un homme mais tout un courant pré-maniériste.

La comparaison d'une photographie de la façade de la cathédrale Saint-Michel prise au plus tard en 1925 (cf. *Maere* <sup>18</sup> t. XXVI, fig. 37 entre les p. 150 et 151) avec la même façade peinte par le Maître à la Vue de Sainte-Gudule montre de la part de celui-ci une très grande fidélité dans les détails sauf dans la décoration du pignon mais celle-ci a peut-être été modifiée au cours d'une restauration de l'église. L'*Instruction pastorale* est exécutée avec beaucoup de soin et une très grande sûreté de main, par exemple dans les coiffures orfévrees des deux femmes. Ces qualités permettent de considérer l'*Instruction pastorale* comme une œuvre de la maturité de l'artiste.

Nous pensons qu'elle doit avoir été peinte avant 1480 mais sans doute pas avant 1477, à cause des armes de Maximilien d'Autriche présentes sur le tableau du Mauritshuis, qui a très probablement fait partie du même retable. Il faut donc situer le début de l'activité du Maître à la Vue de Sainte-Gudule dans les années 60 du XV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire qu'il serait un peintre du dernier tiers du siècle plutôt que du dernier quart.

L'identification de l'artiste avec Jan I van Coninxloo est séduisante mais elle ne fournit aucune explication à la composante germanique de son style décelée par plusieurs historiens d'art.

L'appartenance de l'*Instruction pastorale* au même retable que les tableaux du Mauritshuis et de la National Gallery of Ireland nous paraît tout à fait plausible étant donné que ces deux derniers panneaux eux-mêmes nous semblent devoir être attribués à des mains différentes. M. *Vogelaar* (<sup>55</sup> 49-53, n° 360) ne l'exprime pas explicitement mais il classe le tableau de Dublin sous le nom du Maître des Saints Crépin et Crépinien, élève (?) du Maître de la Légende de sainte Barbe. Rappelons que le premier a été récemment identifié par Mme *Anne-Marie Bonenfant-Feytmans* au bruxellois Aert Van den Bossche (*Aert Van den Bossche peintre du polyptyque des Saints Crépin et Crépinien*, dans *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie* (Bruxelles), t. XIII, 1991, p. 43-58). La vedette des deux scènes de Dublin ne ressemble pas du tout à l'officiant de La Haye, ni à l'homme debout à gauche derrière lui, habillé comme un docteur, qui pourrait également être le personnage principal du retable assistant en tant que spectateur à une scène d'idolâtrie. Alors qu'à Dublin, il y a une frise de plantes bien précises au premier plan, seules deux petites plantes apparaissent au milieu et dans le coin inférieur gauche à La Haye, il n'y en a pas devant le portique. Notons aussi de nombreuses différences dans le rendu de l'architecture, notamment dans le pavement: la séparation des dalles n'est pas du tout indiquée dans le premier alors qu'elle est soulignée dans le second par des agrafes métalliques. Peut-être

le Maître à la Vue de Sainte-Gudule a-t-il fait partie de l'atelier du Maître de la Légende de sainte Barbe en même temps que le Maître des Saints Crépin et Crépinien.

Nous n'apportons aucun élément neuf relatif à l'iconographie de ce retable, étant donné le manque de spécificité des scènes. L'hypothèse de Mme Snoy<sup>(47 14)</sup> relative aux épisodes de la vie d'un pléban est intéressante mais nous ne connaissons pas, dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle, d'autre exemple d'illustration de la vie d'un ecclésiastique qui n'ait été canonisé ou béatifié.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1838 <sup>1</sup>: G.K. NAGLER, *Hemling, auch Memling, Memmelinck, Hans*, dans *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, 3<sup>e</sup> éd., Leipzig, VI, 1838, 434-448.
- 1841 <sup>2</sup>: *Notice des tableaux exposés dans le Musée Royal*, Paris, 1841.
- 1852 <sup>3</sup>: FRÉDÉRIC VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre*, 2<sup>e</sup> partie, *Écoles allemande, flamande et hollandaise*, Paris, 1852.
- 1855 <sup>4</sup>: GUSTAVE BRUNET, *Observations sur les attributions assignées à divers tableaux du Musée du Louvre dans le catalogue de M. Villot*, dans *Revue Universelle des Arts* (Paris/Bruxelles), II, 1855, 405-418.
- 1878 <sup>5</sup>: FRÉDÉRIC VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre*, 2<sup>e</sup> partie, *Écoles allemande, flamande et hollandaise*, 13<sup>e</sup> éd., Paris, 1878.
- 1889 <sup>6</sup>: [P. DURRIEU], *Musées Nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée National du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, Paris, [1889].
- 1893 <sup>7</sup>: GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER, *Le Musée National du Louvre*, Paris, [1893].
- 1903 <sup>8</sup>: CAMILLE BENOÎT, *Le Tableau de l'Invention de la vraie Croix et l'école française du Nord dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle*, dans *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (Paris), X, 1903, 263-279.
- 1903 <sup>9</sup>: *Musées Nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée National du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 6<sup>e</sup> éd., Paris, 1903.
- 1921 <sup>10</sup>: MARTIN CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1921 <sup>11</sup>: HENRI HYMANS, *Le Prêche*, dans (*Euvres de Henri Hymans*, IV. *L'Art aux XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles dans les Pays-Bas. Notes sur les Primitifs*, Bruxelles, 1921, 397-409.
- 1922 <sup>12</sup>: LOUIS DEMONTS, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries*, III. *Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1922 <sup>13</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Primitiven – Ausstellung im Haag*, dans *Der Cicerone* (Leipzig), XIV, 1922, 813-819.
- 1923 <sup>14</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Brüsseler Tafelmalerei gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts*, dans PAUL CLEMEN (sous la direction de), *Belgische Kunstdenkmäler*, I, Munich, 1923, 309-320.
- 1924 <sup>15</sup>: RENÉ VAN BASTELAER, *Note sur quelques peintures du maître anonyme dit «de Sainte-Gudule»*, dans *Académie Royale de Belgique. Bulletins de la Classe des Beaux-Arts* (Bruxelles), VI, 1924, 16-25.
- 1924 <sup>16</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1924-25 <sup>17</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Der Meister der Barbara-Legende*, dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (Leipzig), II-III, 1924-25, 20-25.
- 1925 <sup>18</sup>: R.[ENÉ] MAERE, *L'Eglise Sainte-Gudule à Bruxelles. Étude archéologique*, dans *La Revue d'art* (Anvers),

- XXV, 1925, 185-215; XXVI, 1925, 13-24, 51-63, 150-169.
- 1925 <sup>19</sup>: HENRI VELGE, *La Collégiale des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles*, Bruxelles, 1925.
- 1926 <sup>20</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, IV. *Hugo van der Goes*, Berlin, 1926.
- 1927 <sup>21</sup>: F. DE MÉLY, *Les Dieux ne sont pas morts*, Paris, 1927.
- 1927 <sup>22</sup>: F. DE MÉLY, *Flandre ou Basse Provence? Weyden ou Gerardus?*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 5e pér., XVI, 1927, 15-28.
- 1927 <sup>23</sup>: EDOUARD MICHEL, *Le Maître de la Vue de Sainte-Gudule au Musée de Cluny*, dans *Beaux-Arts. Revue d'information artistique* (Paris), V, n° 18, 1<sup>er</sup> novembre 1927, 279-280.
- 1935 <sup>24</sup>: (BARONNE ALBERT HOUTART avec la collaboration de S. FERON-FONTAINE), *Cinq Siècles d'art. Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1935. Tome I. Peintures. Catalogue*, Bruxelles, 1935.
- 1935 <sup>25</sup>: (PIERRE BAUTIER et JACQUES LAVALLEYE), *Cinq Siècles d'art. Mémorial de l'exposition. Bruxelles. 1935. I.* (Bruxelles, 1935).
- 1935 <sup>26</sup>: ODA VAN DE CASTYNE, *Autour de «L'Instruction pastorale» du Louvre (A propos de l'exposition d'art ancien à Bruxelles)*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art* (Anvers), V, 1935, 319-328.
- 1935 <sup>27</sup>: (JACQUES DUPONT et Madame BOUCHOT-SAUPIQUE), *De Van Eyck à Bruegel. Musée de l'Orangerie*, (Paris), 1935.
- 1936 <sup>28</sup>: G.J. HOOGWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, I, La Haye, 1936.
- 1936 <sup>29</sup>: GUY DE Tervarent, *Sur quatre Primitifs exposés à Bruxelles*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6<sup>e</sup> pér., XV, 1936, 52-56.
- 1936 <sup>30</sup>: ODA VAN DE CASTYNE, *Autour de l'Instruction pastorale du Louvre. Saint Augustin ou saint Géry?*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art* (Anvers), VI, 1936, 63-65.
- 1936 <sup>31</sup>: JACQUES DUPONT, *Musées Nationaux. Musée de Dijon*, dans *Bulletin des Musées de France* (Paris), VIII, 1936, 48.
- 1936 <sup>32</sup>: J. LAVALLEYE, *De Vlaamsche Schilderkunst van Memlinc tot Metsijs en zijn onmiddellijke omgeving*, dans *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*, sous la direction de STAN LEURS, Anvers, [1936], I, 374-408.
- 1936 <sup>33</sup>: P. LEFÈVRE, *Mélanges. A propos de l'«Instruction pastorale» du Louvre*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art* (Anvers), VI, 1936, 359.
- 1936 <sup>34</sup>: P. LEFÈVRE, *Le Narthex et les tours de la collégiale Sainte-Gudule, à Bruxelles*, dans *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (Bruxelles), n° 1, janvier-mars 1936, 22-26.
- 1939 <sup>35</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Der Meister von Sainte Gudule. Nachträgliches*, dans *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bruxelles), II, 1939, 23-31.
- 1944 <sup>36</sup>: EDOUARD MICHEL, *L'École flamande du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1947 <sup>37</sup>: LEO VAN PUYVELDE, *Musée de l'Orangerie, Paris. Les Primitifs flamands. 5 juin - 7 juillet 1947*, Bruxelles, 1947.
- 1950 <sup>38</sup>: *Meister von Ste-Gudule*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von ULRICH THIEME und FELIX BECKER, unter Mitwirkung (...) und herausgegeben von HANS VOLLMER*, XXXVII, Leipzig, 1950, 130.
- 1953 <sup>39</sup>: JACQUES LAVALLEYE, *L'École bruxelloise de peinture au XV<sup>e</sup> siècle*, dans *Bruxelles au XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1953, 165-186.
- 1953 <sup>40</sup>: EDOUARD MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
- 1957 <sup>41</sup>: PL. LEFÈVRE, *La Collégiale des Saints Michel et Gudule à Bruxelles. L'édifice, son ornementation et son mobilier à la lumière des textes d'archives*, dans *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* (Bruxelles), XLIX, 1956-1957 (1957), 16-72.
- 1958 <sup>42</sup>: LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome III. *Iconographie des Saints*, 2, Paris, 1958.

- 1960 <sup>43</sup>: R.H. WILENSKI, *Flemish Painters 1430 – 1830*, Londres, (1960), 2 vol.
- 1960 <sup>44</sup>: Musée National du Louvre. *Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieurs à 1800 tirés des réserves du Département des peintures*, Paris, 1960.
- 1962 <sup>45</sup>: PAUL PHILIPPOT, *La Fin du XV<sup>e</sup> siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas*, dans *Musées Royaux des Beaux-Arts. Bulletin* (Bruxelles), XI, 1962, 3-38.
- 1964 <sup>46</sup>: MARIE-JOSÈPHE QUENOT, *Contribution à l'histoire du chien de compagnie d'après les peintures du Louvre*, Alfort, 1964.
- 1966 <sup>47</sup>: MARIE-NOËLLE SNOY, *Le Maître de la vue de Sainte-Gudule*, Université catholique de Louvain, mémoire de licence inédit, 1966.
- 1969 <sup>48</sup>: KARL ARNDT, *Aus der Arbeit der Museen. Belgien. Brugge. Groeningemuseum*, dans *Pantheon* (Munich), XXVII, 1969, 503-505.
- 1969 <sup>49</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, IV. *Hugo van der Goes. Comments and Notes by NICOLE VERONEE-VERHAEGEN. Translation by HEINZ NORDEN*, Leyde/Bruxelles, 1969.
- 1970 <sup>50</sup>: NICOLE REYNAUD et JACQUES FOUART, *Expositions. Primitifs flamands anonymes*, dans *Revue de l'Art* (Paris), n° 8, 1970, 66-72.
- 1974-75 <sup>51</sup>: MARYAN W. AINSWORTH, «*St. Catherine Disputing with the Philosophers*», an Early Work by the Master of St. Gudule, dans *Allen Memorial Art Museum Bulletin* (Oberlin), XXXII, 1974-75, 22-33.
- 1979 <sup>52</sup>: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, JACQUES FOUART et NICOLE REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I. Écoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979.
- 1985 <sup>53</sup>: C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle*, (Bruxelles, 1985).
- 1986 <sup>54</sup>: FRANCOIS MACÉ DE LÉPINAY, «*Noli me tangere*». Une tapisserie bruxelloise du XV<sup>e</sup> siècle inédite, dans *Bulletin Monumental* (Paris), CXLIV, 1986, 33-39.
- 1987 <sup>55</sup>: CHRISTIAAN VOGELAAR, *Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland. A complete Catalogue*, (Dublin), 1987.
- 1989 <sup>56</sup>: HÉLÈNE DUBOIS, *Sources d'inspiration du Maître à la Vue de Sainte-Gudule et de son atelier*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* (Bruxelles), XI, 1989, 39-52.
- 1989 <sup>57</sup>: MICHEL LACLOTTE, *Le Louvre. La peinture étrangère*, (Paris, 1989).
- 1990 <sup>58</sup>: ALBERT CHÂTELET, *Un Dessin, un autoportrait, un artiste: Le Maître de la Vue de Sainte-Gudule ou Jan van Coninxloo?*, dans *Studien zur Künstlerzeichnungen. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, sous la direction de STEFAN KUMMER et de GEORG SATZINGER, Stuttgart, 1990, 32-36.
- 1991 <sup>59</sup>: NICOLE VERONEE-VERHAEGEN, *A retrouver: un «Saint Sébastien» par le Maître à la Vue de Sainte-Gudule*, dans *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Miscellanea Henri Pauwels* (Bruxelles), 1989-1991/1-3, 175-186.
- 1993 <sup>60</sup>: J.(EAN)-P.(IERRE) C.(UZIN), 2. *Carnets de croquis*, dans *Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Musée du Louvre. Paris. 26 avril – 26 juillet 1993*, Paris, (1993), 74-79.
- 1993 <sup>61</sup>: A.(RLETTE) S.(ÉRULLAZ), 6. *Delacroix copiste*, *ibidem*, 234-248.
- 1993 <sup>62</sup>: JEAN MICHEL MASSING, *Early Netherlandish Painting*, dans ALAIN ARNOULD et JEAN MICHEL MASSING, avec des contributions de PETER SPUEFORD et MARK BLACKBURN, *Splendours of Flanders. Late Medieval Art in Cambridge Collections. The Fitzwilliam Museum*, Cambridge/Bruxelles, 1993, 33-65.
- 1997 <sup>63</sup>: A. VAN SUCHTELEN, Y. BRUIJNEN et E. BUIJSEN, *Kunst op Vleugels. Rond een herenigd drieluik van Gerard David, Mauritshuis, Den Haag*, Bussum (1997).
- 2001 <sup>64</sup>: STEPHAN KEMPERDICK et MATTHIAS WENIGER, *Der Bartholomäusmeister. Herkunft und Anfänge seines Stils*, dans *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Wallraf-Richartz-Museum, (Cologne, 2001).



## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 201: MAÎTRE À LA VUE DE SAINTE-GUDULE (3)

14. <i>L'Instruction pastorale (couleur)</i>		Photo RMN – Gérard Blot
CLXXX.	L'Instruction pastorale	ACL 164.373 B
CLXXXI.	L'Instruction pastorale, en infra-rouge	ACL L 2599 B
CLXXXII.	Détail: l'angle supérieur gauche, en radiographie	ACL L 2137 D
CLXXXIII.	Détail: l'église Sainte-Gudule	ACL 125.512 B
CLXXXIV.	Détail: la partie centrale, en radiographie	ACL L 2138 D
CLXXXV.	Détail: deux femmes devant le prédicateur (1:1)	ACL 125.516 B
CLXXXVI.	Détail: le prédicateur et deux personnages, en infra-rouge	ACL L 2599 B
CLXXXVII.	Détail: le prédicateur (1:1)	ACL 125.517 B
CLXXXVIII.	Détail: personnages au centre, en infra-rouge	ACL L 2599 B
CLXXXIX.	Détail: groupe de personnages à gauche	ACL 125.513 B
CXC.	Détail: deux personnages à gauche (1:1)	ACL 125.515 B
CXCI.	Détail: groupe de personnages à droite (1:1)	ACL 125.521 B
CXCII.	Détail: personnage agenouillé au premier plan (1:1)	ACL 125.520 B
CXCIII.	Détail: deux jeunes gens (M 2X)	ACL 125.523 B
CXCIV.	Détail: deux visages au centre (M 2X)	ACL 164.375 B
CXCV.	Détail: figure féminine au centre (M 2X)	ACL 125.522 B
CXCVI.	Détail: trois personnages à l'arrière du groupe (1:1)	ACL 125.514 B
CXCVII.	Détail: tête masculine au premier plan (M 2X)	ACL 164.374 B
CXCVIII.	Détail: le portique, angle supérieur droit	ACL 125.511 B
CXCIX.	Détail: le barbet et les iris (1:1)	ACL 125.518 B
CC.	Détail: le barbet parmi les plantes (1:1)	ACL 125.519 B
CCI.	L'Instruction pastorale, revers du panneau	RMN 93 DN 2496

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 202: MAÎTRE DE 1499 (1), *LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE DEUX DONATEURS*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Maître de 1499

La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs

N° d'inventaire R.F. 2370 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>51</sup> 85).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(17.I.1951; 1956; 12.XII.1993)

*Forme*: Rectangle vertical trilobé à la partie supérieure.

*Dimensions*: Support, 77 (lobe central)/67,4 (lobes latéraux) × 55 × 0,7 (+ 0,1)  
Surface peinte, 75/64,9 × 52.

*Couche protectrice*: Le vernis est assez épais, en relativement bon état, parfaitement transparent mais craquelé. Il présente des matités sur des retouches. Sa tonalité générale est jaunâtre.

*Couche picturale*

a. *Etat de conservation*: Il est très bon. Il y a un bord non-peint sur les quatre côtés et une barbe usée. On observe quelques retouches le long des bords. En divers endroits, de très petits soulèvements sont visibles dans la direction du fil du bois. Il y a des petites pertes le long du joint, qui a été retouché dans le manteau et les carnations de la Vierge. Dans le drap d'honneur, la surface est rugueuse par endroits (brûlée?).

Quelques petites retouches s'observent dans les carnations de la Vierge, notamment dans le contour de l'œil droit et peut-être du gauche et dans la bouche mais elles sont très minimales. L'Enfant aussi présente de petites reprises. Il y a très peu de retouches dans les carnations de la donatrice, un peu au contour de sa joue droite. Le visage masculin est un peu plus retravaillé, notamment dans l'ombre; on observe aussi des petites lacunes dans son œil gauche. Les verts sont bien conservés. L'auréole de l'Enfant est constituée de restes de dorure fortement usés; cette dorure a été appliquée à la feuille sur une mixtion brunâtre.

Les radiographies (qui ne couvrent pas la surface totale) font apparaître quelques petits accidents sous la main droite de la Vierge et dans sa manche gauche (Pl. CCV).

La photographie à l'infra-rouge (Pl. CCIII) montre de petits dégâts restaurés dans le manteau et la robe de la Vierge.

b. *Matière et exécution picturales*: Le drap d'honneur présente un relief considérable; les colonnes aussi offrent un certain relief dans les lumières.

En radiographie (Pl. CCIV), les carnations de la Vierge et de l'Enfant présentent beaucoup plus de densité que celles du donateur; celles de la donatrice sont intermédiaires.

La photographie à l'infra-rouge (Pl. CCIII) montre un abondant dessin sous-jacent visible surtout dans les vêtements de la Vierge. Il semble tracé au pinceau. Des lignes droites assez raides limitent les plis. Des hachures parallèles se rapprochant souvent de la verticale couvrent des plis entiers; elles sont parfois superposées en sens différents dans les ombres les plus profondes. Néanmoins ces hachures préfigurent mal le relief.

c. *Changements de composition*: La radiographie (Pl. CCIV) fait apparaître des recherches dans la tête du donateur. La photographie à l'infra-rouge (Pl. CCIII) montre un élargissement de sa joue gauche et des reprises au-dessus de l'œil droit de la donatrice. Le pied gauche de l'Enfant a été déplacé.

*Couche de préparation*: Blanche, elle est parfaitement adhérente.

*Support*: En chêne sur quartier, il présente deux éléments verticaux parfaitement plans. Il est parqueté en conifère, 7 lattes sur 7; le parquetage coulisse bien. Un trou de vis est visible dans la traverse centrale, dans le haut, pour permettre l'accrochage.

*Marques au revers*: Sur la première latte horizontale, à droite, on observe une étiquette à moitié arrachée, où sont représentés une armure et un heaume.

Sur la troisième latte verticale une étiquette est collée; on y lit: *Louvre 1942 / École de Gand / vers 1490 / Vierge à l'Enfant / RF 2370 Cat 998 D*. Sur les autres lattes verticales il y a des inscriptions à la craie ou au crayon, peu lisibles; un reste d'étiquette est collé sur la traverse centrale. Sur le bord droit, vers le bas, une étiquette porte l'inscription manuscrite suivante: *École de Gand - Vierge à l'Enfant / Caisse 135 n° 2*. Il y a encore une étiquette jaune-vert dans le bas à droite. Du papier brun a été collé puis à moitié arraché le long des bords verticaux et dans le haut.

*Cadre*: Il est moderne.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

La Vierge et l'Enfant trônent entre deux donateurs. La Vierge, vue en pied, est assise de face. Elle a le visage ovale, les traits réguliers mais peu expressifs et elle baisse les yeux. Ses longs cheveux ondulés, qui lui couvrent les épaules, sont maintenus sur le front par un bandeau décoré de perles séparées à espaces réguliers par une pierre rectangulaire accostée de deux perles; le centre en est accusé par un motif plus important: une rose formée d'une grosse pierre entourée de six perles montées sur des pétales de nacre ou d'émail.

Marie est vêtue d'une chemise et d'une cotte visibles dans le petit décolleté trapézoïdal de la robe; la cotte apparaît également aux poignets et aux pieds. L'ampleur de la robe est fournie par quelques plis maintenus au bord du décolleté orné d'un galon tissé. Celle-ci présente un ourlet rehaussé d'une riche bordure où alternent perles et pierres. Un grand manteau recouvre les épaules; il est maintenu par deux bijoux formés d'une pierre rectangulaire entourée de quatre perles, que relie une cordelière terminée par deux houppes. La Vierge tient sur ses genoux de la main droite l'Enfant à qui elle présente une pomme de la main gauche. Ses doigts sont fuselés. Un pied chaussé d'un soulier pointu repose sur un coussin en brocart.

L'Enfant est nu; seul un petit lange est drapé autour de ses reins. Sa position est bizarre et contraste avec le statisme des autres personnages: Il plonge en avant, redresse la tête en direction du donateur et tend vigoureusement le bras gauche en arrière. Il a des cheveux courts et bouclés, un nez droit et des paupières épaisses; une auréole est faite de traits interrompus rayonnant autour de sa tête.

La mère et l'Enfant sont installés sur un trône en pierre comportant un haut dossier cintré et mouluré. Un drap d'honneur en brocart y est suspendu; il est décoré de motifs de grenade et bordé d'inscriptions brodées dont les mots sont séparés par des perles et des pierreries (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*). Deux colonnes assez trapues reçoivent les retombées du cintre ainsi que des arcades visibles de part et d'autre du trône. Leurs chapiteaux évasés et leurs bases taillées à facettes sont décorés de feuillage tandis que les fûts portent des motifs en relief ou plutôt en trompe-l'œil, car le profil des fûts n'est pas déformé par ces motifs. Ceux-ci diffèrent d'un fût à l'autre: à gauche, des fleurs de lis sont disposées en quinconce dans des losanges arrondis latéralement; à droite, des fleurs de lis alternent avec des couronnes traversées d'un sceptre fleurdélié posé en pal (communication orale de Mme C. van den Bergen, le 27 septembre 1993), les unes et les autres étant inscrites dans des losanges presque carrés. Les accoudoirs moulurés, disposés en oblique, se terminent par des piliers décorés d'un fenestrage; leur sommet, taillé en forme de prisme triangulaire un peu concave, et leur base portent des lettres reliées par des lacs d'amour (voir D. 3, p. 260).

A gauche et à droite, un couple de donateurs est agenouillé, leurs bras reposant sur les accoudoirs.

A gauche, l'homme a le front bas, le nez fort et une grande bouche; ses cheveux lui couvrent la nuque. Il est vêtu d'un pourpoint décolleté en bateau, qui s'ouvre sur un vêtement froncé au bord du décolleté, et d'un manteau à larges manches, pourvu d'un grand col ainsi que de revers en fourrure mouchetée. Ses mains sont jointes, les pouces étant parallèles; il porte une bague à son index droit.

En face de lui, la donatrice a la tête prise dans une coiffé très simple, en toile, qui lui couvre les épaules et le haut du dos. Elle a des traits réguliers avec le bas du visage un peu empâté. Elle a revêtu une robe ajustée, fermée au milieu du devant par des boutons et pourvue d'un grand col bordé d'un liseré de fourrure. Les manches, étroites sur les bras, s'élargissent à partir des coudes et se terminent par de grands revers de fourrure. Une petite ceinture orfèvrée rehausse cette toilette sobre. La dame, qui a les mains jointes, a croisé les pouces; elle tient aussi un chapelet dans lequel cinq grains taillés à facettes alternent avec une perle orfèvrée tandis qu'un petit médaillon en métal porte un motif mal identifiable (des roses?).

L'ouverture des arcades derrière les donateurs est masquée par une tenture suspendue à une tringle au moyen de cordelettes entrecroisées. Les deux marches du trône disparaissent presque complètement sous les vêtements de la Vierge et sous un tapis qui cache également une partie du pavement. Celui-ci présente une alternance de dalles unies ou bicolores comportant un hexagone et d'autres décorées de motifs variés inscrits dans des cercles: à gauche du tapis, une étoile à huit branches entre deux barres, au premier plan la moitié d'une étoile à six branches faite de deux triangles enlacés (identification due à M. Ph. Lorentz), une lettre hébraïque (voir D. 3), l'étoile à huit branches accostée de deux barres, une lettre hébraïque, un soleil à huit rayons ondulés entouré de petits cercles, une lettre hébraïque, une seconde étoile à six branches et à droite du tapis, de nouveau une lettre hébraïque.

Enfin, dans le coin inférieur gauche du tableau, on observe un magnifique vase de fleurs. Le récipient, en verre, comporte une panse sphérique godronnée, surmontée d'un col cylindrique; le pied évasé et l'anse sont faits d'une autre matière, grenue. Le bouquet ne comprend que des fleurs cultivées: deux variétés d'ancolie, un lis, un iris, à gauche une crucifère, peut-être la lunaire, et à droite de l'iris, une branche de muguet semble-t-il (Communication orale de M. A. Lawalrée, chef de département honoraire au Jardin Botanique National de Belgique, à Meise, le 27 janvier 1961).

Le thème de la Vierge qui présente une pomme à l'Enfant a été étudié dans le présent volume, à propos de la *Vierge et Enfant* du Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (voir p. 210).

L'identification des donateurs a donné lieu à deux hypothèses. En 1873, dans le catalogue de la vente Villafra (<sup>1</sup> 20, n° 72), ils sont identifiés à de saints personnages. En 1877, *Michiels* (<sup>3</sup> 191-194) voit dans le tableau les *Fiançailles*

du roi Charles VIII avec Anne de Bretagne, en 1491. Il est suivi par Bancel (<sup>4</sup> 31-36) en 1885; selon cet auteur, le portrait du donateur serait le seul portrait connu du roi et celui de la donatrice, l'unique effigie de la reine datant de son premier mariage. Mantz (<sup>5</sup> 324-327) est très sceptique; pour lui, les initiales que porte le tableau sont celles des donateurs et ceux-ci ne ressemblent pas du tout au buste de Charles VIII (École des Beaux-Arts de Paris) et aux différentes médailles du couple royal. Gruyer (<sup>8</sup> 407-408, note 6) rejette aussi cette hypothèse. Pour Maulde la Clavière (<sup>12</sup> 375), les jeunes gens sont des bourgeois aisés d'après leur costume modeste et dépourvu d'insignes, leur manque de ressemblance avec les souverains et l'absence de l'hermine, symbole de la Bretagne. Lafenestre et Rich-tenberger (<sup>9</sup> 345, n° C 1048) se bornent à dénommer l'œuvre *La Vierge entre deux donateurs* et c'est également la désignation proposée dans le *Catalogue sommaire* de 1903 (<sup>13</sup> 99, n° 1048). Bouchot (<sup>14</sup> cat., 62, n° 138) considère que les effigies ont été reconnues à tort comme étant celles de Charles VIII et d'Anne de Bretagne. Le même auteur, dans le mémorial de l'exposition de 1904 (<sup>19</sup> commentaire de la pl. XCII), explique que Bancel s'est appuyé, pour son hypothèse, sur la présence des fleurs de lis sur la colonne de gauche et sur celle d'une sorte de moucheture d'hermine sur la colonne de droite. Pour l'auteur, il s'agit de riches bourgeois de la France septentrionale. Il intitule le tableau *La Vierge aux colonnes historiées*. Cependant en l'absence d'armoiries ou d'inscriptions explicites (voir D. 3, p. 260), les historiens d'art ne se hasarderont plus à émettre des hypothèses relatives à l'identification des personnages. Mme C. van den Bergen fait remarquer que les emblèmes d'Anne de Bretagne sont très différents sur le manuscrit 10.445 de la Bibliothèque Royale à Bruxelles, intitulé *Funérailles d'Anne de Bretagne* (communication orale du 27 septembre 1993).

Le tapis est constitué d'un drap de velours ciselé, décoré de grands motifs de grenade; une broderie le borde. Il est souple et forme de légers plis. Cette sorte de velours a été fabriquée principalement en Italie aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles (renseignement aimablement communiqué par M. D. De Jonghe, ingénieur des textiles, ancien attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, le 19 août 1993).

Dans le dallage, Claire Van Nerom (<sup>49</sup> 39, 98-99; <sup>53</sup> 170) reconnaît des azulejos. Elle retrouve deux des motifs, le soleil à rayons ondulés et l'étoile à six branches, dans l'ouvrage de G. Marti, *Ceramica del Levante Español* (Barcelone, 1952, t. III, p. 327 et 637; nous n'avons pas pu consulter ce livre), dans le chapitre consacré aux céramiques de Valence.

Claire Van Nerom (<sup>49</sup> 39, 72) apprécie aussi le vase de fleurs, où même le niveau de l'eau est visible; elle juge que l'artiste a beaucoup de talent pour la nature morte (<sup>49</sup> 39, 72).

Toutes ces fleurs (sauf peut-être la lunaire) font partie des plantes qu'on retrouve de manière classique dans un vase ou une cruche dans des tableaux religieux relatifs à la Vierge (*Annonciations, Vierges trônant, Mort de la Vierge*, etc.) à la fin du moyen âge et à la Renaissance; elles symbolisent avant tout son innocence (cf. L. Böhling, *Blumen als Attribut*, dans O. Schmitt, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. II, Stuttgart/Waldsee, 1948, col. 940-941).

L'ancolie (*Aquilegia*) est liée à la personne du Christ et à ce titre figure parmi d'autres symboles de Lui sur le dallage des panneaux des *Anges* de l'*Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon). Toutefois dans certains tableaux italiens et dans les croyances populaires allemandes, elle est associée à l'amour et à la fécondité. Ces deux interprétations pourraient être combinées dans le présent tableau (cf. Fritz <sup>38</sup> spécialement 101-102, 106). A propos de la variété des symboles qui lui ont été attribués, voir aussi E. Gallwitz, *Kleiner Kräutergarten. Kräuter und Blumen bei den Alten Meistern im Stadel*, (Francfort/Leipzig, 1992), p. 93-97. Elle est aussi nommée par sainte Hildegarde de Bingen parmi les plantes médicinales.

Le lis (*Lilium candidum* L. ou, ici, *Lilium bulbiferum* L.) est une fleur du Paradis, comme la rose; il symbolise le mystère de la maternité de Marie qui a préservé sa virginité et en général la pureté et l'innocence (cf. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 4/2, *Maria*, Gütersloh, (1980), p. 208; L. Behling, *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957, p. 38). Dans le *Cantique des cantiques* (II, 1-2), il est une image de l'épouse,

que la littérature patristique identifie à la Vierge (*Behling, op. cit.*, p. 42). Cependant associé au Christ, dans le *Jugement dernier*, il représente sa miséricorde (*J.J.M. Timmers, Christelijke Symboliek en Iconografie*, 2e éd., Bussum, (1974), p. 216, n° 608).

L'iris (*Iris germanica L.*) est une fleur de la Vierge; il fait allusion au glaive qui lui transperça le cœur, selon la prophétie du vieillard Siméon (*Luc*, II, 35), d'après *G. Schiller (op. cit.*, t. 1, *Inkarnation (...)*, Gütersloh, (1966), p. 91). Il est aussi l'attribut du Fils de Dieu incarné pour *L. Böhling (op. cit.*, p. 38, 66). La fleur de lis héraldique est en réalité un iris (cf. *Gallwitz, op. cit.*, p. 218).

Le muguet (*Convallaria majalis L.*), une plante médicinale très employée, est un symbole du Christ Sauveur du monde, selon *G. Schiller (op. cit.*, t. 4/2, p. 209). C'est aussi une fleur mariale (*Fritz*<sup>38</sup> 103), que les artistes ont toujours peinte dans son voisinage; elle incarne la pureté, l'humilité et la modestie (*Gallwitz, op. cit.*, p. 171-174).

*Friedländer* (<sup>35</sup> 248-249) trouve que le peintre donne sa mesure dans les portraits des donateurs, qui sont les parties les plus faibles du tableau. Le visage de la Vierge lui paraît également inexpressif mais a peut-être été retouché. Quant à son drapé et à l'Enfant, ils trahissent l'influence de Van der Goes; le mouvement violent de Jésus ne se justifie pas et pourrait être repris à un *Mariage mystique de sainte Catherine*. *Michel* (<sup>36</sup> 33; 1953, 170) estime aussi que l'artiste a emprunté sa Vierge à Van der Goes, qu'il copie celles des Musées Royaux de Bruxelles (n° 957) et de l'Institut Städel à Francfort (n° 802; repr. dans *Friedländer*<sup>48</sup> pl. 3 et 8); le type de l'Enfant proviendrait de ce dernier modèle. *Arndt* (<sup>46</sup> 83) reprend à son compte la comparaison avec la *Vierge* de Francfort et en propose une autre: la *Trinité* d'Holyrood Palace (Edimbourg, National Gallery of Scotland; repr. dans *Friedländer*<sup>48</sup> pl. 21), concernant les drapés. *Claire Van Nerom* (<sup>49</sup> 57) rapproche ceux-ci de ceux de la *Vierge d'Annonciation* au revers du *triptyque Portinari* (Florence, Musée des Offices; repr. dans *Friedländer*<sup>48</sup> pl. 17), où les plis sont plus durs que dans une peinture multicolore parce qu'il s'agit d'une grisaille évoquant la pierre. Elle relève que les mains de la donatrice sont jointes avec les pouces croisés, comme dans le portrait de Marguerite de Danemark sur les *volets d'Holyrood Palace* (repr. dans *Friedländer*<sup>48</sup> pl. 20) et celui de Maria Portinari dans le *triptyque Portinari* (<sup>49</sup> 59; repr. dans *Friedländer*<sup>48</sup> pl. 16). Elle retrouve une disposition assez semblable à celle des donateurs dans une *Vierge et Enfant avec deux anges*, à la Capilla Real de Grenade, exécutée dans le style de Dieric Bouts (repr. dans *R. Van Schoute, La Chapelle Royale de Grenade (Les Primitifs flamands, I. Corpus (...))* 6, Bruxelles, 1963, pl. XXI-XXX) et dans une seconde autrefois dans la collection Ralph Clarke (vendue à Londres, chez Christie, le 11 décembre 1992, n° 50; cliché A.C.L. 165.097 B; <sup>49</sup> 91, note 68), dans le style de Memlinc.

## 2. Couleurs

La Vierge a des carnations chaudes, d'un rose ocré; sa bouche est rouge clair. Ses cheveux d'un blond vénitien sont maintenus par un serre-tête noir décoré de perles et de rubis; le motif central comporte une améthyste entourée de perles et de pétales de nacre ou d'émail blanc. Sa robe et son manteau, rouge clair, sont ombrés de rouge vif et de carmin foncé dans les plis les plus profonds. Le décolleté est bordé d'un galon doré et l'ourlet d'un galon noir (?) avec des broderies dorées entourant alternativement des pierres foncées et des perles. La fermeture du manteau est assurée par une cordelière dorée fixée à deux bijoux formés d'une améthyste (?) entourée de perles enchâssées dans une monture dorée. Sous ces vêtements Marie porte une chemise blanche et une cote bleu foncé. Son pied, chaussé de noir, repose sur un coussin à dominante beige.

Les carnations de l'Enfant sont un peu plus claires que celles de la Vierge; Il a des yeux bruns, une bouche rose et des cheveux blonds. Son lange est blanc. Des rayons dorés auréolent sa tête. Il tient une pomme jaune relevée de rouge.

Le donateur a des carnations ocre foncée, des yeux gris sombre, une bouche rosée et des cheveux noirs. Il porte un

vêtement de dessous mauve, un pourpoint noir (?) et un manteau brun-roux, pourvu d'un col de fourrure gris-beige tachetée de brun foncé; la fourrure du bas des manches comporte aussi un peu de blanc.

La donatrice a le teint le plus clair. Ses cheveux se dissimulent sous une coiffe blanche. Sa robe noire présente un liseré et des parements de fourrure grise. Sa ceinture est dorée. Son chapelet se compose de perles de cristal et de quelques grains métalliques dorés; il se termine par un médaillon doré encadrant des fleurs roses (?) sur fond noir. Le trône, en pierre gris jaunâtre, est partiellement caché par le drap d'honneur dont les dessins bruns et dorés (rendus par du jaune) se détachent sur un fond bleu au centre et noir dans les bordures. A droite et à gauche, une draperie verte est pendue devant un fond bleu-vert par des cordelières noires (?). Les marches grisâtres sont presque cachées par un tapis vert à la bordure dorée; les dessins en sont exécutés en vert plus foncé et ocre.

Le dallage a une tonalité gris jaunâtre; dans quelques carreaux bicolores, on observe aussi du gris-bleu. Les lettres et les étoiles se détachent en brun-rouge au milieu du cercle gris bleuté.

La cruche possède un pied et une anse vert-brun foncé tandis que la panse est en verre légèrement fumé. Les ancolies sont soit mauve foncé à cœur jaune, soit blanches; le lis rouge et l'iris bleu foncé tranchent sur toutes les autres fleurs, blanches.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Sur les bords verticaux du drap d'honneur il est écrit, à gauche, AVE. REGINA. CELORVM. (*Salut reine des cieux*) et à droite, AVE. DOMINA. ANGELORVM. (*Salut maîtresse des anges*) (Bancel<sup>4</sup> 33; Michel<sup>39</sup> 170). Sur le sommet du dossier du trône et en partie caché par le drap d'honneur, on lit [AV]E MARIA GRATIA [PLENA] (*Salut Marie pleine de grâce*) (Bancel<sup>4</sup> 33).

Sur une des bases et les couronnements des piliers qui cantonnent les accoudoirs, trois fois les lettres I et P sont reliées par des lacs d'amour. Michiels<sup>3</sup> 190, suivi par Bancel<sup>4</sup> 34, lit ces lettres J et P et croit y reconnaître le monogramme de Jean Perréal.

Sur la colonne de gauche, on observe au centre des losanges des fleurs de lis (Michiels<sup>3</sup> 190; Bancel<sup>4</sup> 33) et sur la colonne de droite, «alterne avec les fleurs de lis une couronne ducale, traversée au milieu par un sceptre ducal» (Michiels<sup>3</sup> 190; Bancel<sup>4</sup> 34). Pour Mme C. van den Bergen, il ne s'agit pas de couronnes ducales mais plutôt royales, traversées d'un sceptre fleurdelisé posé en pal; elle y voit des symboles mariaux (communication orale du 27 septembre 1993).

Bancel<sup>4</sup> 34 relève «à l'extrémité du tapis», sans doute sur le dallage, une suite d'«hiéroglyphes» qu'il n'a pu déchiffrer. Mély<sup>15</sup> 211-212; <sup>16</sup> 92 lit sur celui-ci les lettres hébraïques I.P. 1490. Dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (<sup>18</sup> 465-468), il expose sa thèse, avec l'aide de M. Schwab. Il interprète le premier caractère à gauche comme étant un *jode* et un *pé* enlacés, c'est-à-dire I.P. Ces lettres sont séparées des suivantes par une dalle portant deux barres et un petit ornement. Puis viennent trois caractères hébraïques: *aleph*, *tav* et *tsadé*. Ils ne forment pas un mot mais une date car ils signifient respectivement un ou mille, quatre cents et quatre-vingt-dix, ce qui donne 1490. L'auteur se demande comment l'artiste a pu connaître ces lettres, étant donné que les premiers livres imprimés en hébreu, œuvres d'Henri Etienne, parurent seulement à Paris durant le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. Michel<sup>39</sup> 170 ne voit que de simples ornements.

Claire Van Nerom<sup>53</sup> 170 reconnaît aussi dans quatre des azulejos des lettres hébraïques: *aleph*, *tsadé*, *tav* et *teth*. Elles n'ont aucun sens, comme mot ou comme symbole, mais converties en chiffres, elles forment la date de 1499.

Nous avons soumis ces deux interprétations au Dr L.Y.Rahmani, archéologue, de Jérusalem. Il a donné raison à Mély. Il a fait l'intéressant commentaire suivant: ces lettres n'ont pas été écrites par un Juif, elles suivent l'ordre nor-

mal des chiffres arabes; un Juif aurait écrit 1490 de droite à gauche, *tav – tsadé – aleph*. Le premier caractère est semble-t-il un monogramme formé de *pé* et de *yod* plutôt que *teth* ou *mem* (Renseignement aimablement communiqué par le Dr *Rahmani* dans sa lettre du 8 décembre 1993 au Centre International).

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

Le tableau est inconnu jusqu'en 1873.

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

En 1873, le tableau est vendu comme étant une œuvre de l'École de Bruges (<sup>1</sup> 20, n° 72). Lors de cette vente, il est vu par *Michiels* (<sup>3</sup> 189-197), qui songe d'abord à Jean Gossart puis à Jean Perréal, à cause des lettres I.P. Il estime qu'au premier coup d'œil l'œuvre passerait pour flamande mais la Vierge lui semble avoir un type français. Il date le tableau de 1491 ou peu après en raison du sujet qu'il croit pouvoir identifier (voir D. 1, *Sujet*, p. 256). En 1874, *Charvet* (<sup>2</sup> 199-203) le publie dans son ouvrage sur Perréal mais trouve qu'il se rapproche de la manière de Van Eyck.

En 1885, *Bancel* (<sup>4</sup> 27, 31-36, 170) l'attribue à Jean Perréal en raison des initiales. Il y décèle un mélange de style flamand et de style français. Il le date aussi de 1491 et le considère comme représentatif de la première manière de cet artiste, formant la transition entre l'art du moyen âge et celui de la Renaissance. *Durrieu* (<sup>7</sup> 87, n° 1048), en 1889, et *Lafenestre* et *Richtenberger* (<sup>9</sup> 345, n° C 1048), en 1893, acceptent l'attribution. Pour *Mantz* (<sup>5</sup> 324-327, 338-339), les initiales sont celles des donateurs et le peintre n'est ni Jehan Perréal, ni Jehan Prévost, ni Jehan Poyet; c'est un peintre français influencé par l'art de Roger van der Weyden. Au cas où la donatrice serait quand même Anne de Bretagne, il signale que son peintre Jehan de Cormont fut payé pour une image de la Vierge de deux pieds de haut, le 24 juin 1493. *Chennevières* (<sup>10</sup> 31) juge l'œuvre bien française mais ne tranche pas dans le problème de son classement sous le nom de Perréal. *Maulde la Clavière* (<sup>12</sup> 375) aussi pense que le tableau est français mais qu'il ne présente aucun des caractères permettant de l'assigner à Perréal; de plus celui-ci n'était pas peintre du roi Charles VIII en 1491. Dans le *Catalogue sommaire* de 1895 (<sup>11</sup> 91, n° 1048; <sup>13</sup> 99, n° 1048), cette attribution est jugée très contestable. *Bouchot* (<sup>14</sup> cat., 62, n° 138) la considère dubitativement; il estime également que les lettres J.P. ne sont pas le monogramme de Perréal mais les initiales des donateurs. Il situe l'œuvre vers 1515. *Mély* (<sup>15</sup> 211-212; <sup>16</sup> 92; <sup>18</sup> 465-468) ne rejette pas le nom de Perréal mais date le tableau de 1490 et non de 1515 car il pense lire cette date sur le dallage (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 260). Dans le mémorial de l'exposition, *Bouchot* (<sup>19</sup> commentaire de la pl. XCII) attribue la *Vierge* à l'école de Picardie, vers 1520. Il croit reconnaître la même main dans la *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant et quatre saints*, actuellement conservée à Bruxelles, aux Musées Royaux des Beaux-Arts (inv. 6719) sous le nom du Maître de la Légende de sainte Ursule (repr. dans *Bouchot* <sup>19</sup> pl. XCI). *Durrieu* (<sup>17</sup> 86) rejette également le classement sous le nom de Perréal; il accepte la comparaison proposée ci-dessus et signale que *Camille Benoît* et *Georges Hulin de Loo* rapprochent cette œuvre de la *Légende de sainte Ursule* (Bruges, Musée Groeninge), alors conservée au Couvent des Sœurs Noires à Bruges. Dans son *Répertoire*, *Reinach* (<sup>20</sup> II, 286) fournit un état de la question mais ne tranche pas à propos des différentes attributions.

En 1909, le tableau est classé parmi les anonymes de l'école française ou franco-flamande et rapproché de l'œuvre de base du Maître de la Légende de sainte Ursule (<sup>22</sup> 117, n° 998 D; *Demonts* <sup>21</sup> 246-247). En 1917, lors de la vente



de la *Sainte Anne* mentionnée ci-dessus, *Friedländer* (23 n° 71) déclare que ses similitudes avec le tableau du Louvre sont douteuses et que ce dernier n'a rien à voir avec Perréal et l'art français. *Grete Ring* (24 594) également nie son appartenance à l'école française et rejette le nom de Perréal; pour elle c'est une œuvre du Maître de la Légende de sainte Ursule. *Demonts* (25 49-50, n° 998 D) la situe dans l'école gantoise, vers 1490. *Winkler* (26 616-617; 27 372-373) considère que le «pseudo-Perréal» est un artiste de la suite d'Hugo van der Goes et il dresse le premier catalogue de ses œuvres autour du tableau du Louvre. En 1926, *Friedländer* (28 73-76, 135, n° 41; 48 43-44, 76, n° 41) crée le Maître brugeois de 1499, à qui il attribue la *Vierge aux donateurs* du Louvre. Ce peintre donne sa mesure dans les deux portraits, que *Friedländer* juge faibles, tandis que selon son habitude, l'artiste a dû emprunter la Madone. La vivacité de l'Enfant montre l'influence de Van der Goes tandis que le penchant de l'artiste pour l'ornementation se trahit dans la décoration du trône. L'année suivante, *Conway* (29 37, n° 79) fait du tableau du Louvre l'œuvre de base du Maître de la Madone I.P., autour de laquelle il regroupe quelques-unes des peintures classées par *Friedländer* sous le nom du Maître brugeois de 1499. *Demonts* (30 264, note 1) accepte l'attribution du tableau du Louvre à ce dernier. *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (31 54) appellent l'artiste le Monogrammiste J.P.; ils le tiennent pour un épigone de Van der Goes.

En 1929, *Michel* (32 23-24) classe l'œuvre sous la dénomination «Maître Gantois, travaillant vers 1500»; il considère que la *Vierge aux donateurs* date du milieu de sa carrière. Toutefois en 1944, il l'appellera le Maître gantois de 1499 (36 33, 69-70, commentaire de la pl. XL); il le juge médiocrement doué mais habile dans la reproduction des œuvres des grands maîtres. *Hulin de Loo* et *Van Loo* (33 94) désignent l'artiste d'après le tableau qu'ils tiennent pour son chef-d'œuvre: le Maître de la Vierge aux donateurs IP, qu'ils croient gantois, de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et identifient hypothétiquement à Cornelis van der Goes. *Sterling* (34 répertoire XV<sup>e</sup> s., 64, B 38) opte pour le Maître brugeois de 1499, vers 1500. *Friedländer* (35 248-249) date également le tableau des environs de 1500, sous l'influence de Van der Goes. L'auteur anonyme du dictionnaire de *Thieme et Becker* (37 58) reprend la dénomination de Maître brugeois de 1499 et accepte son catalogue. *Michel* (39 171), en 1953, maintient son appellation et situe le tableau vers 1490-1500, en raison des costumes. *De Schrijver* (41 25-26) considère le Maître de 1499 comme un Gantois. Il signale que la forme trilobée du haut de la *Vierge aux donateurs* rappelle celle du *Calvaire* de la cathédrale Saint-Bavon à Gand, qui lui-même a sans doute été influencé par le polyptyque de l'*Agneau mystique*. *Françoise Baudson* (42 52, n° 144) estime que le Maître de 1499 est gantois, thèse défendue aussi par *Winkler* (43 11) et par *Jacqueline Marette* (45 175, n° 79). Dans le catalogue de l'exposition des *700 tableaux tirés des réserves* (44 18, n° 19), c'est celle-ci qui est adoptée et le tableau est daté d'environ 1490-1500. *Winkler* (47 171, 282) considère que l'étoffe qui cache une niche est un motif gantois qui remonte à l'*Agneau mystique* et il maintient son opinion relative à l'origine gantoise de l'œuvre et du Maître.

*Claire Van Nerom* (49 37) estime que le tableau du Louvre est un des meilleurs du Maître de 1499. A cause du costume féminin, elle le date d'un peu plus tard que le *triptyque Sedano* (Paris, Musée du Louvre), de Gérard David (49 92, note 69), situé vers 1485-1490 (49 74), et d'avant les peintures du XVI<sup>e</sup> siècle de celui-ci (*triptyque de Jean des Trompes*, Bruges, Musée Groeninge, et la *Vierge parmi les saintes* du Musée de Rouen). Elle trouve que l'artiste y est meilleur dessinateur que peintre: le portrait dessiné du donateur, dans le dessin sous-jacent, ayant plus de caractère que celui peint (49 75). Elle voit dans ce Maître un assistant d'Hugo van der Goes, spécialisé dans les bijoux, brocarts et broderies (49 75).

Alors que tous les historiens d'art contemporains ont admis l'attribution de la *Vierge aux donateurs* au Maître de 1499, *De Bruyn* (50 127, 128) la trouve précaire et songe à un artiste de l'entourage de Jean Hey. *Brejon de Lavergnée*, *Foucart* et *Nicole Reynaud* (51 85) reprennent le classement traditionnel au Maître de 1499, sans trancher s'il fut actif à Bruges ou à Gand. *Claire Van Nerom* (53 170) propose le même nom. Elle interprète les quatre lettres hébraïques du dallage au premier plan comme étant la date de 1499.

## 2. Histoire ultérieure

## a. Collections et expositions

- A une époque inconnue, le tableau a fait partie de la galerie des ducs de Parme (*Bancel*<sup>4</sup> 36).
- 1873 Il figura à la vente des collections du duc Robert de Parme, neveu du Comte de Chambord, les 19 – 22 mars 1873, n° 72, à Paris, à l'Hôtel Drouot. La vente est intitulée: Comte de V<sup>xxx</sup> [illafra] (1 20). Le prix de vente s'éleva à 1.050 fr. d'après une annotation manuscrite sur l'exemplaire reproduit dans la Documentation du Louvre. Le tableau entra dans la collection d'Etienne-Marie Bancel (1808-1893) à une date que celui-ci ne précise pas (*Bancel*<sup>4</sup> 36; *Scaillierez*, dans *Les Donateurs*<sup>52</sup> 140); selon *Michiels* (3 196, note 1), il l'acheta à cette vente.
- 1884 En 1884, Bancel en fit don au Musée du Louvre (arrêté ministériel du 19 décembre 1884; *Bancel*<sup>4</sup> I-III; *Donation*<sup>6</sup>; *Michel*<sup>39</sup> 170; *Les Donateurs*<sup>52</sup> 140).
- 1891-99 L'œuvre eut les honneurs du *Salon Carré* du Louvre, ce que *Gruyer*<sup>8</sup> 408, note 6) juge un peu excessif. Elle figure sur une peinture de Louis Béroud, *Au Louvre*, représentant précisément le *Salon Carré* (œuvre peinte en 1899; vendue chez Christie, à New York, le 24 octobre 1990, n° 126 – nous n'avons pas pu retrouver ce catalogue; repr. en couleur dans la Documentation du Musée du Louvre).

Le tableau figura aux expositions suivantes:

- 1904 *Les Primitifs français* à Paris, au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan), en avril 1904, sous le n° 138 (*Bouchot*<sup>14</sup> 62),
- 1957 *Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino* au Musée des Beaux-Arts de Gand, du 12 octobre au 15 décembre 1957, sous le n° 73 (*Eeckhout, Lavalleye et Pauwels*<sup>40</sup> 146-147),
- 1958 *Marguerite d'Autriche fondatrice de Brou* au Musée de l'Ain à Brou, sous le n° 144 (*Baudson*<sup>42</sup> 52),
- 1960 *700 Tableaux tirés des réserves du Département des peintures* au Musée du Louvre, en 1960, n° 19 (<sup>44</sup> 18).

## b. Histoire matérielle

- 1885 *Bancel* (4 36) loue l'œuvre pour l'éclat de sa couleur et son bon état de conservation.
- 1926 *Friedländer* (28 76; 48 44) pense que la tête de la Vierge peut avoir été adoucie par un restaurateur.
- 1973 *Claire Van Nerom* (49 40), par contre, juge le visage de la Vierge intact mais celui de la donatrice présentant des repentirs, visibles à l'infra-rouge. Elle compare la technique des portraits, avec ses épaisseurs de blanc de plomb, à celle qu'Hugo van der Goes utilisa dans les visages autres que des portraits (49 58). Elle rapproche également l'exécution du brocart de celui du mage agenouillé dans le *retable Monforte* (Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie) et de la robe de la Madeleine du *triptyque Portinari* (Florence, Musée des Offices), du même artiste (49 58).

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Aucune œuvre d'art ne peut être rapprochée de la *Vierge et l'Enfant entre deux donateurs* du Louvre; seuls certains détails peuvent être comparés.

(1) Quelques plantes, en particulier l'ancolie, le muguet et le feuillage vu en raccourci, se retrouvent dans le *diplytique de Chrétien De Hondt*, œuvre de base du Maître de 1499, sur le panneau de la *Vierge et l'Enfant dans l'église* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° 255; cliché A.C.L. 118.384 B).

(2) Le costume de la donatrice est également porté – avec des variations dans la largeur du bas des manches – par la femme d'Andrea della Costa sur le *triptyque Costa*, œuvre anonyme brugeoise datée de 1499 (Santa Margherita Li-

gure, église San Lorenzo alla Costa; repr. dans *M.J. Friedländer, Early Netherlandish Painting*, VI. *Hans Memlinc and Gerard David*, Part II, Leyde/Bruxelles, 1971, pl. 244, Supp. 246) et par une série de donatrices peintes par Gérard David: la femme de Jean de Sedano, sur le *triptyque Sedano* (Paris, Musée du Louvre; repr. *ibidem*, pl. 175, n° 165), par la même (?) sur les *Noces de Cana* (Paris, Musée du Louvre; repr. *ibidem*, pl. 194, n° 183), par la femme de l'artiste sur la *Vierge et l'Enfant entre les vierges* (Rouen, Musée des Beaux-Arts; repr. *ibidem*, pl. 218, n° 215) et par les deux épouses et les filles de Jean des Trompes sur le *triptyque du Baptême du Christ* (Bruges, Musée Groeninge; repr. *ibidem*, pl. 166, 168-169, n° 161). On peut remarquer que, sauf dans les deux premiers exemples, la coiffe des dames est identique à celle de la donatrice du Louvre. En dehors de Bruges, nous n'avons retrouvé ce costume que quatre fois: dans le milieu anversois, chez le Maître d'Hoogstraeten, porté par la donatrice Oda van der Beke dans le *polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge* (Anvers, Koninklijk Museum; repr. dans *M.J. Friedländer, op. cit.*, VII. *Quentin Massys*, Leyde/Bruxelles, 1971, pl. 83, n° 103), et chez le Maître de Francfort, par la donatrice sur un volet du *triptyque de la Vierge et l'Enfant au croissant* (Bruxelles, collection du Comte de Jonghe; cliché A.C.L. 149.218 B) et dans le milieu bruxellois, chez le Maître de la Légende de sainte Barbe, par Gentina Solaro dans le *retable de Job* (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum; repr. dans *Friedländer*<sup>48</sup> pl. 65, n° 69) et chez le Maître au feuillage brodé, par Barbe Cruysing, l'épouse de Louis de Quarré (Lille, Palais des Beaux-Arts; repr. dans *Friedländer*<sup>48</sup> pl. 82, n° 87). Les trois premières dames portent également la même coiffe que la donatrice du Louvre.

(3) Une estampe au burin a été gravée par Burney; c'était une condition de la donation au Louvre (cf. *Michel*<sup>39</sup> 170, 171; *Les Donateurs*<sup>52</sup> 140).

(4) Une deuxième gravure, signée par Dubouchet, illustre les ouvrages publiés par *Bancel* en 1885 (4 frontispice; *Donation* ° frontispice).

(5) Une troisième gravure, anonyme, est reproduite dans le livre de *Charvet* (2 entre les p. 198 et 199).

(6) Une quatrième gravure, également anonyme, a été publiée par *Bouchot* dans le mémorial de l'exposition de 1904 (19 II, pl. XCII).

## G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

La présence de donateurs introduits sans intercesseurs dans l'espace où se trouvent la Vierge et l'Enfant n'est pas très fréquente dans la peinture flamande; l'exemple le plus remarquable en est, au Louvre-même, la *Vierge au chancelier Rolin* de Jean van Eyck. Ici le Maître de 1499 innove ou reproduit une formule originale qui consiste à placer les donateurs en arrière, derrière les accoudoirs qui créent une certaine distance psychologique entre eux et les personnages sacrés.

Nous pensons que lorsqu'il conçut le tableau du Louvre, le Maître de 1499 ne s'est pas inspiré d'une œuvre de Van der Goes mais d'un schéma brugeois. Toutefois dans tous les exemples que nous allons citer, ce sont des anges qui ont pris place derrière les accoudoirs du trône. Dans le style de Hans Memlinc, outre la *Vierge* de l'ancienne collection Clarke (voir p. 259), on peut mentionner la *Vierge et l'Enfant en majesté* de Berlin (Gemäldegalerie, n° 529D), de Gérard David la *Vierge et l'Enfant avec des anges musiciens* de Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, n° 78), du Maître de la Légende de sainte Ursule la *Vierge et l'Enfant en majesté avec deux anges* de Rochester (Université, Memorial Art Gallery, inv. n° 48.11); dans le style du Maître de la Légende de sainte Lucie, on en trouve plusieurs: à

Los Angeles (County Museum of Art), à San Francisco (California Palace of the Legion of Honor), à Londres (vente Sotheby, le 12 juillet 2001, n° 12, exemplaire anciennement dans la collection van der Elst à Genève), à Cologne (vente Lempertz, le 15 novembre 1972, n° 95) et autrefois à Messine (volé au Museo Nazionale; ancien n° 21). Deux exemples montrent davantage le style de Dieric Bouts: à la Capilla Real à Grenade (voir p. 259) et dans la collection Arezzo di Donnafugata à Ragusa-Ibla.

D'autre part les Vierges de Van der Goes ne sont jamais habillées avec un manteau maintenu par deux bijoux et une cordelière. Quand elles sont nu-tête, elles ont le front dégagé et bombé et leurs mains ont des articulations plus marquées, ce sont souvent des doigts d'arthritique. On ne retrouve pas non plus chez cet artiste des petits Jésus aux attitudes si biscornues: il y a toujours beaucoup de logique dans leur mouvement. L'Enfant qui par sa position ressemble le plus à celui du Louvre figure sur une gravure du Maître de Zwolle (un exemplaire en est conservé à la Kunsthalle de Hambourg); on peut encore citer celui d'une *Vierge et Enfant avec quatre anges*, de Dieric Bouts, à la Capilla Real de Grenade.

Les différents exemples de donatrices vêtues comme celle du Louvre, que nous avons cités dans la rubrique F (voir ci-dessus) nous ramènent surtout dans le milieu brugeois à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et dans la première décade du XVI<sup>e</sup>. Dans le différent qui opposait *Winkler* et *Friedländer* au sujet de l'appellation du Maître, gantois ou brugeois, de 1499, nous opterions pour cette dernière formule, pensant que cet artiste a pu fréquenter dans sa jeunesse l'atelier de Van der Goes et puis s'être installé à Bruges où il aurait peint la *Vierge aux donateurs* du Louvre et le *diptyque de 1499*. Une nouvelle lecture des lettres hébraïques ayant confirmé la date de 1490 émise par *Mély*, le tableau étudié doit être situé un peu plus tôt que le préconisait l'opinion générale des historiens d'art; le costume de la donatrice ne s'y oppose pas.

A titre documentaire, signalons un autre exemple des initiales I P liées par des lacs d'amour en l'année 1499: il s'agit du monument funéraire de Jacques de Jauche et de sa femme Philippote de Lannoy en l'église de Brugelette. Cet exemple a été signalé par Mme Veronee-Verhaegen. Le monument a été publié et reproduit par *H.-P. Vanderspeeten*, *Souvenirs de la famille de Jauche-Mastaing conservés à Brugelette*, dans *Messenger des Sciences historiques* (Gand), 1884, p. 372-377, gravure entre les p. 368 et 369. La date de 1499 est celle du décès de l'époux; sa femme ne lui survécut qu'un an mais le monument, franchement de style Renaissance, doit être plus tardif. Il y a cependant assez peu de chance pour que le tableau du Louvre concerne la même famille car il ne porte aucun signe de l'appartenance des deux époux à la haute noblesse.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1873 <sup>1</sup>: *Catalogue d'une belle collection de Tableaux anciens de différentes écoles, suite intéressante de Peintures du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle (...) dont la vente aura lieu par suite du départ de Mr le Comte de V<sup>xxx</sup>. Hôtel Drouot, Salles n°s 1 et 2. 19 au 22 mars 1873, Paris, 1873.*
- 1874 <sup>2</sup>: E.-L.-G. CHARVET, *Jehan Perreal, Clément Trie et Edouard Grand*, Lyon, 1874.
- 1877 <sup>3</sup>: ALFRED MICHIELS, *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, Paris, 1877.
- 1885 <sup>4</sup>: E.M. BANCEL, *Jehan Perréal dit Jehan de Paris peintre et valet de chambre des rois Charles VIII, Louis XII et François I<sup>er</sup>. Recherches sur sa vie et son œuvre*, Paris, 1885 (édition utilisée: Genève, 1970).
- 1885 <sup>5</sup>: PAUL MANTZ, *Un Tableau attribué à Jehan Perréal*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 2<sup>e</sup> pér., XXXI, 1885, 322-339.
- 1885 <sup>6</sup>: *Donation du tableau de J. Perréal «Les Fiançailles de Charles VIII» peint en 1491 au Musée National du Louvre par M. E. M. Bancel. 27 Décembre 1884, s. l. [1885].*

- 1889 <sup>7</sup>: [P. DURRIEU], *Musées Nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée National du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, Paris, [1889].
- 1891 <sup>8</sup>: F.-A. GRUYER, *Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre*, Paris, 1891.
- 1893 <sup>9</sup>: GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER, *Le Musée National du Louvre (La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux)*, Paris, [1893].
- 1894 <sup>10</sup>: PH. DE CHENNEVIÈRES, *Essais sur l'histoire de la peinture française*, Paris, 1894.
- 1895 <sup>11</sup>: *Musées Nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée National du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, [1895].
- 1896 <sup>12</sup>: R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, *Jean Perréal, dit Jehan de Paris. Sa vie et son œuvre (dernier article)*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> pér., XV, 1896, 367-381.
- 1903 <sup>13</sup>: *Musées Nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée National du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 6<sup>e</sup> éd., Paris, 1903.
- 1904 <sup>14</sup>: HENRI BOUCHOT, *Exposition des Primitifs Français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque Nationale. Catalogue par – (Peintures et Dessins)*, Paris, 1904.
- 1904 <sup>15</sup>: F. DE MÉLY, *Séance du 18 Mai [1904]*, dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (Paris), 1904, 211-212.
- 1904 <sup>16</sup>: F. DE MÉLY, *La Signature du peintre Jehan Perréal*, dans *Revue de la Renaissance* (Paris), V, 1904, 91-92.
- 1904 <sup>17</sup>: PAUL DURRIEU, *La Peinture à l'Exposition des Primitifs français*, Paris, 1904.
- 1904 <sup>18</sup>: F. DE MÉLY, *Une Promenade aux Primitifs*, dans *Revue de l'Art ancien et moderne* (Paris), XV, 1904, 453-468.
- 1904-5 <sup>19</sup>: HENRI BOUCHOT, *L'Exposition des Primitifs français. La Peinture en France sous les Valois*, Paris, [1904-5].
- 1907 <sup>20</sup>: SALOMON REINACH, *Répertoire de Peintures du Moyen Âge et de la Renaissance (1280-1580)*, II, Paris, 1907.
- 1908 <sup>21</sup>: LOUIS DEMONTS, *Nouvelles Attributions et rectifications du Catalogue sommaire du Musée du Louvre. I. École française*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (Paris), 1908, 235-249.
- 1909 <sup>22</sup>: *Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des Peintures. École française*, (7<sup>e</sup> éd.), Paris, 1909.
- 1917 <sup>23</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die Sammlung Richard von Kaufmann. Berlin [...] Versteigerung Dienstag den 4. Dezember 1917 und die folgenden Tage [...] Berlin. Unter der Leitung [...] Paul Cassirer, Berlin, Hugo Helbing, München. Gemälde, s. 1., 1917.*
- 1919 <sup>24</sup>: GRETE RING, *Eine neue französische Kunstzeitschrift*, dans *Kunstchronik und Kunstmarkt* (Leipzig), 1919, n° 29, 593-597.
- 1922 <sup>25</sup>: LOUIS DEMONTS, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. III. Écoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise*, Paris, 1922.
- 1922 <sup>26</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Der Meister der Anna Selbdritt im Louvre*, dans *Kunstchronik und Kunstmarkt* (Leipzig), LVII, N.F. XXXIII, 1921-1922, 611-617.
- 1924 <sup>27</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400 – 1600*, Berlin, 1924.
- 1926 <sup>28</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei, IV. Hugo van der Goes*, Berlin, 1926.
- 1927 <sup>29</sup>: MARTIN CONWAY, *Catalogue of the Loan Exhibition of Flemish and Belgian Art. Burlington House London 1927. A Memorial Volume*, Londres, 1927.
- 1927 <sup>30</sup>: LOUIS DEMONTS, *L'Exposition d'art flamand à la Royal Academy de Londres*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 5<sup>e</sup> pér., XV, 1927, 257-278.
- 1929 <sup>31</sup>: FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, III. La Maturité de l'art flamand*, Paris/Bruxelles, 1929.

- 1929 <sup>32</sup>: EDOUARD MICHEL, *École flamande*, dans JEAN GUIFFREY, *La Peinture au Musée du Louvre*, II. *Écoles étrangères*, Paris, 1929.
- 1937 <sup>33</sup>: [G.] HULIN DE LOO et FRITZ VAN LOO, *Ville de Gand. Catalogue du Musée des Beaux-Arts. Maîtres anciens. Peintures, dessins, gravures*, Gand, 1937.
- 1942 <sup>34</sup>: CHARLES STERLING, *La Peinture française. Les peintres du Moyen Âge*, Paris, 1942 (texte identique dans l'édition parue en 1941 sous le pseudonyme de CHARLES JACQUES).
- 1944 <sup>35</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *On Art and Connoisseurship*, Londres, (3e éd., 1944).
- 1944 <sup>36</sup>: EDOUARD MICHEL, *L'École flamande du XV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1950 <sup>37</sup>: *Brügger Meister von 1499, auch Pseudo-Perréal gen.*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von ULRICH THIEME und FELIX BECKER, unter Mitwirkung (...)* und herausgegeben von HANS VOLLMER, Leipzig, XXXVII, 1950, 57-58.
- 1952 <sup>38</sup>: ROLF FRITZ, *Aquilegia. Die symbolische Bedeutung der Akelei*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Cologne), XIV, 1952, 99-110.
- 1953 <sup>39</sup>: EDOUARD MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
- 1957 <sup>40</sup>: (PAUL EECKHOUT, JACQUES LAVALLEYE et HENRI PAUWELS), *Juste de Gand, Berruguete et la Cour d'Urbino, Musée des Beaux-Arts - Gand. 12 octobre - 15 décembre 1957*, (Gand), 1957.
- 1957 <sup>41</sup>: ANTOINE DE SCHRYVER, *La Peinture gantoise après les van Eyck*, dans *Juste de Gand, Berruguete et la Cour d'Urbino*, (Gand), 1957, 21-29.
- 1958 <sup>42</sup>: (FRANÇOISE BAUDSON), *Exposition organisée par la Ville de Bourg-en-Bresse en hommage à Marguerite d'Autriche fondatrice de Brou (1480-1530). 1<sup>er</sup> Juin - 15 Juillet 1958*, s. l., 1958.
- 1958 <sup>43</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Dieric Bouts und Joos van Gent. Ausstellungen in Brüssel und Gent*, dans *Kunstchronik* (Munich), XI, 1958, 1-11.
- 1960 <sup>44</sup>: *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 <sup>45</sup>: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- 1964 <sup>46</sup>: KARL ARNDT, *Zum Werk des Hugo van der Goes*, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), 3.F., XV, 1964, 63-98.
- 1964 <sup>47</sup>: FRIEDRICH WINKLER, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, 1964.
- 1969 <sup>48</sup>: MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, IV. *Hugo van der Goes. Comments and Notes* by NICOLE VERONEE-VERHAEGEN. *Translation by HEINZ NORDEN*, Leyde/Bruxelles, 1969.
- 1973 <sup>49</sup>: CLAIRE VAN NEROM-DE BUE, *Le Diptyque de Chrétien De Hondt et le Maître de 1499*, Université Libre de Bruxelles, mémoire de licence inédit, Bruxelles, 1973.
- 1975 <sup>50</sup>: J.P. DE BRUYN, II. *De Schilderkunst van de 15<sup>de</sup> eeuw tot de 17<sup>de</sup> eeuw*, dans *Museum voor Schone Kunsten. Gent. Gent Duizend Jaar Kunst en Cultuur, 19 April - 29 Juni 1975*, s. l., 1975, I, 105-220.
- 1979 <sup>51</sup>: 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.
- 1989 <sup>52</sup>: [CÉCILE SCAILLIEREZ, e.a.], *Répertoire des donateurs*, dans *Les Donateurs du Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, (1989).
- 1990 <sup>53</sup>: CLAIRE VAN NEROM-DE BUE, *Séance ordinaire du 16 décembre 1989. Le Maître de 1499, dates, dessin, orfèvrerie et céramique hispano-mauresque*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art* (Bruxelles), LIX, 1990, 169-170.

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 202: MAÎTRE DE 1499 (1)

15. <i>La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs (couleur)</i>	Photo RMN – P. Bernard
CCII. La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs	ACL 125.467 B
CCIII. La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs, en infra-rouge	ACL L 2596 B
CCIV. La Vierge, l'Enfant et le donateur, en radiographie	ACL L 2118 D
CCV. La Vierge, l'Enfant et la donatrice, en radiographie	ACL L 2117 D
CCVI. Détail: la Vierge et l'Enfant (1:1)	ACL 125.470 B
CCVII. Détail: le visage de la Vierge (M 2X)	ACL 125.475 B
CCVIII. Détail: le drap d'honneur (1:1)	ACL 125.473 B
CCIX. Détail: l'Enfant	ACL 125.471 B
CCX. Détail: le donateur (1:1)	ACL 164.376 B
CCXI. Détail: la donatrice (1:1)	ACL 164.377 B
CCXII. Détail: le visage du donateur (M 2X)	ACL 125.476 B
CCXIII. Détail: le visage de la donatrice (M 2X)	ACL 125.477 B
CCXIV. Détail: le tapis	ACL 164.379 B
CCXV. Détail: le tapis	ACL 164.380 B
CCXVI. Détail: le vase de fleurs	ACL 125.474 B
CCXVII. La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs, revers du panneau	ACL 125.468 B

M. C.-S.

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 203: ANONYME (26), LA VIERGE ALLAITANT L'ENFANT

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Flandres, deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle

La Vierge allaitant l'Enfant

N° d'inventaire R.F. 700 (*Brejon de Lavergnée, Foucart et Reynaud*<sup>11</sup> 156).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(13.XII.1993)

*Forme*: Rectangle vertical cintré.

*Dimensions*: Support, y compris le cadre d'une seule pièce avec

la peinture, 44 × 28,2 (± 0,1) × 2,6 (± 0,1)

Surface peinte, 29,8 × 19,7 (± 0,1)

*Couche protectrice*: Le vernis est brillant et épais; il a un aspect brunâtre. La surface est perturbée par la formation de cuvettes qui faussent le modelé. (Pl. CCXXI).

*Couche picturale*

a. *Etat de conservation*: Sous le vernis, la couche picturale présente de nombreux soulèvements au bord des craquelures, notamment sur le front, la joue droite et le cou de la Vierge. Des soulèvements forment des lignes verticales à travers la main gauche de la Vierge et le corps de l'Enfant. Les carnations présentent de bonnes craquelures avec quelques petites retouches et usures le long de celles-ci. Le trait foncé des cils de la Vierge est repeint. Au bout de son nez, il reste une petite lacune qui n'a pas été bouchée. La ligne du nez et l'ombre à son extrémité sont reprises. Les commissures de la bouche sont repeintes avec une matière un peu granuleuse et sous elle, il y a une tache rose assez uniforme. On observe aussi des reprises dans le contour des cheveux. Sur toute la main gauche de la Vierge on retrouve des reprises et des fausses craquelures griffées.

Sur son bras gauche, il y a un trou mal bouché; sur le restant du bras, dans le coin inférieur droit, on remarque un peu de repeint. Les bijoux qui décorent la bordure de la robe sont intacts.

Le fond d'or est couvert d'un glacis brunâtre; il présente de bonnes et de fausses craquelures.

La radiographie fait apparaître des lacunes de la couche picturale le long du bord supérieur et dans le cou de la Vierge. Dans la partie inférieure du tableau il y a des lacunes plus importantes notamment dans la main gauche de la Vierge dont les phalanges sont repeintes (P. Le Chanu).



La photographie en lumière rasante montre fort bien les craquelures formant des cuvettes (P. Le Chanu). (Pl. CCXXI).

b. *Matière et exécution picturales*. Le tableau semble peint à l'émulsion. Les doigts de la Vierge sont presque monochromes; seuls des glacis forment les ombres. La couleur est assez épaisse. Le manteau bleu de la Vierge présente des surépaisseurs dans les plis. Le fond est probablement doré à la feuille.

La radiographie met bien en valeur des rehauts au blanc de plomb sur le haut du front de la Vierge, sa paupière et sa pommette droites ainsi que sur l'ensemble du corps de l'Enfant (P. Le Chanu).

*Changements de composition*: L'examen en réflectographie infrarouge n'a pas mis en évidence de dessin sous-jacent. La radiographie ne révèle aucun repentir majeur (P. Le Chanu). La photographie à l'infrarouge non plus ne montre pas de dessin sous-jacent (Pl. CCXIX).

*Préparation*: Elle est claire, ivoire ou beige.

*Support*: Il semble en chêne sur quartier; il est taillé avec le cadre dans une même planche. Il est légèrement convexe du côté peinture. Au revers, le bois paraît avoir subi une attaque de pourriture cubique sur les trois quarts de la largeur depuis la droite; cette zone présente des craquelures orthogonales. On a voulu décaper la pourriture en creusant le bois. De nombreux trous de clous disposés symétriquement sont visibles le long des bords. Dans le bas et à gauche, une bande de papier brun a été collée puis arrachée (Pl. CCXXIV).

*Marques au revers*: Vers le milieu, le numéro d'inventaire a été écrit au pochoir, en rouge: RF/700. Deux étiquettes ont été collées: 1) dans le haut à gauche, MUSEE / DU LOUVRE est imprimé et 1.001 A écrit à la main; 2) dans le bas, au milieu, elle est manuscrite: 1001 École de Touraine / 2 m. du XV<sup>e</sup> s. / RF 700 La Vierge allaitant l'Enf. / Jésus. (Pl. CCXXIV).

*Cadre*: Original, il est d'une pièce avec la peinture. Il comporte une moulure cintrée et s'achève en accolade. La moulure semble avoir été redorée à la feuille puis à la poudre. Dans le début du cintre à gauche, il y a un coup retouché à la poudre. Le premier bandeau a également été redoré: on aperçoit des fausses craquelures. Il porte un liseré noir qui n'est pas très soigné. Dans la surélévation, un motif est dessiné: une banderole enroulée autour d'une branche de rosier dont les fleurs sont d'un rose terni; elles ne sont probablement pas anciennes. L'extrémité du plat et la tranche sont peintes en noir; sous celui-ci on relève un masticage blanc et une couche de bleu, probablement du bleu de Prusse. Il y a des traces de vermoulure sur la tranche gauche.

Le tableau est pourvu dans le haut d'un mode de suspension ancien, peut-être du XIX<sup>e</sup> siècle: une languette de métal formant une anse triangulaire est fixée par deux clous anciens enfoncés dans la tranche de part et d'autre de l'accolade; le sommet du crochet est percé d'un trou.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

La Vierge et l'Enfant se détachent devant un fond d'or sur lequel ils projettent leur ombre; un jeu de lignes courbes prolonge en trompe-l'œil sur le tableau le cadre mouluré original.

La Vierge, vue de trois quarts, se penche vers la droite et baisse les yeux en direction de l'Enfant qu'elle porte sur son bras gauche. Ses traits sont stylisés: elle a des arcades sourcilières arrondies mais guère de sourcils, un nez droit assez fort et court, une bouche bien dessinée, des joues pleines et un petit menton rond. Son front est dégagé et la racine des cheveux disparaît sous un serre-tête décoré uniquement au centre d'une pierre carrée enchâssée dans une monture métallique aux angles de laquelle sont fixées quatre perles. Ses cheveux ondulés lui couvrent les épaules et cachent le haut de l'oreille droite; ils disparaissent en partie sous le pan de son grand manteau qui est drapé sur sa tête en guise de voile. La Vierge est encore vêtue d'une chemise, d'une cotte en brocart et d'une robe dont le

décolleté triangulaire est bordé d'un galon sur lequel alternent perles et pierreries. Elle présente à l'Enfant le sein gauche d'une main souple, aux doigts effilés.

Le bébé est nu et posé sur un lange. Il a des yeux un peu bridés, un petit nez en trompette et la bouche entrouverte. De courts cheveux frisés auréolent sa tête. Il a plié le bras droit devant la poitrine et fermé la main tandis que le bras et la main gauches sont plus détendus. Ses jambes, légèrement pliées aux genoux, sont parallèles.

Le thème de la Vierge allaitant l'Enfant a déjà été traité plusieurs fois dans le *Corpus* (voir par exemple H. Adhémar, *Le Musée National du Louvre, Paris (Les Primitifs flamands, I. Corpus (...), 5)*, Bruxelles, 1962, p. 49, et 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 (...), 16)*, Bruxelles, 1991, p. 108). Rappelons qu'il est d'origine byzantine, c'est la «Pannagia Galaktotrophousa», et qu'il proviendrait de l'art copte. Il se répandit en Occident via l'Italie surtout à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Lemoisne (<sup>6</sup> 32, 34) attribue cette conception très humaine du sentiment maternel de la Vierge à l'influence des *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* du Pseudo-Bonaventure: «La mère appliquait son visage sur le visage de son petit enfant, l'allaitait et le consolait de toutes les manières qu'elle pouvait, car Il pleurait souvent comme les petits enfants, pour montrer la misère de notre humanité» (Ch. VIII); néanmoins il estime que dans le cas de la peinture du Louvre, le sentiment religieux est préservé.

Sixten Ringbom (*Icon to Narrative. The Rise of the dramatic Close-Up in Fifteenth-Century devotional Painting*, Abo, 1965, p. 93-94) relève que le type de la Vierge à mi-corps se répandit au XIV<sup>e</sup> siècle dans le nord de l'Europe mais qu'il se fit rare durant la première moitié du XV<sup>e</sup>. Dans les Pays-Bas méridionaux, ni Van Eyck, ni le Maître de Flémalle ne l'illustrèrent. En 1440, le tableau de dévotion appelé *Notre-Dame des Grâces* fut importé d'Italie à Cambrai. Quatorze ans plus tard, Petrus Christus et Jean Hayne de Bruxelles furent payés pour en exécuter quinze copies. Dans les années cinquante aussi, Roger van der Weyden peignit plusieurs *Madones* en buste; il fut imité par Dieric Bouts, Hugo van der Goes et Hans Memlinc.

Rolf Andree, Helmut R. Leppien et Horst Vey (*Nachlese der Ausstellung «Kölner Maler der Spätgotik»*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Cologne), t. XXIII, 1961, p. 332) font remarquer que le caractère transcendant du fond d'or n'est pas perdu par le fait de le ponctuer. Ce procédé apparaît chez Roger van der Weyden (*Descente de croix* du Prado et *Jugement dernier* de l'hospice de Beaune) et chez Dieric Bouts (*Vierge assise avec l'Enfant*, Musée du Louvre). C'est une moucheture de traits ou de points plus ou moins serrée, fine et régulière, qui donne au fond d'or l'apparence d'une pierre piquetée ou raclée mais qui ne crée pas une impression d'espace.

Barnes et Violette de Mazia (<sup>7</sup> 505) trouvent que les mains de la Vierge sont peintes à la manière de Roger van der Weyden. L'Enfant Jésus est plus potelé que ceux de ce peintre et ses yeux un rien bridés leur font songer à un des anges du Maître de Moulins dans la *Vierge et l'Enfant entourés d'anges* aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles.

Sterling (<sup>8</sup> répertoire XV<sup>e</sup> siècle, 64, B 36) rapproche l'Enfant de celui du *retable Monforte*, œuvre de Hugo van der Goes (Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie; repr. dans M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, IV. Hugo van der Goes*, Leyde/Bruxelles, 1969, pl. 28-29). En 1965, il estime que le type de la Madone suit la tradition de Roger van der Weyden et de Dieric Bouts et il cite à titre d'exemple une *Vierge et Enfant* au Clark Art Institute à Williamstown (est-ce celle du Maître de la Légende de sainte Lucie? Cliché A.C.L. 3824 C) et une dans la collection Weitzner, à Londres, en 1955 (nous ne l'avons pas retrouvée); la qualité du dessin et des volumes, le type de l'Enfant et le fond d'or pointillé lui rappellent également Dieric Bouts (*Sterling*, avec la collaboration de Nicole Reynaud <sup>10</sup> 22, n° 52).

## 2. Couleurs

La Vierge a des carnations ocrées tirant sur le gris; ses yeux sont bruns, ses lèvres légèrement vermillon. Ses cheveux d'un blond cendré sont maintenus par un serre-tête noir rehaussé d'une pierre pourpre et de perles enchâssées dans une monture dorée. Sur une chemise blanche elle porte une cotte en brocart d'or, vermillon et brun (?) foncé. L'encolure de sa robe bleu sombre est bordée d'un galon doré sur lequel alternent des pierreries rose corail, bleues ou pourpre et des perles. Il semble que la robe soit doublée de fourrure grise à l'encolure; elle l'est certainement aux manches. Le manteau a la même tonalité que la robe.

L'Enfant a des carnations semblables à celles de sa Mère; ses yeux sont bruns, ses lèvres vermillon clair et ses cheveux blonds. Il est drapé dans un linge blanc.

La Vierge et l'Enfant sont placés devant un fond d'or ombré de carmin (ou de brun).

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

# E. HISTORIQUE

## 1. Origine

### a. Sources

L'histoire du tableau est inconnue jusqu'en 1892.

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

En 1893, la *Vierge allaitant l'Enfant* est attribuée à l'école française du XV<sup>e</sup> siècle par *Lafenestre* et *Richtenberger* (<sup>1</sup> 125, n° 1001 bis). Dans les *Catalogues sommaires* à partir de 1895, elle est classée parmi les inconnus de l'école française du XV<sup>e</sup> siècle (<sup>2</sup> 87, n° 1001 A; <sup>3</sup> 95, n° 1001 A). L'auteur de la 7<sup>e</sup> édition (<sup>4</sup> 117, n° 1001) et *Brière* (<sup>5</sup> 276, n° 1001) précisent qu'elle appartient à l'école de Touraine et fut peinte durant la seconde moitié du siècle. *Lemoisne* (<sup>6</sup> 31, 32, 34) n'identifie pas l'école régionale française; il situe le tableau vers 1490-1495 et juge que son exécution est un peu grossière.

Cependant *Barnes* et *Violette de Mazia* (<sup>7</sup> 505), en 1931, estiment qu'excepté la coloration des carnations, la peinture est essentiellement flamande, dépendante de Roger van der Weyden. Le fond d'or ombré de brun se retrouve aussi occasionnellement dans l'art flamand. En 1942, *Sterling* (<sup>8</sup> répertoire XV<sup>e</sup> siècle, 64, B 36) pense qu'on peut hésiter entre l'école française et l'école flamande. La simplification des volumes et les similitudes entre l'Enfant et ceux du Maître de Moulins pencheraient en faveur de la première. Par contre le type de la Vierge, apparenté à celui des petits Maîtres de la suite de Hugo van der Goes, et l'Enfant lui-même qui, comme ceux du Maître de Moulins, se rapproche du peintre gantois – et l'auteur cite le *retable Monforte* à la Gemäldegalerie de Berlin-Dahlem – indiqueraient l'appartenance à la seconde. Finalement c'est pour celle-ci que l'auteur opte. Il date l'œuvre d'environ 1490. *Jacqueline Marette* (<sup>9</sup> 187, n° 189) accepte cette date mais situe le tableau dans l'école du Nord. *Sterling* (<sup>10</sup> 22, n° 52 et pl. 147) maintient son opinion en 1965; la *Vierge* a été peinte par un contemporain du Maître bruxellois de la Légende de sainte Marie-Madeleine. *Brejon de Lavergnée*, *Foucart* et *Nicole Reynaud* (<sup>11</sup> 156) la tiennent pour une peinture des Flandres, de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

## 2. Histoire ultérieure

## a. Collections et expositions

1892 Le tableau est acquis pour le Musée du Louvre à Nantes, en 1892 (*Lafenestre et Richtenberger*<sup>1</sup> 125, n° 1001 bis). *Sterling* (avec la collaboration de *Nicole Reynaud*<sup>10</sup> 22, n° 52) précise qu'il provient de la collection de Mme Gondar. Dans un document du dossier du tableau, au Département des peintures du Musée du Louvre, il est précisé que celui-ci coûta 800 fr. L'achat fut approuvé par le Comité le 4 janvier 1892 et l'arrêté fut signé le 1<sup>er</sup> février.

## b. Histoire matérielle

- 1950 Le 10 mai 1950, le tableau fut nettoyé et restauré par M. L. Aubert (ce renseignement et les suivants furent aimablement communiqués par M. Ph. Lorentz).
- 1953-4 Le 17 février 1953, M. Zegzas constata des soulèvements d'appâts à surveiller et le 26 janvier 1954, M. Michel diagnostica des soulèvements à refixer.
- 1955 24 avril 1955 M. Goulinat estima que les soulèvements généralisés pouvaient attendre.
- 1984 M. O. Cortet examina le tableau le 24 juillet 1984 et jugea qu'il n'y avait rien à signaler.
- 1993 À l'occasion du redéploiement des peintures nordiques, le 10 novembre 1993, le tableau fut examiné par M. C. Delmas qui jugea l'ensemble terne et crasseux. L'adhérence du réseau de craquelures très important devait être surveillée. La peinture fut dégrassée à l'eau amoniaquée par M. F. Maurier, le même jour.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Paris, collection privée, copie moderne. La composition, identique, est cintrée mais son support est rectangulaire (repr. dans les dossiers du Département des peintures au Musée du Louvre).

Aucun tableau ancien n'offre la même composition que la *Vierge allaitant l'Enfant* du Musée du Louvre; seuls des détails peuvent être comparés.

(2) Chicago, Art Institute, n° 33.1052, *Vierge allaitant l'Enfant*, par Roger van der Weyden (?). Bois, 38,5 x 28,3 cm. Comme au Louvre, la Vierge est penchée sur l'Enfant, elle baisse les yeux et lui présente le sein. On peut comparer la manière dont son manteau est drapé sur la tête, sa robe dont le décolleté triangulaire est bordé d'un galon décoré de pierreries, la manche de sa cotte en brocart et sa main droite (repr. dans *M.J. Friedländer, Early Netherlandish Painting, II. Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, Leyde/Bruxelles, 1967, n° 27, pl. 49).

(3) Heidelberg, collection privée, autrefois au musée de Donaueschingen, *Vierge et Enfant*, par Roger van der Weyden (?). Bois, 32 x 26 cm. Comme sur le tableau du Louvre, la Vierge a les cheveux maintenus par un simple serre-tête décoré seulement au centre; ses cheveux ondulés cachent le haut de l'oreille et un pan de son manteau est drapé sur sa tête (repr. *ibidem*, n° 111a, pl. 122).

## G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

La composition de la *Vierge allaitant l'Enfant* remonte indiscutablement à Roger van der Weyden; le *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (Boston, Museum of Fine Arts; repr. dans *M.J. Friedländer, op. cit.*, vol. II, n° 106 c, pl. 118) en est sans doute le prototype. L'artiste lui-même a dû l'adapter en une ou des compositions à mi-corps, telle que la *Vierge allaitant l'Enfant* du Musée des Beaux-Arts de Tournai (repr. *ibidem*, n° 29, p. 50) puis de nombreuses variantes ont été peintes dans son atelier: citons notamment la *Vierge* de Chicago (voir p. 273), de grande qualité, dont la mère nourricière surtout est proche de celle du Louvre. Nous pouvons encore mentionner la *Vierge et Enfant* d'Heidelberg (voir p. 273) qui présente des similitudes dans la tête de la Vierge.

Par contre l'Enfant s'éloigne du type du peintre bruxellois: Il ressemble plus à celui du *retable Monforte* de Van der Goes, ainsi que l'a observé *Sterling* (voir p. 271) et, avec ses yeux un peu bridés, à ceux du Maître de Moulins (Jean Hey): dans la *Nativité* du Musée d'Autun, déjà signalée par le même auteur (<sup>8</sup> répertoire XV<sup>e</sup> siècle, 64, B 36; repr. pl. LXIV) et dans la *Vierge et l'Enfant entourés de quatre anges* des Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles (repr. dans *G. Ring, La Peinture française du quinzième siècle*, (Londres/Paris, 1949), pl. 167). Le visage de la Vierge aussi ne reproduit plus le type de Van der Weyden: il est plus rond, avec le nez très court, et l'ossature est moins perceptible sous la chair marbrée; il est plus proche de la Vierge mentionnée ci-dessus.

D'autre part, l'artiste bruxellois et ses émules peignent le plus souvent leurs *Vierges* devant un fond sombre ou, plus tard dans le siècle, devant une fenêtre ou un paysage; les fonds d'or sont très rares. On en trouve quelques-uns chez Dieric Bouts, comme l'a relevé *Sterling* (<sup>10</sup> 22): notamment la *Vierge assise avec l'Enfant* au Musée du Louvre (repr. dans *H. Adhémar, Le Musée du Louvre, Paris (Les Primitifs flamands, I. Corpus (...), 5*, t. I, Bruxelles, 1962, pl. LI), dont le fond présente aussi des ombres portées et des moulures en trompe-l'œil.

Enfin la forme du petit tableau terminé en accolade est exceptionnelle; nous n'en connaissons qu'un autre exemple: le *diptyque de Jeanne de France* (Chantilly, Musée Condé; repr. dans *M. Comblen-Sonkes, Les Musées de l'Institut de France (Les Primitifs flamands, I. Corpus (...), 15*, Bruxelles, 1988, pl. XCV-XCV A), peint par un disciple de Van der Weyden probablement sur commande du duc Jean II de Bourbon († 1488).

En conclusion, nous pensons que la *Vierge allaitant l'Enfant* remonte à un prototype de Roger van der Weyden, qu'elle a dû être peinte durant le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle par un artiste flamand – sa technique le démontre pour M. L. Kockaert, le chimiste qui a procédé à l'étude matérielle – mais pas nécessairement dans les Pays-Bas, peut-être en France. Son style ne l'apparente pas du tout à l'école de Picardie, plus linéaire, mais peut-être à l'entourage du Maître de Moulins, auquel fait songer l'Enfant Jésus; la forme du tableau, qui rappelle une œuvre peinte pour les ducs de Bourbon, nous ramène vers la même région.

H. BIBLIOGRAPHIE<sup>1</sup>

- 1893<sup>1</sup>: GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER, *Le Musée National du Louvre (La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux)*, Paris, [1893].
- 1895<sup>2</sup>: *Musées Nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée National du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, [1895].
- 1903<sup>3</sup>: *Musées Nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée National du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 6<sup>e</sup> éd., Paris, 1903.

- 1909 <sup>4</sup>: *Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des peintures. École française*, (7<sup>e</sup> éd.), Paris, 1909.
- 1924 <sup>5</sup>: GASTON BRIÈRE, *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries*, I. *École française*, Paris, 1924.
- 1929 <sup>6</sup>: PAUL-ANDRÉ LEMOISNE, XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles, dans *La Peinture au Musée du Louvre*, I. *École française*, publié sous la direction de JEAN GUIFFREY par *L'Illustration*, Paris, 1929, I-XIV, 1-67.
- 1931 <sup>7</sup>: ALBERT BARNES et VIOLETTE DE MAZIA, *The French Primitives and their Forms. From their Origin to the End of the Fifteenth Century*, Merion, (1931).
- 1942 <sup>8</sup>: CHARLES STERLING, *La Peinture française. Les Peintres du Moyen Âge*, Paris, 1942 (texte identique à celui de l'édition parue en 1941 sous le pseudonyme de CHARLES JACQUES).
- 1961 <sup>9</sup>: JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961.
- 1965 <sup>10</sup>: CHARLES STERLING et HÉLÈNE ADHÉMAR, avec la collaboration de NICOLE REYNAUD et de LUCIENNE COLLIARD, *Musée National du Louvre. Peintures. École française, XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1965.
- 1979 <sup>11</sup>: 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.

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 203: ANONYME (26)

16. <i>La Vierge allaitant l'Enfant (couleur)</i>	Photo RMN – R.G. Ojeda
CCXVIII. La Vierge allaitant l'Enfant	LRMF 69534 2001 O. Guillon
CCXIX. La Vierge allaitant l'Enfant, en infra-rouge	LRMF 69536 2001 O. Guillon
CCXX. La Vierge allaitant l'Enfant, aux ultra-violets	LRMF 69539 2001 O. Guillon
CCXXI. La Vierge allaitant l'Enfant, en lumière rasante	LRMF 69537 2001 O. Guillon
CCXXII. Détail: le visage de la Vierge	RMN 01 DN 8670
CCXXIII. Détail: le visage de l'Enfant	RMN 01 CN 8672
CCXXIV. La Vierge allaitant l'Enfant, revers du panneau	LRMF 69540 2001 O. Guillon

M. C.-S.

## ADDENDUM AU VOLUME II

N° 178: GROUPE MARMION (5), *L'INVENTION DE LA CROIX*

En 1990, De Schryver (*A. de Schryver, The Louthe Master and the Marmion Case*, dans *Margaret of York, Simon Marmion, and The Visions of Tondal. Papers Delivered at a Symposium Organized by the Department of Manuscripts of the J. Paul Getty Museum, in collaboration with the Huntington Library and Art Collections. June 21-24, 1990, Thomas Kren, Editor*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1992, p. 171-180) nuance son opinion. L'appartenance du tableau à l'école gantoise lui apparaît certes défendable en raison de la ressemblance entre le personnage placé au centre et la figure de Caterino Zeno sur la *Communion des Apôtres* de Juste de Gand (Urbino, Palais ducal) et d'autre part la jeune ressuscitée et l'Eve sur la *Chute de l'homme* d'Hugo van der Goes (Vienne, Kunsthistorisches Museum; De Schryver fig. 132). Cependant le tableau présente aussi des rapports avec le *Martyre de sainte Catherine*, une miniature du manuscrit *La Vie de sainte Catherine* attribué au cercle de Simon Marmion (localisation actuelle inconnue; De Schryver fig. 129). Les deux œuvres pourraient dater des années 1470. Le tableau pourrait avoir été peint par un artiste du cercle de Marmion en contact avec le milieu gantois. On sait que la peinture provient de la collection gantoise de Joan d'Huyvetter; peut-être peinte à Gand, n'a-t-elle pas changé de localisation depuis son origine jusqu'à sa vente en 1851.

M. C. - S.

## TABLE DES TROIS TOMES

*Les peintures, miniatures, sculptures et dessins sont cités sous le nom de leur auteur, sous le nom du lieu de leur conservation et sous l'intitulé du thème iconographique*

## I. NOMS DE PERSONNES ET DE LIEUX

*Les noms de lieux sont indiqués en petites capitales*

## A

- Abano, Pietro d' (astrologue, médecin et philosophe), II, 95-180
- ABANO (It., prov. de Padoue), II, 115
- ABBEVILLE (Fr., Somme)  
Musée Boucher de Perthes, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes*, triptyque (Maître de la Légende de sainte Godelieve), II, 275
- A. D., Chevalier (coll. vendue à Paris), II, 226
- Adenauer, Konrad (chancelier de la République fédérale d'Allemagne), III, 223-225
- Aders (coll. vendue à Londres), II, 201, 204
- Aertsen, Pieter (peintre)  
*Noces de Cana* (Berlin et Moscou, coll. Metzl), I, 124
- AFRIQUE, II, 117
- Agrippine (impératrice), II, 121
- Aillet (restaurateur), II, 247
- AINAY (Fr., Allier), II, 28, 33-34
- AIGEN i. M. (Autr., Styrie)  
Couvent des Prémontrés de Schlägl, *La Vierge de l'Immaculée Conception* (Maître de Francfort), III, 202, 204-207
- AIX-LA-CHAPELLE (All., Rhén.-Westph.), I, 23; III, 87  
Coll. part. ou église, *La Vierge et l'Enfant au trône* (H. Memling, entourage), II, 249  
Musée Suermondt, *La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 213-214  
*La Vierge et l'Enfant avec des anges musiciens* (A. Benson), I, 108
- AJMAN, Etat d'  
timbre-poste de l'*Annonciation*, III, 49
- Aken, Hieronymus van, voir Bosch, Jérôme
- Alaux, Jean (peintre)  
*Le Parlement de Paris casse le testament de Louis XIV et confie la régence au duc d'Orléans (3 septembre 1715)* (Versailles, Mus. Nat.), III, 104
- Albrier, Joseph (peintre)  
*Jean sans Peur* (Versailles, Mus. Nat.), I, 4
- Alexandre le Grand (roi de Macédoine), II, 116
- ALEXANDRIE (Eg.), II, 16, 120
- ALGÉRIE, II, 245, 271
- Albert le Grand (saint; théologien), II, 124, 135-136
- ALLEMAGNE, III, 39, 51, 86, 247
- ALLEMAGNE DU SUD, II, 18, 46  
(?) Coll. privée, *Isabelle de Portugal*, dessin (J. van Eyck, copie), II, 4
- AMBOISE (Fr., Indre-et-Loire), III, 218, 221
- AMBRAS (Autr., Tyrol), III, 155
- Ambroise (saint; père de l'Eglise latine), II, 129, 131
- Amédée IX (duc de Savoie), III, 15
- American Art Galleries (comm. new-yorkais), I, 58
- AMIENS (Fr., Somme), II, 38; III, 43, 83, 98, 108, 111-112, 247
- Amiens, Colin d' (Nicolas Dippre, dit; peintre), III, 94, 98, 108, 112  
d'après, *Mise au tombeau*, sculpture (Malesherbes, château de l'amiral Louis Malet de Graville), III, 98, 108
- Amoore, J. (restauratrice), II, 207, 247; III, 101, 188
- AMSTERDAM (P.-B., capitale), I, 27; III, 42, 193-194, 199, 212  
Collection W. J. Vroom, *Déploration* (D. Bouts, réplique), I, 36  
Commerce De Boer, 1953, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58



- Historisches Museum, *Les Vierges sages et Les Vierges folles*, deux dessins (H. Burghmair le Vieux), III, 161
- Rijksmuseum, *Nature morte* (Maître de l'Annonciation d'Aix), I, 27
- Philippe le Beau* (anonyme), III, 235-236
- Tête de saint Thomas d'Aquin*, dessin (T. Viti), II, 155
- Maître de la Légende de sainte Barbe, voir La Haye, Mauritshuis
- Rijksprentenkabinet, *Annonciation (unicum)* (Maître du Livre de Raison), III, 42
- ANATOLIE (Turq., Asie Mineure), II, 240
- ANDERLECHT (Belg., Région de Bruxelles capitale)
- Maison d'Erasmus, *Saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste et Sainte Marguerite et sainte Appolonie*, deux volets (R. van der Weyden, copies), III, 159
- André, Edouard (coll. parisien), II, 271
- ANGERS (Fr., Maine-et-Loire)
- Cathédrale, *L'Invention de la Croix*, tapisserie (anonyme), II, 183
- ANGLETERRE, I, 123, 125; III, 152, 162, 218, 220, 226, 230
- Anjou, Louis II d' (duc d'Anjou), II, 198
- Anne de Beaujeu (régente de France), III, 87, 218
- Anne de Bretagne (reine de France, épouse de Charles VIII et de Louis XII), I, 12; III, 218, 223, 258, 261
- Anonyme (brodeur)
- Trône de la Grâce, antependium de la Toison d'Or* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 83
- Anonyme bohémien (brodeur)
- Imago pietatis, antependium de Trébon* (Prague, Mus. Nat.), III, 165
- Anonyme (dessinateur)
- Jean, duc de Berry*, dans le *Recueil de Roger de Gaignières* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 83
- Jean sans Peur*, gouache (Paris, Bibl. nat. de France), I, 6
- Livre d'esquisses* (Venise, Gall. dell'Acad.), II, 111, 154-155, 175
- Louis II, duc d'Anjou* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 3
- Nef des fous en flamme*, dessin (Vienne, Acad. des Beaux-Arts), I, 28
- Nymphile*, rouleau de parchemin (Berlin, Kupferstichkab.), III, 161
- Philippe le Beau*, dessin (Jérusalem, Mus. National Bezalel), III, 234-235
- Proverbe flamand* (recto) et *Jean sans Peur* (verso) (Londres, British Mus.), I, 6
- Anonyme français (dessinateur)
- Le Couronnement de La Vierge*, dessin (Paris, Louvre), III, 3
- Anonyme (émailleur)
- Email des Bourbons* (Londres, Wallace Coll.), III, 87
- Anonyme (graveur)
- Charlemagne*, carte à jouer xylographiée (Paris, Bibl. nat. de France), III, 103
- La Crucifixion du Parlement de Paris*, gravure sur bois, III, 105
- lithographie, III, 104
- La Séance de rentrée du Parlement de Paris, le 2 septembre 1754, almanach royal de 1755*, III, 104
- La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs*, gravure publiée par Bouchot, III, 264
- gravure publiée par Charvet, III, 264
- Le Roi séant en son lit de justice pour y déclarer sa majorité, le 22 février 1723*, gravure, III, 103
- Louis XIV séant en son lit de justice pour sa majorité, le 7 septembre 1651* (Paris, Bibl. nat. de France), III, 103
- Plaque de fondation d'Isabelle de Portugal* (Bâle, Historisches Mus.), II, 253-254
- Anonyme (miniaturiste)
- Crucifixion*, frontispice du *Livre du protocole* de la Chambre des Comptes (Paris, Archives Nat.), III, 101-102
- Double Intercession du Christ et de la Vierge* (New York, The Cloisters), I, 92
- La Geste ou histoire du noble roy Alixandre, roy de Macedonne* (Paris, Bibl. nat. de France), III, 189
- Le Roi David en prière*, dans le *Livre d'Heures* de la coll. de la Marquise of Bute (Londres, vente Sotheby, 1983), II, 56
- dans le *Livre d'Heures de Juana Enriquez* (Madrid, Biblioteca de Palacio), II, 56
- Livre des Merveilles du Monde* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 5

- Livre des Serments* (Cologne, Stadtarchiv), II, 3
- Manuscrit syriaque* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 3
- Noces de Cana, Grandes Heures de Notre-Dame* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 116
- Petite Bible Historiale* de Charles V (Paris, Bibl. nat. de France), II, 18
- Philippe le Beau, Capitulaires de l'Ordre de la Toison d'Or* (Bruxelles, Bibl. Royale), III, 234
- *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or* (Vienne, Oesterreichische Nationalbibl.), III, 234
- Philippe le Bon, Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or* (Vienne, Oesterreichische Nationalbibl.), III, 73, 76
- Roman de Girart de Roussillon* (Vienne, Oesterreichische Nationalbibl.), II, 57
- Romuléon* (Londres, British Mus.), I, 16
- Saint Jean à Patmos*, dans le *Livre d'Heures de Prigent de Coëtivy* (Dublin, Chester Beatty Lib.), II, 56
- Visitation, Nativité, Un ange apparaissant aux bergers, Fuite en Egypte, Le Roi David en prière*, dans le *McClean Ms. 81* (Cambridge, Fitzwilliam Mus.), II, 56
- Anonyme brugeois (miniaturiste)
- Repos pendant la fuite en Egypte* (Baltimore, Walter Art Gall.), II, 198
- Anonyme brugeois ou gantois (miniaturiste)
- Visitation*, dans le *Livre d'Heures Llangattock* (autrefois Malibu, The J. Paul Getty Mus.), II, 56
- Anonyme florentin (miniaturiste)
- Portrait de Sénèque*, dans *Sénèque, Epistolae e Trattato delle quadro Virtù Morali* (Florence, Bibl. Riccardiana), II, 122
- Anonyme hollandais (miniaturiste)
- Annonciation*, livre d'Heures (Cambridge, Fitzwilliam Mus.), III, 46
- Manuscrit LA.148* (Lisbonne, Fond. Gulbenkian), II, 20
- Anonyme (mosaïste)
- Jésus et la Samaritaine* (Ravenne, égl. Saint-Apollinaire-le-Neuf), II, 83
- Anonyme (orfèvre)
- Jean sans Peur*, bague (Londres, vente Sotheby, 1937), I, 6
- Jean sans Peur*, bague (Paris, Louvre), I, 6
- La Vierge et l'Enfant* (Essen, cath.), III, 210
- Sceptre de Charles V* (Paris, Louvre), III, 87
- Anonyme (peintre)
- Antependium du Rosaire* (Francfort, égl. des Dominicains), II, 278
- Dame* (Washington, Nat. Gallery), I, 3
- Épitaphe de Yolande Belle* (Ypres, Hospice Belle), II, 253, 255
- Jean sans Peur* (Anvers, Koninklijk Mus.), I, 2, 5-6
- (Besançon, Mus. des Beaux-Arts), I, 4
- (Chantilly, Mus. Condé), I, 2, 4, 6
- (Cincinnati, Cincinnati Art Mus.), I, 4
- (Eu, château), I, 4
- (Huldenberg, coll. T. de Limburg-Stirum), I, 5
- (Madrid, Mus. Lázaro-Galdiano), I, 5
- (Middelbourg, Soc. Zélandaise des Sciences), I, 4
- (New York, coll. Mrs. Frank Howell Holden), I, 5
- (Paris, coll. Heugel), I, 5
- (Paris, Louvre), I, 1-10
- (Paris, Mus. des Arts décoratifs), I, 5
- (Rio de Janeiro, Université du Brésil), I, 4
- (Rumbeke, coll. comte de Limbourg-Stirum), I, 5
- (Sémur-en-Auxois, Mus.), I, 4
- (Tournai, Mus. des Beaux-Arts), I, 5
- (Versailles, Mus. Nat., n° MV. 3050), I, 5
- (Versailles, Mus. Nat., n° MV. 4005), I, 4
- (non localisé), I, 4
- et *Marguerite de Bavière* (Gand, Mus. voor Schone Kunsten), I, 5
- Jésus et la Samaritaine*, triptyque (Berlin, vente Lange, 1941), II, 83
- L'Invention de la Croix*, fresque (Stratford on Avon, chap. de la Trinité), II, 183
- Marguerite d'Autriche en veuve* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 220
- Marguerite d'York* (Paris, Louvre), I, 11-19; III, 18
- Paradiesgärtlein* (Francfort, Städelches Kunstinst.), II, 278
- Philippe le Beau* (Amsterdam, Rijksmus.), III, 234-235
- (Cologne, vente Lempertz 1949), III, 234
- Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche*, diptyque

- (Londres, National Gall.), III, 223
- diptyque (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 224
  - Pietà de Saint-Germain-des-Prés* (Paris, Louvre), III, 88, 93
  - Portrait de Bessarion* (Florence, Uffizi), II, 117
    - (Grottaferrata, couvent), II, 117, 154
    - (Liverpool, Walker Art Gall.), II, 118
  - Portrait de Dante* (Florence, Bargello), II, 119
    - (Sant'Agostino, égl.), II, 119
  - Portrait de Saint Thomas d'Aquin* (Mont-Cassin, abbaye), II, 124
    - fresque (Viterbe, S. Maria di Gradi), II, 124
  - Portrait d'un jeune prince* (Paris, coll. de Montferand), III, 219
  - Sainte Trinité* (Münster, Landesmus.), I, 75
  - Sixte IV* (Cleveland, Mus. of Art), II, 154
  - Triptyque quadrilobé* (Berlin, Staatliche Mus.), I, 75
- Anonyme alsacien (peintre)
- Annonciation*, triptyque (Colmar, Mus. d'Unterlinden), III, 47
- Anonyme autunois (peintre)
- Retable de Guyot Durand* (Autun, Mus. Rolin), II, 56
- Anonyme avant 1914 (peintre)
- Vue de la salle Duchâtel et du Salon carré* (Paris, Louvre), II, 246, 250
- Anonyme brugeois (peintre)
- Triptyque Costa, Noces de Cana et Martyre de saint André* (Santa Margherita Ligure, égl. San Lorenzo della Costa), I, 116, 123, 125, 127; III, 19, 263-264
- Anonyme brugeois (?) (peintre)
- Des Ossements et un sablier*, revers de deux volets (Paris, Louvre), III, 137
- Anonyme brugeois ou gantois (peintre)
- Jésus et la Samaritaine* (Londres, vente Christie, 1975), II, 83
- Anonyme byzantin (peintre)
- Crucifix* (Pise, Museo Civico), I, 34
- Anonyme colonais (peintre)
- Ascension*, volet droit d'un triptyque (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), II, 224
  - Trône de la Grâce* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), I, 81
- Anonyme cyprïote (peintre)
- Vierge et Enfant et Saint Prokopios*, diptyque (Mont Sinaï, couvent de Sainte-Catherine), II, 3-4
- Anonyme flamand (peintre)
- Ange d'Annonciation*, revers d'*Auguste et la Sibylle de Tibur* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 45, 52
  - Double Intercession du Christ et de la Vierge* (Suisse, coll. privée), I, 92, 97
  - La Vierge allaitant l'Enfant* (Paris, Louvre), III, 269-275
  - Portrait d'homme* (Berlin, Staatl. Mus.), II, 24
    - copie moderne, *La Vierge allaitant l'Enfant* (Paris, coll. privée), III, 273
- Anonyme flamand du XVI<sup>e</sup> siècle (peintre)
- Annonciation* (Bourges, Mus.), III, 43
    - (Paris, égl. St.-Nicolas du Chardonnet), III, 43
- Anonyme flamand? Allemand?
- Ange d'Annonciation* (Nuremberg, Germanisches Nationalmus.), III, 45-46
- Anonyme florentin (peintre)
- Double Intercession du Christ et de la Vierge* (New York, The Cloisters), I, 92
- Anonyme français (peintre)
- Calvaire* (Dijon, Mus. des Beaux-Arts), III, 83
  - Crucifixion* (Rouen, Palais de Justice), III, 83
    - (Toulouse, Mus. des Augustins), III, 83
  - Le Christ devant Pilate* (Bruxelles, anc. coll. Stuyck), III, 248
  - Le Lavement des pieds et la Cène* (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 248
  - L'Homme au verre de vin* (Paris, Louvre), III, 74
- Anonyme français ou allemand (peintre)
- Double Intercession du Christ et de la Vierge*, triptyque (Reims, Mus.), I, 92, 95
- Anonyme hispano-flamand (peintre)
- Annonciation* (loc. inconnue), III, 43
  - Noces de Cana* (Washington, National Gall.), I, 116
- Anonyme hollandais (peintre)
- Annonciation* (Bruxelles, Mus. Roy. des Beaux-Arts), III, 47
- Anonyme italien (peintre), I, 68
- Christ de pitié* (Florence, Casa Horne), I, 55
  - Notre-Dame des Grâces* (Cambrai, cath.), III, 271
- Anonyme italo-flamand (peintre)

- Déploration* (Naples, Mus.), I, 37
- Anonyme rhénan (peintre)
- Calvaire* (Paris, Louvre), I, 37
- Anonyme siennois (peintre)
- Pietà* (Paris, coll. Le Roy), I, 34
- Vierge d'Humilité* et *Saint Jérôme*, diptyque (Philadelphie, Johnson Coll.), II, 3
- Anonyme souabe (peintre)
- Repos pendant la fuite en Egypte* (Francfort, Städel-sches Kunstinstit.), II, 198
- Anonyme toscan (peintre)
- Pietà* (Trapani, Mus.), I, 34
- Anonyme urbinat (peintre)
- Portrait de Dante* (non localisé, anc. coll. Morris Moore), II, 154
- Anonyme westphalien (peintre)
- Déploration*, retable de la *Sainte Parenté* (Soest, St. Maria zur Wiese), I, 37
- Anonyme (sculpteur)
- Annonciation*, groupe sculpté (Audrehem, égl. St.-Médard), III, 47
- Cathédre de Maximin* (Ravenne, Mus. de l'Archevêché), II, 83
- Charles VIII*, buste (Paris, Ecole des Beaux-Arts), III, 258
- Deesis*, portail central de la façade occid. (Saint-Denis, cath.), III, 141
- portail occidental (Saint-Sulpice-de-Favières, égl.), III, 141
- Epitaphe de Jacob van de Velde*, relief (Bruges, égl. Notre-Dame), II, 254-255
- La Vierge de dom Rupert* (Liège, Mus. Archéologique), I, 49
- L'Homme de douleur*, pierre funéraire (Francfort, Alte Nicolaikirche), II, 302
- L'Invention de la Croix* (Reims, cath.), II, 183
- Médaille de Bessarion* (Weimar, Mus.), II, 117
- Monument funéraire de Jacques de Jauche et de Philippote de Lannoy* (Brugelette, église), III, 265
- Sénèque* et *Socrate*, double portrait en hermès (Berlin, Staatliche Mus.), II, 122
- Tombeau du cardinal Jean de Lagrange* (Avignon, Musée du Petit Palais), III, 137
- Trône de la Grâce, tourelle du Saint-Sacrement* (Louvain, collég. Saint-Pierre), I, 83
- Virgile*, deux bustes (Copenhague, Glyptothèque), II, 125
- ou *Ménandre* (Venise, S. Maria della Salute, Seminario Patriarcale), II, 125
- Anonyme du Haut-Rhin (sculpteur)
- Les Hommes illustres*, stalles (Venise, S. Maria dei Frari), II, 111
- Anonyme tournaisien (sculpteur)
- Jugement dernier*, stèle funéraire de la famille de Clermès (Tournai, égl. de la Madeleine), III, 141
- Anonyme (tapissier)
- L'Invention de la Croix* (Angers, cath.), II, 183
- Tapiserie des Mille fleurs* (anc. coll. C. Lelong), I, 118
- (Boston, Mus.), I, 118
- Tournoi* (Valenciennes, Mus.), III, 223, 235
- Verdure aux armes des Giovo* (Londres, Victoria and Albert Mus.), I, 118
- Anonyme bruxellois (tapissier)
- Annonciation* (Paris, Mus. de la Manufacture des Gobelins), III, 53
- Noli me tangere* (Livrè-sur-Changeon, égl.), III, 250
- Anonyme (verrier)
- Trône de la Grâce*, médaillon (Saint-Denis, cath.), I, 74
- Antonello de Messine (peintre), I, 68
- Antonin (saint), II, 16
- ANVERS (Belg., prov. d'-), I, 22, 97; III, 5, 7, 94
- Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
- Annonciation* (R. van der Weyden, suiveur), III, 29-31, 43, 45, 49
- Diptyque de Chrétien de Hondt* (Maître de 1499), III, 263, 265
- Jean sans Peur* (anonyme), I, 2, 5-6
- La Vierge à la fontaine* (J. van Eyck), II, 3, 8-9
- Le Lavement des pieds et la Cène* (anonyme français), III, 248
- Madone* (J. Fouquet), I, 137
- Philippe de Croij* (R. van der Weyden), III, 187
- Polyptyque des Sept Douleurs de La Vierge* (Maître d'Hoogstraeten), III, 264
- Sainte Barbe* (J. van Eyck), II, 32
- Museum Mayer van den Bergh, *Descente de croix* (V. van der Stockt), I, 83

- La Vierge et l'Enfant* (en buste)  
 (Maître de la Légende de sainte Lucie), I, 64  
 - (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 214
- Le Festin d'Hérode* (Juan de Flandes), III, 8
- AQUILÉE (It., prov. d'Udine), II, 119
- Aquin, Thomas d' (saint; théologien dominicain), I, 117; II, 95-180; III, 24
- Aragon, Yolande d' (épouse de Louis II d'Anjou), II, 198
- Arezzo di Donnafugata (coll. sicilienne), III, 265
- Aristote (philosophe grec), II, 95-180
- ARRAS (Fr., Pas-de-Calais)  
 Bibliothèque Municipale, *Recueil d'Arras* (J. Leboucq), I, 16, 93, 117, 122; II, 23, 57; III, 230
- ARTOIS (Fr., ancien comté), I, 2
- ASSOS (Turq., Asie mineure), II, 116
- ATHÈNES (Gr., capitale), II, 116, 120, 123; III, 85
- Aubert, Lucien (restaurateur), II, 53, 206, 228, 246-247, 272, 288; III, 40-41, 100-101, 130, 153, 273
- AUDENARDE (Belg., Flandre orient.), I, 117
- AUDREHEM (Fr., Pas-de-Calais)  
 Eglise Saint-Médard, *Annonciation*, groupe sculpté (anonyme), III, 47
- AUGSBOURG (All., Bavière), II, 18; III, 46, 53
- AUGST (Sui., canton de Bâle - Campagne), II, 18
- Augustin (saint; Père de l'Eglise latine), II, 95-180
- AUTRICHE, III, 223-224, 231
- AUTUN (Fr., Saône-et-Loire), II, 11, 16-18, 20-21, 24-27, 33-38, 48-51, 58; III, 106  
 Musée Rolin, *Nativité* (J. Hey), II, 23; III, 274  
*Retable de Guyot Durand* (anonyme autunois), II, 56
- Averhault, Antoine I (père d'Antoine II), I, 75-78  
 Antoine II (seigneur de Helfaut; donateur), I, 76-78, 84  
 Antoine III (fils (?) d'Antoine II; bourgmestre de Saint-Omer), I, 78-79  
 Guillaume (oncle d'Antoine I), I, 77
- AVIGNON (Fr., Vaucluse), III, 94  
 Musée du Petit Palais, *tombeau du cardinal Jean de Lagrange* (anonyme), III, 137
- AVILA (Esp., prov. d'-), II, 138, 141  
 Cathédrale, *retable majeur* (P. Berruguete), II, 145, 156
- AVIZ (Port., distr. de Portalegre), II, 27
- B**
- Bade, Josse (écrivain), I, 22, 28
- Baer (coll. à Fribourg-en-Brisgau), I, 44
- Balch, Allan C. (coll. de Los Angeles), I, 51
- Baldi, Bernardino (historien), II, 131, 167
- BÂLE (Sui., canton de -), I, 21; III, 161  
 Anc. coll. Lindenmeyer - Christ, *L'Agonie du Christ au jardin des oliviers* (Juan de Flandes ou son atelier), II, 85; III, 5  
 Historisches Museum, *Plaque de fondation d'Isabelle de Portugal* (anonyme), II, 253-254  
*Saint Jérôme* (H. Memling), II, 242
- BALTIMORE (U.S.A., Mariland)  
 Museum of Art, *La Vierge et l'Enfant* (en buste) (Maître de la Légende de sainte Lucie), I, 64  
 Walters Art Gallery, *Repos pendant la fuite en Egypte*, miniature (anonyme brugeois), II, 198  
*Quadriptyque* (S. Bening), II, 84
- Balzac, Honoré de (romancier français), II, 22
- BANBURY (G.-B., Oxfordshire)  
 Upton House, National Trust, coll. Viscount of Bearsted, *La Mort de la Vierge* (P. Bruegel), III, 45  
*Philippe le Beau* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 232-233, 235
- Bancel, Etienne-Marie (coll. français), III, 263
- Barberini (famille princière romaine), II, 132, 176, 184  
 Antonio (cardinal-légat), II, 151, 171-173  
 Carlo (cardinal), II, 151, 174  
 Francesco (cardinal; frère d'Antonio), II, 151, 173-174  
 Maffeo (prince de Palestrina; neveu d'Antonio), II, 151, 174  
 - Colonna de Sciarra (famille princière romaine), II, 151
- Barlow, Sir Thomas (coll. londonien), I, 51
- Bartholomeo, Fra (peintre), II, 75-76
- BATALHA (Port., distr. de Leiria), II, 254
- Batoni, Pompeo (peintre)  
*Saint Thomas d'Aquin* (Rome, Collegio Angelico), II, 154

- Baudouin II (empereur byzantin), III, 84, 105
- BAYONNE (Fr., Basses-Pyrénées)
- Musée Bonnat, *La Vierge en prière*, dessin (R. van der Weyden, d'après), III, 157
- Bearsted, Viscount of (coll. anglais), III, 45, 233
- Beaumont (architecte du Palais de Justice de Paris), III, 127
- BEAUNE (Fr., Côte-d'Or), II, 38, 56
- Hôtel-Dieu, *Jugement dernier*, polyptyque (R. van der Weyden), I, 55; II, 21-26, 47, 56-57, 223, 300, 302; III, 36, 66-67, 142, 151, 154, 157-158, 162-163, 271
- Beeringen, Alexandre de (pléban de l'église Sainte-Gudule), III, 244
- Beham, Barthel (peintre)
- L'Invention de la Croix* (Munich, Alte Pinak.), II, 183
- Behr (coll. non loc.), III, 155
- Benda (coll. viennoise), III, 17-18
- Bening, Simon (peintre et miniaturiste)
- Quadriptyque* (Baltimore, Walters Art Gall.), II, 84
- Benoît, Camille (coll. français), I, 26-27
- Benson, Ambroise (peintre), I, 123
- Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* (Dijon, Mus.), I, 109
- La Vierge et l'Enfant avec des anges musiciens* (Aix-la-Chapelle, Mus. Suermondt), I, 108
- Noces de Cana* (Stockholm, Mus. National), I, 125
- Berg, August (mécène américain), I, 44
- BERGAME (It., prov. de -)
- Accademia Carrara, *La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 214
- Eglise San Alessandro in Colonne, *Trinité* (A. Dürer, attrib.), I, 81
- Palais della Ragione, *Philosophe* (Bramante), II, 138
- Bergcon, Mlle (restauratrice), III, 153
- Bergh, de (mécènes hollandais), I, 29
- Berghes, Henri de (évêque de Cambrai), II, 242
- Berghes Saint-Winocq, Isabeau de (épouse de Guillaume d'Averhoulst), I, 77
- BERLIN (All., capitale), I, 51, 108, 116; II, 202; III, 93, 155
- Ancienne coll. W. Müller, *Nativité* (D. Bouts, copie), I, 43-45
- Coll. Prof. D. E. Bracht, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58
- Coll. Springer, voir HEIDELBERG, coll. privée
- Commerce (?) Landoz, *Philippe le Beau* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 233, 235
- Staatliche Museen, *Sénèque et Socrate*, double portrait en hermès (anonyme), II, 122
- Gemäldegalerie, II, 288
- Ange d'Annonciation*, revers d'*Auguste et la Sibylle de Tibur* (anonyme flamand), III, 45, 52
- Annonciation*, diptyque (Maître de 1499), II, 9
- Apparition du Christ à sa Mère* (Juan de Flan-des), II, 83, 85-86, 89; III, 5
- Baudouin de Lannoy* (J. van Eyck), II, 47
- Crucifixion* (Maître de Flémalle), III, 102
- Diptyque du Jugement dernier, Annonciation, Nativité* (P. Christus), I, 68-69; II, 5; III, 46
- La Vierge et l'Enfant* (buste) (D. Bouts?), I, 63-64
- (R. van der Weyden, copie), III, 211
- à l'oiseau (M. Sittow), III, 8
- couronnée par des anges (A. Isenbrant), I, 108-109
- La Vierge et l'Enfant sur un trône*, cat. n° 529 (H. Memling), II, 249; III, 48
- avec un ange, cat. n° 529 D (H. Memling), II, 249; III, 264
- L'Homme à l'aillet* (J. van Eyck, d'après), II, 47
- Portrait de femme* (R. van der Weyden), III, 149
- Portrait d'homme* (anonyme flamand), II, 24
- âgé (H. Memling), II, 241, 284-288, 290, 294-295
- Portrait d'un ecclésiastique* (G. David), I, 137
- Retable Bladelin* (R. van der Weyden), I, 42; II, 17; III, 37, 45, 151
- Retable de la Vie de la Vierge ou Triptyque Miraflores* (R. van der Weyden), I, 35, 67; II, 16, 215, 225, 228-229, 251; III, 50, 148-149
- Retable de Saint Bertin* (S. Marmion), II, 186-187, 189, 192, 215

- Retable de Saint Jean-Baptiste* (R. van der Weyden), II, 208, 225
- Retable Monforte* (H. van der Goes), III, 263, 271-272, 274
- Robert de Masmines* (R. Campin, copie?), II, 124
- Sainte Marguerite et sainte Appolonie*, volet (R. van der Weyden), III, 159
- Triptyque quadrilobé* (anonyme), I, 75
- Trône de la Grâce* (Maître de la Passion de Darmstadt), I, 81
- Vera effigies* (J. van Eyck, copie), III, 139, 156
- Vierge d'Exeter* (P. Christus), II, 5, 55
- Vierge en prière* (D. Bouts), I, 41-45
- autrefois, 2 *Allégories des Arts Libéraux* (Juste de Gand?), II, 133, 144, 147
- Retable de Soest* (Maître de Schöppingen), III, 41, 51-52, 70
- Kupferstichkabinett, *Nymphile*, rouleau de parchemin (anonyme), III, 161
- Vente A. Heilbron, 1912, *Christ couronné d'épines* (D. Bouts, copie), I, 59 - 1935,
- La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58
- Vente Lange, 1941, *Jésus et la Samaritaine*, triptyque (anonyme), II, 83
- et MOSCOU, Collection Metzl, *Noces de Cana* (P. Aertsen), I, 124
- Bernard, Catherine (épouse de Jehan du Bos), II, 253
- BERNE (Sui., capitale)
- Musée historique, *Trône de la Grâce*, chape de Jacques de Romont (R. van der Weyden, élève), I, 83
- Bérourd, Louis (peintre)
- Au Louvre* (New York, vente chez Christie, 1990), III, 263
- Berruguete, Pedro (peintre), II, 132, 134-150, 152, 155-157, 170-171
- Annonciation* (Burgos, chartreuse de Miraflores), II, 156
- La Découpage de saint Jean-Baptiste* (Santa Maria del Campo, égl. Santa Maria), II, 140, 156-157
- Retable majeur* (Avila, cath.), II, 145, 156
- Rois de l'Ancien Testament* (Paredes de Nava, égl. Santa Eulalia), II, 137-138, 156
- Saint Luc et saint Matthieu* (Santa Maria del Campo, égl. Santa Maria), II, 156
- ? *Le Christ mort entre deux anges* (Milan, Brera), II, 156
- ? *Saint Sébastien* (Urbin, Palais ducal), II, 156
- Berry, voir Jean, duc de Berry
- BESANÇON (Fr., Doubs), II, 222, 239, 284, 289
- Musée des Beaux-Arts, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 4
- Bessarion (cardinal), II, 95-180
- BETHLÉEM (Isr., prov. de Jérusalem), II, 119
- Beurnonville (coll. parisienne), I, 36
- Bie, Anne de la (épouse de Jan van der Straeten), I, 117, 121, 126
- Biez, Jeanne du (première épouse d'Antoine II d'Averhoul), I, 78
- BIRMINGHAM (G.-B., comté de Warwick)
- City Art Gallery, *L'Homme de douleur* (P. Christus), II, 302
- Bisticci, Vespasiano da (libraire), II, 109-110, 138-140, 143, 146, 167
- Bischoff, Dr. H. (coll. brémois), III, 102
- Bles, Henri (peintre), III, 29
- BLUTENBURG (All., Bavière)
- Pfarrkirche, *Trinité*, retable (J. Pollack?), I, 82
- Bock de Stauffenberg, Hans-Ehrard (donateur all.), III, 47
- Bocourt, E., et Chapon, L. (graveurs)
- La Vierge au chancelier Rolin*, gravure, II, 57
- Bode, Wilhelm von (conservateur des musées de Berlin), II, 294-295; III, 157
- Boels (peintre), II, 244, 286
- Boffrand (peintre), III, 104
- BOIS-LE-DUC (P.-B., Brabant septentr.), I, 22, 24, 29
- BOLOGNE (It., prov. de -), II, 118, 122; III, 157
- Bonaparte, Joseph (frère de l'empereur Napoléon I<sup>er</sup>; roi d'Espagne), II, 216
- Lucien (frère de l'empereur Napoléon I<sup>er</sup>; prince de Canino), II, 51, 75, 200, 202-203, 205
- Napoléon, voir Napoléon I<sup>er</sup>
- Boniface VIII (Benedetto Caetani; pape), II, 118
- BONN (All., Rhénanie - Westph.), III, 45
- Landesmuseum, *La Vierge et l'Enfant avec les saintes Catherine et Agnès* (Maître de Schöppingen), II, 266
- Bonne de Luxembourg (première épouse du roi de France Jean II), III, 86

- Bonsignori, Francesco (peintre)  
 ? *Vittorino da Feltre* (Munich, Gal. Heinemann, 1929), II, 154
- BORDEAUX (Fr., Gironde), I, 27; II, 250; III, 7, 43
- Borromeo (coll. milanaise), II, 84
- Borssele, Anne de (épouse d'Antoine I d'Averhoulte), I, 77
- Bos, Jehan du (citoyen tournaisien), II, 253
- Bosch, Jérôme (Aken, Hieronymus van, peintre)  
*Allégorie, L'Intempérance* (?) (New Haven, Yale University Art Gall.), I, 20, 25, 27-29  
*La Mort de l'avare* (Washington, National Gall.), I, 25-26, 29  
*La Nef des fous* (Paris, Louvre), I, 20-32  
*Noces de Cana* (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), I, 116  
*Tentations de saint Antoine*, triptyque (Lisbonne, Mus. des Beaux-Arts), I, 29  
 copie, *Concert dans l'œuf* (Senlis, coll. de Pontalba), I, 22, 28  
 - *La Nef des fous*, dessin (Paris, Louvre), I, 27  
 d'après, *Barque bleue*, gravure, I, 22  
 - *Ecaille voguant sur l'eau*, gravure, I, 22  
 - *La Nef des fous*, gravure par P. A. Merica, I, 28
- Bossche, Aert Van den (peintre), III, 250
- Bossut (commissaire du Museum National), I, 124, 133
- BOSTON (U.S.A., Mass.)  
 Museum of Fine Arts, *Le Christ bénissant* (H. Memling), III, 156  
*Saint Luc dessinant le portrait de La Vierge* (R. van der Weyden), II, 55; III, 33-34, 45, 50, 106, 274  
*Tapisserie des Mille fleurs* (anonyme), I, 118
- Both de Tausia, vicomte (conservateur au Louvre), II, 300
- Boucharderie, voir Jean Villain, seigneur de la -
- Bourbon (famille princière française), III, 17, 274  
 Jean II (duc), III, 274  
 Pierre II (duc), III, 87  
 Suzanne (épouse du connétable Charles de -), III, 223
- Bourdichon, Jean (peintre), III, 221
- BOURG-EN-BRESSE (Fr., Ain), II, 88; III, 72-73, 217
- Bourgeois (commerce parisien), III, 212
- BOURGES (Fr., Cher)  
 Musée, *Annonciation* (anonyme flamand du XVI<sup>e</sup> siècle), III, 43
- BOURGOGNE (Fr., ancien comté et ancien duché, région), I, 2-3, 7-8, 13-14, 93, 95; II, 3; III, 74, 223-224
- Bourgogne  
 voir Charles le Téméraire  
 Jean sans Peur  
 Marie  
 Philippe le Bon  
 Philippe le Hardi  
 - Marie de (sœur du duc Philippe le Bon et épouse d'Adolphe de Clèves), III, 187
- Bouts, Aelbrecht ou Albert (peintre), I, 56, 63  
*Annonciation* (Berlin, en dépôt à Stockholm, Nationalmus.), III, 46  
 - (Cleveland, Cleveland Mus. of Art), III, 46  
 - (Munich, Alte Pinak.), III, 46  
*Jésus et la Samaritaine et le Baptême du Christ* (Turin, coll. G. Caretto), II, 83  
*La Vierge et l'Enfant* (Los Angeles, County Mus.), I, 51  
 copie, *La Vierge et l'Enfant* (Londres, Spanish Art Gall.), I, 51  
 - - (New York, vente Butterworth, 1954), I, 51
- Bouts, Dieric ou Thierry (peintre), I, 95; II, 117, 135, 139, 143, 185-187, 203, 225, 232; III, 46, 93, 96, 106, 213, 246, 271, 274  
*Déploration* (Paris, Louvre), I, 33-40; II, 204  
*Descente de croix*, triptyque (Grenade, Capilla Real), I, 57  
*Ecce Agnus Dei* (Munich, Alte Pinak.), II, 275-276  
*Justice d'Othon*, diptyque (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 57; II, 225  
*La Vierge assise avec l'Enfant* (Paris, Louvre), I, 48-53; 271, 274  
*La Vierge et l'Enfant* (Londres, coll. Th. Barlow), I, 51  
*La Vierge et l'Enfant avec les saints Pierre et Paul* (Londres, National Gall.), I, 51  
*La Vierge et l'Enfant avec quatre anges* (Grenade, Capilla Real), I, 51; III, 265  
*Mise au tombeau* (Londres, National Gall.), I, 57  
*Perle de Brabant*, triptyque de l'*Adoration des mages* (Munich, Alte Pinak.), I, 43-44  
*Portrait d'homme* (Londres, National Gall.), I, 57  
*Résurrection* (Munich, Alte Pinak.), II, 229



- (Pasadena, Norton Simon Mus.), II, 229
- volet de triptyque (Grenade, Capilla Real), I, 57; II, 229
- Retable de la Vierge* (Madrid, Prado), I, 36
- Saint Jean l'Évangéliste* (Munich, Alte Pinak.), III, 142
- Saint Jérôme, triptyque du Martyre de saint Erasme* (Louvain, collég. Saint-Pierre), II, 119, 146
- Saint Joseph et deux bergers* (Paris, Louvre), I, 41-47
- Triptyque du Saint-Sacrement* (Louvain, collég. Saint-Pierre), I, 43; III, 154
- Vierge en prière* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 41-45
- et H. van der Goes, *Triptyque du Martyre de saint Hippolyte* (Bruges, Mus. Groeninge), I, 44
- ? *Descente de croix*, triptyque (Cologne, vente Weyer, 1862), I, 37-38
- ? *La Vierge et l'Enfant* (en buste) (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 63-64
  - - (Kew Gardens, coll. J. Linsky), I, 63-64
  - - (Londres, National Gall., n° 2595), I, 63
- copie, *Christ couronné d'épines* (Pays-Bas, coll. privée), I, 59
- *Déploration* (Bruxelles, galerie R. Finck), I, 37
  - (Londres, vente Sotheby, 1957), I, 37
- *La Vierge de douleur* (Amsterdam, comm. De Boer, 1953), I, 58
  - (Berlin, coll. E. Bracht), I, 58
  - (Cesena, coll. privée), I, 58
  - (Coire, palais épiscopal), I, 58
  - (Grenoble, coll. privée), I, 59
  - (Londres, vente Sotheby, 1952), I, 58
  - (Madrid, coll. Weisberger), I, 58
  - (Milan, vente C. Grimaldi, ca. 1910), I, 58
  - (Munich, vente von Nemes, 1933), I, 58
  - (Paris, coll. Le Roy), I, 56, 58
  - (Paris, comm. Mappai, 1929), I, 58
- *La Vierge et l'Enfant* (buste) (Paris, Louvre), I, 62-65
  - (Paris, vente Dollfus, 1912), I, 64
- *Marie-Madeleine*, dessin (Vienne, Albertina), I, 37
- *Nativité* (Berlin, anc. coll. W. Müller), I, 43-45
  - (New York, vente Mrs. M. Meinhard, 1951), I, 45 - *Résurrection*, volet de triptyque (Valence, Colegio del Patriarca), II, 229
- copies, *La Vierge de douleur* et *Le Christ couronné d'épines* (Londres, National Gall.), I, 57, 59
  - - (Paris, Louvre), I, 54-61
- copie?, *La Vierge de douleur* (Rome, coll. J. van der Elst), I, 56-58
- *Tête de Christ* (Berlin, vente A. Heilbron, 1912), I, 59
- école, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (Gand, exposition 1953), I, 64
- réplique, *Déploration* (Amsterdam, coll. W. J. Vroom), I, 36
  - - (Francfort-sur-le-Main, Städtisches Kunstinst.), I, 36-37
- *La Vierge et l'Enfant* (en buste) (Louvain, Mus. Communal), I, 64
- réplique française, *La Vierge et l'Enfant* (en buste) (Paris, coll. M. Franck -Chauveau), I, 64
- style, *Annonciation* (Cracovie, Mus. Nat.), III, 46
- *La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (Grenade, Capilla Real), III, 259, 265
- (Ragusa Ibla, coll. Arezzo di Donnafugata), III, 265
- Bouts, Dieric, le Jeune (peintre), I, 36, 43, 50
- BRABANT (Belg., anc. duché et anc. prov.), II, 37; III, 246
- Brabant, Catherine de (épouse de Jean Braque), III, 137-138, 140, 143-144, 148, 150-151, 162-163, 165-167, 175-176, 178-180
- Jean de (habitant de Paris), III, 138
- Jean de (fils de Jean et bourgeois de Tournai), III, 138
- Jehan de (fils de Jean, bourgeois de Tournai), III, 138, 152, 176
- Jérôme de (conseiller du roi), III, 152, 176
- Philippe de (frère de Jean l'aîné, de Paris), III, 138
- Bracht, E. (coll. berlinois), I, 58
- Bramante, Donato d'Angelo Lazzari, dit (architecte et peintre), II, 113, 138-143, 146
- Héraclite* et *Démocrite* (Milan, Brera), II, 138, 154
- Philosophe* (Bergame, Palais della Ragione), II, 138
- Brandon, Charles (duc de Suffolk), III, 221
- Brans, S. (restauratrice), II, 206
- Brant, Sébastien (humaniste), I, 21, 23-26, 28
  - Das Narrenschiff*, I, 21-22
- Braque, Agnès (fille illégitime de Jean, chevalier), III, 178-179

- Agnès (fille de Jean et de Catherine de Brabant), III, 138, 151, 162, 175, 179
- Amaury (conseiller du roi), III, 138
- Arnoul (bourgeois de Paris et changeur), III, 137-138, 179
- Jean (chevalier, maître de la monnaie de Tournai), III, 138, 178
- Jean (fils illégitime de Jean, époux de Catherine de Brabant), III, 136-138, 144, 148, 150-151, 162-163, 165-167, 175, 178-180
- Jeanne (fille de Jean, chevalier), III, 178-180
- Nicolas (trésorier de France), III, 138
- BREDA (P.-B., Brabant septentr.), I, 22
- BRÈME (All., ville libre)
- Coll. Dr. H. Bischoff, *Arrestation du Christ avec deux donateurs* (Maître de Dreux Budé), III, 102, 107-108, 111
- BRETAGNE (Fr., ancien duché), I, 25; III, 258
- Bricz, Marie (épouse de François de Sedano), I, 110
- BRIDGEWATER HOUSE (G.B.), I, 106
- Brigitte de Suède (sainte; écrivain sacré), III, 3
- BRINDISI (It., prov. de -), II, 125
- Broederlam, Melchior (peintre), II, 39
- BROU (Fr., Ain), I, 13-14, 96; II, 300; III, 72, 75, 217-218, 222, 232, 263
- Bruegel, Pieter (peintre)
- Mort de la Vierge* (Banbury, Upton House, The Bearsted Coll.), III, 45
- BRUGELETTE (Belg., Hainaut)
- Eglise, *monument funéraire de Jacques de Jauche et de Philippote de Lannoy* (anonyme), III, 265
- BRUGES (Belg., Flandre occ.), I, 13, 16-17, 43-44, 58, 64, 96, 109-110, 117-118, 120, 123, 125-126, 137-139; II, 32-33, 35, 44, 49, 75, 86, 186-187, 215, 225, 227, 231-232, 250-252, 254-255, 264, 268, 272, 275, 277, 286, 288, 293; III, 29-30, 33-34, 47, 92, 96-97, 111, 188, 213, 221, 229, 231-232, 261, 265
- Chapelle du Saint-Sang, *Déposition de eroix*, triptyque (Maître du Saint-Sang), I, 122
- Coll. Renders, *Sainte Marie-Madeleine* (H. Memling?), III, 160, 184
- Coll. Van Speybrouck, I, 56, 58
- Eglise Notre-Dame, *Épitaphe de Jacob van de Velde et de sa famille*, relief (anonyme), II, 254-255
- Transfiguration* (G. David), I, 136
- Eglise Saint-Jacques, *Couronnement de la Vierge avec les neuf chœurs des anges* (A. Cornelis), I, 138, 140
- Musée Groeninge, *Baptême du Christ*, triptyque de *Jean des Trompes* (G. David), I, 121, 136-140; III, 19, 262
- Jugement de Cambyse*, diptyque (G. David), I, 107, 109, 114, 121-123, 138, 140
- La Légende de sainte Ursule* (Maître de la Légende de sainte Ursule), III, 261
- La Vierge au chanoine Van der Paele* (J. van Eyck), I, 102, 121; II, 20-21, 29, 43-50, 57, 253-255
- Saint Nicolas* (Maître de la Légende de sainte Lucie, autrefois attribué au Maître de la Légende de saint Augustin), I, 118
- Triptyque du Martyre de saint Hippolyte* (D. Bouts et H. van der Goes), I, 44
- Triptyque Moreel* (H. Memling), II, 241-242, 244-245, 255, 290
- Vera effigies* (J. van Eyck, copie), III, 139
- Vierge de douleur et Christ couronné d'épines* (R. van der Weyden, attrib.), I, 55
- Musée de l'Hôpital Saint-Jean, *Châsse de sainte Ursule* (H. Memling), II, 230, 265, 270, 276-277
- Diptyque de Martin van Nieuwenhove* (H. Memling), II, 242
- Portrait de jeune femme* (H. Memling), II, 287, 289
- Triptyque d'Adriaen Reyens* (H. Memling), II, 203, 298
- Triptyque de Jan Floreins* (H. Memling), II, 203, 208, 243-244, 248, 255, 266, 270, 274, 276, 287-288
- Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (H. Memling), I, 15; II, 203, 208, 243-244, 248, 255, 266, 270, 274, 276, 287-288
- Vierge et Christ de pitié* (H. Memling, d'après), II, 300
- Bruges, Jean de, III, 125-129; voir Jean van Eyck
- Brun, Alexandre Jean-Baptiste, *Vue du Salon carré* (Paris, Louvre), II, 204
- Brunat, Gilbert (notaire et secrétaire du roi), III, 109

- BRUXELLES (Belg., capitale), I, 16, 44, 78, 80, 97, 108, 118; II, 35-37, 46, 52, 186, 188, 200-201, 272, 301; III, 28, 33-34, 37, 39-40, 49, 51, 53, 75, 91, 93, 95, 97, 111, 150, 152, 193-195, 217-218, 220-221, 223, 226, 231-233, 242-243, 247-248, 258, 271
- Ancienne collection Stuyck, *Le Christ devant Pilate* (anonyme français), III, 248
- Bibliothèque Royale de Belgique, *Benois sont les miséricordieux* (Dreux Jean), I, 12, 15
- Frontispice de la *Composition de la Sainte Ecriture* (Maître de Girart de Roussillon), III, 190
- Mémoriaux* (A. de Succa), I, 16, 93
- Miniature – dédicace des Chroniques de Hainaut*, vol. I (R. van der Weyden?), II, 24, 57; III, 73-74, 189
- du *Gouvernement des Princes* (J. Wauquelin, atelier), II, 57
- Philippe le Beau, Capitulaires de l'Ordre de la Toison d'Or* (anonyme), III, 234
- Pontifical de Sens* (S. Marmion), II, 187
- Très Belles Heures du duc de Berry* (Jacquemart de Hesdin), II, 19
- Collection De Jonghe, *Triptyque de La Vierge et Enfant au croissant* (Maître de Flémalle, style), *Le Donateur accompagné par saint Pierre et la Donatrice protégée par sainte Odile de Weert*, volets (Maître de Francfort), III, 205-206, 264
- Collection M. J. Uribe Cualla, *La Vierge et l'Enfant trônant*, triptyque (G. David, réplique), I, 108
- Galerie Robert Finck, *Déploration* (D. Bouts, copie), I, 37
- Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique,
- Annonciation* (anonyme hollandais), III, 47
- Déploration* (P. Christus), I, 68; III, 93
- Double Intercession du Christ et de la Vierge* (P. P. Rubens), I, 92
- Fragment d'une scène de l'Ancien Testament* (R. van der Weyden, atelier), III, 159
- Justice d'Othon, diptyque* (D. Bouts), I, 57; II, 225
- La Présentation au temple de la Vierge* (Maître à la Vue de Sainte-Gudule), III, 250
- La Vierge à l'Enfant* (H. van der Goes), III, 259
- La Vierge et l'Enfant entourés de quatre anges* (J. Hey), III, 271, 274
- La Vierge à l'Enfant entourés de saintes* (Maître de la Légende de sainte Lucie), II, 267, 275, 278
- Le Mariage mystique de sainte Catherine* (Maître de la Légende de sainte Catherine), II, 266
- Noces de Cana* (Maître colonais de Saint-Barthélemy), I, 116
- Philippe le Beau* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 233, 235
- Pietà* (R. van der Weyden), I, 35; III, 149
- Portraits de Willem Moreel et de Barbara van Vlaenderberghe* (H. Memling), II, 287, 289-290
- Retable de la Parenté de sainte Anne* (Qu. Metsijs), III, 204, 206
- Saint Sébastien* (H. Memling), II, 203, 225, 229-230, 232
- Sainte Anne, La Vierge, l'Enfant et quatre saints* (Maître de la Légende de sainte Ursule), III, 261-262
- Trinité* (Maître de Flémalle, copie par le Maître du Saint-Sang), I, 78, 80-81, 84
- Triptyque de Zierickzee* (Maître de l'Histoire de Joseph), I, 93; III, 230
- Triptyque Sforza* (R. van der Weyden, école), III, 102, 142
- BUDAPEST (Hongr., capitale)
- Musée des Beaux Arts, *La Vierge à l'Enfant* (P. Christus), II, 5
- Le Portement de Croix* (J. van Eyck, copie), II, 187
- Résurrection, volet du Triptyque du Calvaire* (H. Memling), II, 229
- Sainte Marie-Madeleine* (C. de Coter), I, 83-85
- Saint Jean l'Evangeliste* (C. de Coter), I, 84-85
- Budé, Dreux (audiencier de la chancellerie royale), III, 98, 107
- Jean III (fils du précédent), III, 107
- BUENOS-AIRES (Arg., capitale)
- Coll. A. Hirsch, *La Circoncision* (Juan de Flandes), II, 86
- Bugatto, Zanetto (peintre), III, 91, 95
- BURG ALTENA (All., Westph.)
- Heimatmuseum, *Portrait de Jean Ier de Clèves* (R. van der Weyden, copie tardive), III, 189

- Burgkmair, Hans, le Vieux (peintre)  
*Les Vierges sages et Les Vierges folles*, deux dessins (Amsterdam, Historisches Mus.), III, 161  
*Philippe le Beau*, dessin (Paris, Louvre, n° 20.657), I, 93; III, 230  
 - dessin (Paris, Louvre, n° 20.657A), I, 93
- BURGOS (Esp., prov. de -), I, 93, 109; II, 250-252; III, 218, 229  
 Cathédrale, *La Vierge à l'Enfant* (Maître du Feuillage en broderie), III, 195  
*Sainte Madeleine* (Léonard de Vinci, attrib.), II, 252  
 Chartreuse de Miraflores, *Annonciation* (P. Berruguete), II, 156
- Burney, François - Eugène (graveur)  
*La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs*, estampe, III, 264
- Butinone, Bernardo (peintre), II, 84  
*Le Christ dans la maison de Simon* (New York, coll. Manning), II, 84  
*Les Noces de Cana* (Milan, coll. Borromeo), II, 84
- Butterworth, Katherine Deere (coll. américaine), I, 51
- C**
- CAEN (Fr., Calvados)  
 Musée des Beaux-Arts, *La Vierge et l'Enfant* (R. van der Weyden), III, 149, 210
- Cailletel, Robert (maître d'œuvre), III, 94
- CALCAR (All., Prusse - Rhénane)  
 Eglise Saint-Nicolas, *retable majeur* (J. Joest), II, 83
- CALTAGIRONE (It., Sic., prov. de Catane)  
 Eglise San Giorgio, *Trinité* (V. van der Stockt), I, 82
- CAMBRAI (Fr., Nord), I, 7; II, 242; III, 218, 243  
 Cathédrale, *Notre-Dame des Grâces* (anonyme italien), III, 271
- CAMBRIDGE (G.-B., comté de -)  
 Fitzwilliam Museum, *Annonciation*, livre d'Heures (anonyme hollandais), III, 46  
*Hortus Conclusus*, dans le *Livre d'Heures de Louis d'Anjou* (Maître de Jouvenel), II, 56  
*Visitation, Nativité, Un ange apparaissant aux bergers, Fuite en Egypte, Le Roi David en prière*, dans le *McClellan Ms. 81* (anonyme), II, 56
- CAMBRIDGE (U.S.A., Mass.)  
 Busch-Reisinger Museum, Harvard University, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (A. Isenbrant), II, 275  
 Fogg Art Museum, *Sainte Marie-Madeleine* (Maître de la Légende de sante Marie-Madeleine, atelier), III, 224
- Campana, marquis (coll. romain), II, 132, 148, 151, 175
- Campano, Antoine (jurisconsulte), II, 123
- Campin, Robert (peintre), II, 45, 55, 252-254; III, 31-34, 47, 49, 65, 108, 111, 150, 160, 162  
*Heinrich von Werl présenté par saint Jean-Baptiste et Sainte Barbe* (Madrid, Prado), II, 208; III, 25, 29-34, 36, 44, 50, 103, 106  
*Portrait d'homme* (Londres, National Gall.), II, 116  
*Retable de Mérode* (New York, Metropolitan Mus., The Cloisters), II, 40; III, 24-26, 29-30, 33-34, 36  
*Saint Jean-Baptiste*, fragment (Cleveland, Cleveland Mus. of Art), II, 208  
 copie?, *Portrait de Robert de Masmines* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegalerie), II, 124
- CANAAN (Isr.), III, 26
- Caretto, Giorgio (coll. turinois), II, 83
- Carlier, Pierre (peintre, restaurateur), I, 124, 133
- Carstanjeu, Wilhelm Adolph von (coll. colonais), III, 158
- Casale, Ubertain de (écrivain sacré), III, 3
- Cassirer, Paul (marchand berlinois), II, 202
- Castiglione, Giuseppe (peintre)  
*Vue du Salon carré vers la Grande Galerie* (Paris, Louvre), II, 205
- CASTILLE (Esp., ancien royaume), I, 93; II, 250, 252; III, 229
- Castillo, Jeronymus del (coll. bruxellois), I, 93
- Castor (restaurateur), II, 53; III, 100
- CATANE (It., Sic., prov. de -), III, 24
- Catherine d'Aragon (reine d'Angleterre), III, 16
- Catherine de France (épouse du roi Henri V de Lancastre), III, 83

- Caxton, William (imprimeur)  
*Recuyell of Troye* (Chatsworth, coll. du duc de Devonshire), I, 16
- Cazembrot, Pierre (peintre), III, 92, 95
- Cecco di Pietro (peintre)  
*Déploration*, retable (Pise, Museo Civico), I, 34
- CELLE (It., prov. de Savone), II, 122
- CERVARA (It., prov. de Parme), I, 136, 138-139, 142-143
- César, Jules (général romain), II, 125
- CESENA (It., prov. de Forli)  
 Coll. privée, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58
- Céspedes, Pablo de (écrivain), II, 132, 135, 137, 139-142, 157, 170-171
- CHALCIS (Gr., nome de l'Eubée), II, 116, 119
- CHALON-SUR-SAÔNE (Fr., Saône-et-Loire), II, 50
- Chambord, Henri, comte de (prétendant au trône de France), III, 263
- CHAMPMOL (Fr., Côte-d'Or), II, 6, 253
- CHANTILLY (Fr., Oise)  
 Musée Condé, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 2, 4, 6  
*Le Diptyque de Jeanne de France* (R. van der Weyden, école), III, 102, 274  
*Les Heures d'Etienne Chevalier* (J. Fouquet), II, 231  
*Les Très Riches Heures du duc de Berry* (Frères de Limbourg), I, 3, 8, 42  
*Octobre, Les Très Riches Heures du duc de Berry* (Frères de Limbourg), III, 88  
*Sainte Marie-Madeleine* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine, atelier), III, 224
- Chapon, L. (graveur), voir E. Bocourt et -
- Chapu, Henri-Michel-Antoine (sculpteur)  
*Buste du comte Duchâtel* (Paris, Louvre), II, 245
- Charlemagne (empereur d'Occident), III, 85-88
- Charles V (roi de France), II, 3, 17; III, 83, 85-88, 128, 138
- Charles VI (roi de France), I, 2; III, 129
- Charles VII (roi de France), I, 2, 12, 18; II, 25, 29; III, 15, 83-84, 86, 92, 95-96, 105, 107, 110
- Charles VIII (roi de France), III, 218-219, 223, 258, 261
- Charles X (roi de France), III, 232-233
- Charles le Téméraire (duc de Bourgogne), I, 12, 16-17; II, 58, 302; III, 96, 187, 248
- Charles Quint (empereur d'Allemagne et roi d'Espagne), I, 94, 97; III, 218, 230, 237-238
- Charolais, comte de, voir Charles le Téméraire
- Charpentier (galerie parisienne), I, 68
- CHARTRES (Fr., Eure-et-Loir), II, 298
- Chastellain, Georges (chroniqueur), III, 73
- Chataignier et Dambrun (graveurs) *La Vierge au chancelier Rolin*, gravure, II, 57
- CHÂTEAUDUN (Fr., Eure-et-Loir), III, 75
- CHATSWORTH (G.B., Derbyshire)  
 Coll. du duc de Devonshire, *Recuyell of Troye* (W. Caxton), I, 16
- Chevalier, Etienne (trésorier de France), III, 107
- CHICAGO (U.S.A., Illinois)  
 Art Institute, Coll. Mr. et Mrs. Martin A. Ryerson, *L'Annonciation* (J. Hey), III, 87  
*La Vierge allaitant l'Enfant* (R. van der Weyden (?)), III, 273-274  
*La Vierge et l'Enfant* (C. de Coter), I, 96  
 Coll. Jacob Epstein, *La Vierge dans l'abside* (G. David), I, 103
- CHIERI (It., prov. de Turin), III, 37-39
- Chiesa, Achillito (coll. new-yorkais), I, 81
- Chocqueel, Maria (restauratrice), III, 41
- Christie (salle de vente londonienne e.a.), II, 3, 21; III, 259
- Christine de France (duchesse de Savoie), III, 39
- Christus, Petrus (peintre), III, 271  
*Crucifixion* (Dessau, Gemäldegalerie), I, 68-69  
*Déploration* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 68-69; III, 93  
 - (New York, Metropolitan Mus.), I, 68-69  
 - (Paris, Louvre), I, 66-72  
*Diptyque du Jugement dernier* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 68-69; II, 5; III, 46  
*L'Homme de douleur* (Birmingham, City Art Gall.), II, 302  
*La Vierge à l'Enfant* (Budapest, Mus. des Beaux-Arts), II, 5  
*La Vierge d'Exeter* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 5, 55  
*La Vierge et l'Enfant à l'arbre sec* (Madrid, Palais de Villahermosa, Fondation Schloss Rohoncz), II, 7

- La Vierge trônant entre saint Jérôme et saint François d'Assise* (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), I, 68
- Marguerite d'York* (New York, Metropolitan Mus.), I, 15
- Mort de la Vierge* (Washington, National Gall.), I, 69
- Sainte Famille dans un intérieur* (Kansas City, Nelson-Atkins Mus. of Art), III, 24, 26
- d'après, *Saint Jean-Baptiste et La Vierge à l'Enfant*, diptyque (Paris, Louvre), voir Eyck, Jean van, d'après
- Christus, Petrus, le Vieux (peintre?), I, 68
- Chudeau (restaurateur), II, 247
- CHYPRE, II, 123
- Chytraeus, Pablo de (écrivain), II, 132, 135, 137, 139-142, 157, 170-171
- CINCINNATI (U.S.A., Ohio)
- Cincinnati Art Museum, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 4
- Saint Etienne et Saint Christophe* (H. Memling), II, 197, 200-204; III, 166
- CINTRA (Port., distr. de Lisbonne), II, 27
- Clarke, Ralph (coll. vendue à Londres), III, 259, 264
- Claude (empereur romain), II, 121
- Clavé-Bouhaben, von (coll. allemand), I, 58
- Cleef ou Clève, Cornelis van (peintre), I, 58
- Joos van (peintre)
- Salvator Mundi* (Paris, Louvre), III, 156
- Trône de la Grâce* (New York, vente Chiesa, 1925), I, 81
- Clemens (coll. colonaise), III, 225
- Clermès (famille tournaisienne), III, 141
- CLEVELAND (U.S.A., Ohio)
- Cleveland Museum of Art, *Annonciation* (A. Bouts), III, 46
- Saint Jean-Baptiste dans un paysage* (P. Christus?), II, 5, 7
- Sixte IV* (anonyme), II, 154-155
- CLÈVES (All., Rhén.-Westph.)
- Hôtel de Ville, *Portrait de Jean Ier de Clèves* (R. van der Weyden, copie), III, 189, 191
- Clèves, Adolphe de (duc), III, 187
- Jean Ier (fils d'Adolphe; duc), III, 187, 189
- Cloche, Jean de la (bourgeois de Paris), III, 110
- Clouet, Jean et François (peintres), III, 17
- COBOURG (All., Bavière)
- Veste Cobourg, Kunstsammlungen, *Saint Jean l'Évangéliste*, dessin (R. van der Weyden, d'après), III, 158
- Cochin, Charles-Nicolas, le père (graveur)
- Le Lit de justice du 12 septembre 1715*, gravure (Paris, Bibl. nat. de France), III, 104
- Cock, Jérôme (graveur)
- Die blau schuyte*, gravure, I, 22, 28
- Coene, Jacques (peintre), II, 46
- Coffermans, Marcellus (peintre)
- Annonciation* (Paris, vente Hôtel Drouot, 1943), III, 43
- Trône de la Grâce* (Madrid, coll. privée), I, 81
- COIRE (Sui., Grisons)
- Palais épiscopal, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58
- COLMAR (Fr., Haut-Rhin)
- Eglise Saint-Martin, *La Vierge au buisson de roses* (M. Schongauer), I, 50
- Musée d'Unterlinden, *Annonciation*, triptyque (anonyme alsacien), III, 47
- COLOGNE (All., Rhén. du Nord-Westphalie), I, 58, 116; II, 124; III, 248
- Cathédrale, *Adoration des mages*, triptyque (St. Lochner), II, 26
- Kunstgewerbe Museum, *La Vierge à l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 225
- Stadtarchiv, *Livre des Serments* (anonyme), II, 3
- Vente Lempertz, 1949, *Philippe le Beau* (anonyme), III, 234
- 1972, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens* (Maître de la Légende de sainte Lucie), III, 265
- Vente Weyer, 1862, *Déploration*, triptyque (D. Bouts?), I, 37-38
- Vente en 1974, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (A. Isenbrant), II, 275
- Wallraf-Richartz-Museum, I, 36
- Ascension*, volet de triptyque (anonyme colonais), II, 224
- Kreuzaltar* (Maître de Saint Barthélemy), III, 103

- La Lactation de saint Bernard* (Maître à la Vue de Sainte-Gudule), III, 249
- La Vierge et l'Enfant à la fleur* (Maître de Flémalle, style), III, 206
- Le Retable de Job* (Maître de la Légende de sainte Barbe et Maître de la Légende de sainte Catherine), III, 246, 264
- Saint Jean l'Évangéliste*, volet (Qu. Metsijs), III, 158
- Trône de la Grâce* (anonyme colonais), I, 81
- Colombe, Jean (sculpteur), III, 17
- COLOMBIE, I, 108
- Comminges, Henry de (verrier), III, 85
- Coninxloo van (famille de peintres bruxellois), III, 248
- Jan I van (peintre), III, 221, 248, 250
- Pierre van (peintre), III, 220-222, 226, 231
- CONSTANCE (All., Bade), II, 38
- CONSTANTINOPLE (aujourd'hui Istanbul, Turq., anc. capitale), II, 115, 117
- CONTI (anc. coll. florentine), II, 174-176
- Coolidge, William A. (coll. américain), III, 156
- COPENHAGUE (Dan., capitale)
- Glyptothèque, *Virgile*, deux bustes (anonymes), II, 125
- Cordoba, Diego Fernández de (chef des pages royaux), II, 88, 93
- CORDOUE (Esp., prov. de -), II, 27, 121
- CORINTHE (Gr., Péloponnèse), II, 120
- Cormont, Jehan de (peintre), III, 261
- Cornelis, Albert (peintre), I, 135
- Couronnement de la Vierge avec les neuf chœurs des anges* (Bruges, égl. Saint-Jacques), I, 138, 140
- CORSE (Fr.), II, 121
- Cortet, O. (restaurateur), III, 7, 205, 273
- Cossard, P. (commissaire du Museum National), I, 124, 133
- Costa, Regina da, Pinto Dias Moreira (restauratrice), III, 41, 153-154
- Coter, Colin de (peintre)
- La Vierge au baldaquin* (Düsseldorf, coll. F. Henkel), I, 96
- La Vierge et l'Enfant* (Chicago, Art Institute), I, 96
- Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite*, et *La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite*, deux panneaux (Paris, Louvre), I, 73, 89-100
- Reetable de la Trinité* (Paris, Louvre), I, 73-88, 96
- Sainte Marie-Madeleine* (Budapest, Mus. des Beaux-Arts), I, 83-85
- Saint Jean l'Évangéliste* (Budapest, Mus. des Beaux-Arts), I, 84-85
- Saint Luc peignant le portrait de la Vierge* (Vieure, église), I, 80
- Vierge priant* (Lucerne, vente galerie Fischer, 1936), I, 84
- Coudenberg, Barbe van, voir Rollibuc, Barbe
- Coustain, Pierre (peintre), I, 13, 17
- Cozzi, Marco (sculpteur)
- Stalles* (Venise, S. Maria dei Frari), II, 111
- CRACOVIE (Pol., Galicie)
- Musée National, *Annonciation* (D. Bouts, style), III, 46
- CRÉMONE (It., prov. de -), II, 124; III, 125-127
- Crétet (ministre de l'Intérieur), III, 125-127
- Cruising, Barbe (épouse de Louis de Quarré), III, 19
- CYRÉNAÏQUE (Libye), II, 120
- Czartoryski (coll. polonaise), III, 46

## D

- Da Costa, Mme (restauratrice), II, 247, 273
- Damase I<sup>er</sup> (saint; pape), II, 119
- Dambrun (graveur), voir Chataignier et -
- Dante Alighieri (poète), II, 95-180
- Daret, Jacques (peintre), II, 253
- Darmagnac (général français), II, 243-245, 251-252
- DARMSTADT (All., Hesse)
- Hessisches Landesmuseum, *La Vierge et l'Enfant avec deux groupes d'anges, chanteurs et musiciens* (G. David, réplique), I, 108, 121; III, 264
- Portement de croix*, au revers *l'Annonciation*, volet de triptyque (Maître de la Passion de Darmstadt), III, 47
- Dauphin, voir Charles VII
- David, Gérard (peintre), I, 84; III, 16, 19
- Annonciation*, deux pendants (New York, Metropolitan Mus.), I, 136, 139, 141, 143
- Arbre de Jessé* (Lyon, Mus. des Beaux-Arts), I, 136-137

- Baptême du Christ, triptyque de Jean des Trompes* (Bruges, Mus. Groeninge), I, 121, 136-140; III, 19, 262
- Christ en buste* (Philadelphie, Johnson Coll.), I, 139
- Descente de croix* (New York, Frick Coll.), I, 119, 126
- Dessins (Francfort, Städelches Kunstinstit.; Paris, coll. Rothschild; Paris, Louvre; Vienne, coll. Liechtenstein; Vienne, coll. privée), I, 123, 125, 137, 140
- Dieu entre deux anges* (Paris, Louvre), I, 135-144
- Jugement de Cambyse*, diptyque (Bruges, Mus. Groeninge), I, 107, 109, 114, 121-123, 127, 138, 140
- La Vierge à l'Enfant avec des saints et Richard de Visch de la Chapelle* (Londres, National Gall.), I, 114, 137, 140; II, 254
- La Vierge dans l'abside* (Chicago, coll. J. Epstein), I, 103
- La Vierge entre les vierges* (Rouen, Mus.), I, 117, 121, 126, 137-138; II, 244; III, 16, 19, 262, 264
- La Vierge et l'Enfant à la rose* (Grenade, Cabildo del Sacro Monte), III, 207
- La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens* (Philadelphie, Johnson Coll.), I, 108
- Noces de Cana* (Paris, Louvre), I, 104, 106-107, 109, 114-134, 137; II, 204; III, 264
- Portrait d'un ecclésiastique* (Berlin, Staatliche Mus.), I, 137
- Repos pendant la fuite en Egypte* (Washington, National Gall.), I, 119, 126
- Retable de la Vierge* (Gênes, Palazzo Bianco), I, 118, 136, 139, 141, 143
- Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs* (Paris, Louvre), I, 101-114, 117, 121-123, 125, 137; III, 193, 262, 264
- Transfiguration* (Bruges, égl. Notre-Dame), I, 136
- Triptyque de sainte Anne* (Washington, National Gall.), I, 109
- Triptyque de saint Michel* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 136-137
- copie, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes, Bréviaire Grimani* (Venise, Bibl. Marciana), II, 275
- *Noces de Cana* (Plasencia, cathédrale), I, 125
- d'après?, *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (Munich, Alte Pinak.), II, 275
- école, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (anc. coll. Northbrook), I, 108
- réplique, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (New York, coll. P. Klotz), I, 108
- *La Vierge et l'Enfant avec deux groupes d'anges, chanteurs et musiciens* (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), I, 108, 121; III, 264
- *La Vierge et l'Enfant trônant*, triptyque (Bruxelles, coll. M. J. Uribe Cualla), I, 108
- De Boer (commerce amstellodamois), I, 58; III, 212
- Delacroix, Eugène (peintre)
- Jeune homme*, dessin (Paris, Louvre), III, 249
- Delamonce, Ferdinand (peintre)
- Le Lit de justice du 12 septembre 1715*, dessin (Paris, Mus. Carnavalet), III, 90, 103, 132
- Delaroché, Paul (peintre)
- Annonciation*, dessin (Paris, Louvre), III, 49
- Les Enfants d'Edouard* (Paris, Louvre), III, 49
- Delaroserie (restaurateur), voir Roserie, de la
- Delaunay, Elie (peintre), III, 99
- Delemer, Jean (sculpteur)
- Annonciation*, statues (Tournai, égl. Saint-Pierre), III, 47
- DELFT (P.-B., Hollande mérid.), I, 44
- Delmas, C. (restaurateur), III, 273
- Delsaux, Mme (restauratrice), III, 41, 101
- De Munter (coll. louvaniste), I, 64
- Denia, marquise de (coll. espagnole), II, 93-94; III, 11-12
- Denis (saint), III, 85, 88
- Denis l'Aéropagite (saint), III, 85
- Denis le Chartreux (écrivain sacré), III, 3
- Denizard (restaurateur), II, 52, 77, 205, 272; III, 40
- Denon, Dominique-Vivant (conservateur du Musée Napoléon), III, 125-128
- Denys I<sup>er</sup> l'Ancien (tyran), II, 120
- Denys II (tyran), II, 120
- Deschamps de Pas, Auguste (coll. à Saint-Omer), I, 75-76, 78-80
- Aug. (fils? du précédent), I, 79-80
- L. (autre fils du premier), I, 79-80, 87
- DESSAU (All., Anhalt), III, 249
- Gemäldegalerie, *Crucifixion* (P. Christus), I, 68-69
- DETROIT (U.S.A., Mich.)



- The Detroit Institute of Arts, la *Madeleine* (M. Sitow), III, 8
- La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (Maître de la Légende de sainte Lucie), II, 267, 275
- Le Couronnement d'épines* (Juan de Flandes ou son atelier), II, 85, 89; III, 5, 7
- D'Huyvetter (coll. gantois), II, 183; III, 276
- Dibdin (ecclésiastique anglais), I, 14, 18
- Dierckx de Casterlé, Baudouin (coll. bruxellois), III, 159
- DIJON (Fr., Côte-d'Or), I, 1, 6-9, 58; II, 33, 272
- Bibliothèque Municipale, *Jean sans Peur*, dessin (J. Godran), I, 6
- Chartreuse de Champmol, II, 6, 253
- Musée des Beaux-Arts, *Calvaire* (anonyme français), III, 83
- Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* (A. Benson), I, 109
- La Nativité* (Maître de Flémalle), I, 42; III, 32, 34, 149
- Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*, diptyque (R. van der Weyden, suite? Maître à la Vue de Sainte-Gudule?), III, 244, 248-249
- Dilke, C. Wentworth (coll. britannique), III, 220-221
- Sir Charles (descendant du précédent; coll.), III, 222
- Dioclétien (empereur romain), II, 223
- Dion (philosophe), II, 120
- Dippre, Nicolas, voir Colin d'Amiens
- Dollfus, Jean (coll. parisien), I, 64
- Domitien (empereur romain), III, 86
- Donatello (Donato di Betto Bardi, dit -, sculpteur), II, 231
- DONAUESCHINGEN (All., Bade-Wurtemberg), III, 213, 273; voir HEIDELBERG, coll. privée
- Dormagen (coll.), I, 36
- DOUAI (Fr., Nord), II, 278
- Musée, *La Vierge et l'Enfant à la fleur* (Maître de Flémalle, suite), III, 203, 205
- Douce, Francis (coll. anglais), I, 12-14, 18
- Dowdeswell (comm. anglais), I, 14
- Walter (marchand d'art), III, 176
- DRÉPANE (Turq., Bithynie), II, 183
- DRESDE (All., Saxe), II, 44
- Gemäldegalerie, *La Vierge dans l'église*, triptyque (J. van Eyck), II, 7; III, 166
- DUBLIN (Ir., capitale)
- Chester Beatty Library, *Saint Jean à Patmos*, dans le *Livre d'Heures de Prigent de Coëtivy* (anonyme), II, 56
- National Gallery of Ireland, *Deux Miracles de saint Nicolas de Bari* (Maître de la Légende de sainte Barbe), III, 242-243, 246-247, 250
- Dubouchet, Henri-Joseph (graveur)
- La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs*, estampe, III, 264
- Duccio di Buoninsegna (peintre)
- Maesta* (Sienne, Opera del Duomo), I, 116
- *prédelle* (Washington, National Gall.), II, 83
- Du Cellier (famille brugeoise), II, 267, 269
- Jan (droguiste-épiciier), II, 267-268, 277-278
- Georges (frère de Jan), II, 268, 278
- Duchâtel, comte (coll. parisien), II, 188, 243-246, 252
- comtesse (épouse du précédent), II, 245
- Tanneguy, comte (fils du précédent), II, 245
- Dürer, Albert (peintre et graveur), I, 138, 143; II, 214-215; III, 92-93, 124, 126-128, 237
- Autoportrait* (Munich, Alte Pinak.), III, 157
- Das Narrenschiff* de S. Brant, gravures, I, 21
- attrib., *Trinité* (Bergame, égl. San Alessandro in Colonna), I, 81
- DÜSSELDORF (All., Rhén. du Nord-Westphalie), III, 42
- Coll. Fritz Henkel, *La Vierge au baldaquin* (C. de Coter), I, 96
- Dumesnil, Louis-Michel (peintre)
- Le Lit de justice du 12 septembre 1715* (Versailles, Mus. Nat.), III, 104
- Duplessis, George (exécuteur testamentaire), II, 271
- Duveen, Louis (marchand d'art), III, 176
- E
- Ecole allemande, I, 56, 60
- Ecole franco-flamande, I, 1, 3, 13-14
- Ecole hispano-flamande, III, 43, 234
- EDIMBOURG (G.-B., Ecosse, cap.)
- National Gallery of Scotland, *Volets d'Holyrood Palace* (H. van der Goes), III, 8, 259
- Edouard IV (roi d'Angleterre), I, 12
- EGINE (Gr.), II, 120

- EGYPTE, II, 114, 120-121, 123
- Eléonore d'Autriche (épouse d'Emmanuel le Fortuné et de François I<sup>er</sup>), I, 94
- Elst, baron J. van der (coll. belge), I, 56-57; III, 213, 265
- Emery, Mary M. (coll. américaine), I, 4
- Emile-Mâle, Gilberte (chef du service de restauration des peintures des Musées nationaux), II, 206, 228, 272-273
- EMMERICH (All., Rhén.-Westph.)
- Jean I<sup>er</sup> de Clèves* (R. van der Weyden, copie), III, 189
- Engel-Gros (coll. parisienne), I, 95; III, 233-234
- Engelmann, R. (graveur)
- La Crucifixion du Parlement de Paris*, lithographie, III, 104
- EPHÈSE (Turq., Anat. Occid.), I, 104
- Epstein, Jacob (coll. de Chicago), I, 103
- Erasmus de Rotterdam, Didier (humaniste), I, 21, 24
- Ernst (coll. suisse), III, 234
- Errard, Charles (peintre), I, 124, 127
- ESCORIAL, EL (Esp., prov. de Madrid), III, 31-32
- Monastère, *Calvaire de Schcut* (R. van der Weyden), III, 50, 97, 103, 106
- ESPAGNE, I, 83, 95, 97, 108-109; II, 27, 36, 156-157, 200, 243, 245, 251, 254, 270; III, 7, 19, 218, 220, 229, 231, 234
- ESSEN (All., Prusse-Rhénane)
- Cathédrale, *Vierge et Enfant* (anonyme), III, 210
- Este, Francesco d' (fils illégitime de Lionel), III, 187
- Lionel d' (marquis de Ferrare), II, 110; III, 111
- ETATS-UNIS
- Coll. particulière, *Francisco (?) de Rojas* (H. Memling), III, 48
- Le Christ bénissant* (M. Schongauer?), III, 155
- Etienne, Henry (écrivain), III, 260
- Etten, Van, président (coll.), I, 6
- Evans, M. (artiste et coll. londonien), III, 152
- Evrard (anc. coll. dijonnaise), I, 58
- EU (Fr., Seine - Inf.)
- Château, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 4
- Even, E. Van (historien et coll. louvaniste), I, 64
- Eyck, Barthélemy d' (peintre)
- Livre des Tournois* (Paris, Bibl. nat. de France), III, 186
- Miniature-dédicace de la *Théséide* (Vienne, Österreich. Nationalbibl.), III, 44
- Sainte Famille devant une cheminée* (Le Puy, cath.), III, 25, 44, 48-50
- Eyck, van (peintres et miniaturistes), I, 3, 137; II, 16, 46, 200, 244; III, 24, 30, 33, 40, 91, 94, 261
- Retable de l'Agneau mystique* (Gand, cath. Saint-Bavon), I, 104, 106, 108, 136-137; II, 4-5, 18-19, 21, 27, 32, 35-37, 39-40, 42-43, 45-49, 58, 121; III, 33, 48, 52, 92, 141, 145, 203, 258, 262
- Hubert, I, 3; II, 5, 26-27, 35, 39, 43-48, 54-55, 58, 185; III, 30, 32, 93
- Jean ou Jan, I, 6, 13, 18, 107, 121, 133-134, 138, 140; II, 17-18, 22-23, 25, 27-28, 30, 33-34, 36-40, 42-47, 135, 138-139, 143, 147; III, 28, 33-35, 49-50, 75, 84, 91-92, 99, 106, 155, 186, 203, 271
- Annonciation* (Washington, National Gall.), II, 44, 46; III, 26, 34
- diptyque (Madrid, Palais de Villahermosa, Fondation Schloss Rohoncz), II, 4-5, 7-9
- Baudouin de Lannoy* (Berlin, Staatliche Mus.), II, 47
- Crucifixion et Jugement dernier*, diptyque (New York, Metropolitan Mus.), I, 1, 69; II, 4, 35, 55
- Double portrait des Arnolfini* (Londres, National Gall.), II, 32, 44-45, 48-49; III, 24, 26-27, 33-36, 44, 49, 70
- Jean de Leeuw* (Vienne, Gemäldegal.), II, 116
- La Vierge à la fontaine* (Anvers, Koninklijk Mus.), II, 3, 8-9
- La Vierge dans l'église* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 3
- triptyque (Dresde, Gemäldegal.), II, 7; III, 166
- La Vierge de Lucques* (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), I, 49; II, 44-45, 47, 49
- La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), I, 121; II, 11-80; III, 33, 50, 95, 106, 264
- La Vierge et l'Enfant au chanoine van der Paele* (Bruges, Mus. Groeninge), I, 102, 121; II, 20-21, 29, 43-50, 57, 232, 253-255
- L'Homme au turban* (Londres, National Gall.), II, 32

*Naissance de saint Jean-Baptiste*, min. des *Heures de Turin-Milan* (Turin, Museo Civico), III, 35  
*Sainte Barbe* (Anvers, Koninklijk Mus.), II, 32  
*Saint François recevant les stigmates* (Philadelphie, Johnson Coll.), II, 47  
 - (Turin, Gal. Sabauda), II, 46  
 ? *La Vierge au chartreux* (New York, Frick Coll.), II, 3, 54  
 ? *La Vierge d'Ince Hall* (Melbourne, National Gall. of Victoria), II, 44, 49  
 ? *Saintes Femmes au tombeau* (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), II, 35, 46-47  
 attrib., *Lamentation des Très Belles Heures du duc de Berry* (autrefois Turin, Bibliothèque Royale), I, 67  
 copie, *Le Portement de croix* (Budapest, Mus. des Beaux-Arts), II, 187  
*Vera effigies* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 139, 156-157  
 - (Bruges, Groeningemus.), III, 139  
 - (Munich, Alte Pinak.), III, 139  
 d'après, *La Vierge au prévôt van Maelbeke*, triptyque (Londres, vente Christie, 1980), II, 3, 21  
*L'Homme à l'aillet* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 47  
*Saint Jean-Baptiste* et *La Vierge à l'Enfant*, diptyque (Paris, Louvre), II, I-10  
 élève?, *La Fontaine de vie* (Madrid, Prado), II, 55  
 imitation tardive, *La Vierge et l'Enfant vénérés par un évêque* (Londres, coll. A. Blackborne), II, 54  
 style, *Heures de Turin-Milan* (Turin, Palais Civico), II, 45, 184

## F

Fabbri di Lamoli, Fabrizio (notaire), II, 151, 171  
 Fabriano, Gentile da (peintre), III, 111  
 Fagel, baron de (ministre plénipotentiaire), II, 204, 217  
 Faille de Waerloos, René della (coll. anversoise), II, 188, 192  
 Fazio, Bartolomeo (humaniste), III, 111  
 Feger (Hofkaplan à Vaduz; coll.), I, 58  
 Felix (coll. nurembergeoise), I, 64  
 FELTRE (It., prov. de Belluno), II, 125  
 Féral, Jules (marchand de tableaux), III, 193-194  
 Ferdinand d'Aragon (roi d'Aragon et d'Espagne, époux d'Isabelle de Castille), I, 75, 93; II, 86  
 Ferdinand I<sup>er</sup> (roi de Bohême et de Hongrie, empereur d'Allemagne), III, 237  
 FERRARE (It., prov. de -), II, 110; III, 111, 156  
 Palazzo Schifanoia, *Vittorino da Feltre*, médaille (Pisanello), II, 126  
 Ferrari, Defendente (peintre)  
*Nativité de la Vierge*, prédelle (Turin, coll. privée), III, 44  
 Fescannius (proconsul italien), III, 86  
 Figdor (anc. coll. viennoise), II, 274  
 Filelfo (professeur de philosophie), II, 121  
 Fillastre, Guillaume (abbé de Saint-Bertin à Saint-Omer), II, 184, 187; III, 112  
 Finck, Robert (galerie bruxelloise), I, 37  
 Flameng, Léopold (dessinateur et graveur)  
*La Vierge au chancelier Rolin*, dessin, II, 57  
*La Vierge dite de Jacques Floreins*, gravure, II, 250  
 FLANDRE (Belg., ancien comté, région), I, 2, 7; II, 110, 131, 134, 167, 231-232, 277; III, 19, 38, 97, 105, 152, 209-210, 269, 272  
 Flandre, Louis de (chevalier tournaisien), III, 167  
 Floreins, Adrien (marchand d'épices), II, 242  
 Jacques (marchand d'épices brugeois), II, 242-244, 250-251  
 Jan (maître spirituel de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges), II, 242, 251  
 Jan (marchand d'épices), II, 242  
 FLORENCE (It., prov. de -), II, 110, 117-118, 174-175, 231; III, 157  
 Casa Horne, *Christ de pitié* (anonyme italien), I, 55  
 Eglise Santa Maria Novella, *Trinité* (Masaccio), II, 19  
 Chapelle des Espagnols, *L'Eglise militante et L'Eglise triomphante* (Giotto, école), II, 124  
 Galleria degli Uffizi, *Annonciation* (S. Martini), II, 297  
*La Résurrection de Lazare* (N. Froment), III, 94, 103, 248  
*La Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux anges musiciens* (H. Memling), II, 229-230, 250, 255

- Le Christ bénissant*, dessin (M. Schongauer), III, 154-155, 158
- Portrait de Bessarion* (anonyme), II, 117
- Portrait de jeune homme* (Benedetto Portinari?) (H. Memling), II, 290
- Portraits de Frédéric de Montefeltre et de son épouse Battista Sforza* (Piero della Francesca), II, 35, 37; III, 154
- Présentation au temple* (A. Lorenzetti), II, 231
- Saint Georges luttant avec le dragon*, carton (Raphaël), II, 276
- Triptyque Portinari* (H. van der Goes), II, 120; III, 8, 93, 129, 259, 263
- Museo Nazionale del Bargello, *Annonciation* (Maître de la Légende de Sainte Catherine), III, 42
- Dante, fresque* (anonyme), II, 119
- Villa della Gallina, *Figures nues* (Pollaiuolo), II, 141
- Flores, Celestino de (anc. coll. espagnol (?)), III, 2
- Diego (coll. espagnol), III, 7
- Floris, Franco (peintre), I, 138, 143
- FORLI (It., prov. de -), II, 152
- FORT WORTH (U.S.A., Texas)
- Kimbell Art Foundation, *Saint Jean-Baptiste et Saint Jean l'Évangéliste* (H. Memling, copies), II, 208
- FOSSANQVA (It., prov. de Latina), II, 124
- Fouquet, Jean (peintre et miniaturiste), II, 44, 46, 48; III, 95-97, 106, 131
- Couronnement de La Vierge et Etienne Chevalier présenté à La Vierge*, dans *Les Heures d'Etienne Chevalier* (Chantilly, Mus. Condé), II, 231
- Madone* (Anvers, Koninklijk Mus. voor Schone Kunsten), I, 137
- Portrait de Charles VII* (Paris, Louvre), III, 83, 131
- Fra Carnavale (Bartolomeo della Corradina), (peintre), II, 133
- FRANCE, I, 2, 7, 13; II, 34, 86, 118, 186-187, 231-232; III, 86, 95-98, 103, 211, 218-219, 221, 223, 230, 248, 258, 272, 274
- Coll. privée, *Jeanne Peschard, épouse de Dreux Budé, et ses filles Jacqueline et Catherine en donatrices* (Maître de Dreux Budé), III, 102
- France, Christine de (duchesse de Savoie), III, 39
- Francesco di Giorgio (peintre), II, 113, 144, 157
- FRANCFORT-SUR-LE-MAIN (All., Hesse), I, 44; III, 207
- Alte Nikolaikirche, *L'Homme de douleur* (anonyme), II, 302
- Eglise des Dominicains, *Antependium du Rosaire* (anonyme), II, 278
- Historisches Museum, *La Parenté de sainte Anne*, triptyque (Maître de Francfort), III, 204, 207
- Städelsches Kunstinstitut, *Déploration* (D. Bouts, réplique), I, 36-37
- Dessins* (G. David), I, 125
- Larron* (Maître de Flémalle), III, 149
- La Vierge de Lucques* (J. Van Eyck), I, 49; II, 44-45, 47, 49
- La Vierge et l'Enfant* (Maître de Flémalle), II, 4; III, 106, 149
- *triptyque* (H. van der Goes), III, 259
- La Vierge et l'Enfant entourés de saints* (R. van der Weyden), II, 208; III, 49, 149, 158
- La Vierge et l'Enfant trônant* (H. Memling, école), I, 103
- La Vierge et l'Enfant trônant entre saint Jérôme et saint François d'Assise* (P. Christus), I, 68
- Paradiesgärtlein* (anonyme), II, 278
- Portrait d'homme* (H. Memling), II, 287
- Repos pendant la fuite en Egypte* (anonyme souabe), II, 198
- Retable de saint Jean-Baptiste* (R. van der Weyden, copie), II, 208
- Sainte Véronique* (Maître de Flémalle), III, 106, 149
- Trinité* (Maître de Flémalle), I, 78, 82; III, 149
- FRANCHE-COMTÉ (Fr., ancien comté), I, 2
- Franck-Chauveau, M. (coll. parisien), I, 64
- François Ier (roi de France), III, 92, 218
- François, Alphonse (graveur), II, 271
- La Vierge à l'Enfant entourée de saintes*, gravure, II, 276
- Frédéric I<sup>er</sup> Barberousse (empereur d'Allemagne), III, 86
- Frédéric III (empereur d'Allemagne), II, 58
- Frémy (graveur)
- La Crucifixion du Parlement de Paris*, gravure, III, 104-105, 132
- Fréret (expert), II, 272
- FRIBOURG-EN-BRISGAU (All., Bade-Wurtemberg), I, 44
- Friedsam (coll. américain), III, 156

- Froment, Nicolas (peintre)  
*La Résurrection de Lazare* (Florence, Uffizi), III,  
 94, 103, 248  
 Frye, Walter (musicien), III, 193, 195

## G

- Gaignières, François-Roger de (coll. parisien), I, 3, 6;  
 III, 84  
*Diptyque d'Avignon*, dessin (Paris, Bibliothèque  
 Nat.), I, 55  
 GALILÉE (Isr.), II, 3  
 Galliera, Palais (salle de vente parisienne), III, 249  
 GAND (Belg., Flandre Orient.), I, 94; II, 32, 74, 152,  
 187-188, 192; III, 7, 152, 160, 220, 222, 232,  
 262-263, 276  
 Bibliothèque universitaire (autrefois), *L'Invention  
 de la croix* (S. Marmion, copie), II, 188  
 Cathédrale Saint-Bavon, *Retable de l'Agneau mys-  
 tique* (Van Eyck), I, 104, 106, 108, 136-137;  
 II, 4-5, 18-19, 21, 27, 32, 35-37, 39-40, 42-  
 43, 45-49, 58, 121; III, 33, 48, 52, 92, 141,  
 145, 203, 258, 262  
*Triptyque de la Crucifixion* (Juste de Gand), II,  
 187; III, 262  
 Couvent des Pauvres Claires, *Vie de sainte Colette  
 de Corbie* (Maître de Marguerite d'York, ate-  
 lier), I, 15  
 Exposition *La Peinture dans les collections gantoises*,  
 1953, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (D. Bouts,  
 école), I, 64  
 Museum voor Schone Kunsten, *Jean sans Peur et  
 Marguerite de Bavière* (anonyme), I, 5  
 Garriga, Benito (coll. madrilène), I, 102, 107, 121  
 Gatteaux, Jacques-Edouard (graveur de médailles et  
 statuaire; coll. parisien), II, 269, 271  
 Gaucherel, L. (graveur)  
*Le Louvre et la tour de Nesle*, gravure, III, 104  
 Gauguin, Paul (peintre)  
*La Jeune Chrétienne* (Williamstown, Clark Art  
 Inst.), III, 161-162  
 Gaujean, Eugène (graveur)  
*Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*, gravure,  
 II, 276  
 Gay, Victor (historien et médiéviste français), I, 63  
 Mme Victor (épouse du précédent), I, 63  
 Walter (coll. américain), I, 14; II, 6; III, 15, 17-18  
 Gaza, Théodore (élève de Vittorino da Feltre), II, 116  
 GDANSK (Pol., prov. de -), II, 288  
 Musée Poméranien, *Triptyque du Jugement dernier*  
 (H. Memling), II, 207, 209, 230, 255, 299  
 GEEL (Belg., Brabant flam.), I, 23  
 Gemisto (philosophe), II, 120  
 GÈNES (It., prov. de -)  
 Galleria Durazzo Pallavicini, *Triptyque de la Descente  
 de croix* (H. Memling, d'après), III, 157-158  
 Palazzo Bianco, *Christ couronné d'épines* (H. Mem-  
 ling), III, 157  
*Retable de la Vierge* (G. David), I, 118, 136,  
 139, 141  
 GENÈVE (Sui., canton de -), II, 35; III, 265  
 Geneviève (sainte; patronne de Paris), III, 85  
 Genga, Girolamo (peintre), II, 154  
 Gentil, Antoine (marchand génois), I, 6, 9  
 Gérines, Jacques de (fondeur), III, 51  
 Germeau (coll. française), I, 49-50  
 Ghirlandajo, Domenico (peintre)  
*La Visitation* (Paris, Louvre), II, 51  
 Gilquin, J.-P. (peintre)  
*Jean sans Peur*, dessin (Paris, Bibl. nat. de France), I, 6  
 Giotto di Bondone (peintre et architecte), I, 42  
*Déploration* (Padoue, Arena), I, 34  
*Noces de Cana* (Padoue, Arena), I, 116  
 école, *L'Eglise militante* et *L'Eglise triomphante*  
 (Florence, égl. Santa Maria Novella, chapelle  
 des Espagnols), II, 124  
 Giovanni di Giusto (peintre), II, 86  
 Giovio, Paolo (coll.)  
 autrefois, *Bessarion* (Piero della Francesca), II, 118  
 Giovo (mécènes italiens), I, 118  
 Girardet (graveur), III, 104  
 Giuliano da Maiano (ébéniste), II, 143  
 Givenchy, Philippe de (moine), II, 184  
 GLASGOW (G.-B., Lanarkshire), II, 268  
 Glasgow Art Gallery, Burrell Coll., *Annonciation*  
 (Maître de l'Adoration des mages du Prado), II,  
 249; III, 42  
*Repos pendant la fuite en Egypte* (Maître de  
 l'Adoration des mages du Prado), II, 198

- GODEWAERSVELDE (Fr., Nord)  
 Abbaye du Mont-des-Cats, *Vera effigies* (R. van der Weyden, d'après), III, 155-156
- Godran, Jean (avocat et dessinateur)  
*Jean sans Peur*, dessin (Dijon, Bibl. Municipale), I, 6
- Goering, Hermann (maréchal allemand), II, 205
- Goes, Cornelis van der (peintre?), III, 262  
 Hugo van der (peintre), I, 50, 84; II, 120, 122, 125, 135, 143, 200-201, 231, 274; III, 8, 28, 90, 93-94, 106, 129, 206, 259, 262-265, 271-272
- La *Chute de l'homme*, diptyque (Vienne, Kunsthist. Mus.), III, 276
- La *Vierge et l'Enfant* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 259  
 - (Pavie, Museo Civico), III, 8
- La *Vierge et l'Enfant avec un ange portant les instruments de la Passion* (Nuremberg, Städtische Kunstsamml.), III, 8
- La *Vierge et l'Enfant*, triptyque (Francfort, Städtisches Kunstinstit.), III, 259
- Marguerite d'York* (Londres, Société des Antiquaires), I, 15
- Retable Monforte* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 263, 271-272, 274
- Triptyque Portinari* (Florence, Uffizi), II, 120; III, 8, 93, 129, 259, 263
- Volets d'Holyrood Palace* (Edimbourg, National Gall.), III, 8, 259  
 copie, *Trinité* (Verviers, Mus. communal), I, 82  
 d'après, *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (Londres, Buckingham Palace), II, 274  
 - et D. Bouts, *triptyque du Martyre de saint Hippolyte* (Bruges, Mus. Groeninge), I, 44
- Goldmann, W. (anc. coll. new-yorkais), II, 275
- Gondar (coll. montoise), III, 273
- Gontzwiller, Charles (graveur)  
*Annonciation*, gravure, III, 49
- GOSNAY (Fr., Pas-de-Calais), II, 253
- Gossart, Jean (peintre), III, 261  
*Diptyque de Jean Carondelet*, revers, *Crâne* (Paris, Louvre), III, 166
- GOUDA (P.-B., Holl.-Mérid.), III, 247
- Goulinat (restaurateur), III, 100, 153, 205, 273
- GRANDE-BRETAGNE  
 Coll. particulière, *Vierge de douleur* (H. Memling), III, 157
- Granet, François-Marius (peintre)  
*La Reine Blanche de Castille libère des prisonniers* (Paris, Mus. du Petit Palais), III, 103
- GRÈCE, II, 123, 125
- GREENVILLE (U.S.A., South Carol.)  
 The Bob Jones University, *Le Christ bénissant* (R. van der Weyden, d'après), III, 155
- Grégoire I<sup>er</sup> le Grand (saint; pape), II, 129, 131
- GRENADE, Etat de  
 timbre-poste de l'*Annonciation*, III, 49
- GRENADE (Esp., prov. de -)  
 Cabildo del Sacro Monte, *La Vierge et l'Enfant à la rose* (G. David), III, 207
- Capilla Real, *Descente de croix*, triptyque (D. Bouts), I, 57; *Résurrection*, volet droit, I, 57; II, 229  
*Diptyque de la Descente de croix* (H. Memling), III, 157-158  
*L'Annonciation* (Maitre de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 212, 214, 225  
*La Vierge et le Christ de pitié* (H. Memling), II, 300-302  
*La Vierge et l'Enfant au trône* (H. Memling), I, 103; II, 249  
*La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (D. Bouts, style), III, 259, 265  
*La Vierge et l'Enfant avec quatre anges* (D. Bouts), I, 51; III, 265  
*Vie de la Vierge, retable* (R. van der Weyden, copie), I, 34-35, 67; III, 32, 149
- GRENOBLE (Fr., Isère)  
 Coll. privée, *la Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 57
- Grimaldi, Carlo (coll. italien), I, 58
- Grimani, Dominique (cardinal), II, 290
- Grog, René (industriel, coll. et donateur suisse), III, 194, 196, 199
- Grog-Carvin, Mme (épouse du précédent, donatrice), III, 194, 196, 198-199
- Grosvenor, Richard (deuxième marquis de Westminster et coll. anglais), III, 152
- GROTTAFERRATA (It., prov. de Rome), II, 129  
 Couvent, *Bessarion* (anonyme), II, 117, 154
- Gruuthuse, Louis de (bourgeois de Bruges), II, 268

- GUADELOUPE (Esp., prov. de Cáceres)  
   Monastère, *Le Baptême du Christ* (Juan de Flan-  
   des), II, 86  
 Guest, Theodora (fille de Richard, deuxième marquis  
   de Westminster), III, 152, 176  
 Guilhou (coll. vendue à Londres en 1937), I, 6  
 Guillaume I<sup>er</sup> (roi des Pays-Bas), II, 200  
 Guillaume II (roi des Pays-Bas), II, 196, 200-204,  
   214, 216  
 Guinand, Mme (restauratrice), II, 247  
 Gwydyr (coll. probablement anglaise), III, 221
- H**
- Haagen, Joris van der (peintre)  
   *Vue de Maastricht* (P.-B., coll. M.J.F.W. van der  
   Haagen), II, 34  
 HAARLEM (P.-B., Hollande Septentr.), I, 57  
 Haberthür (coll. allemande), I, 58  
 HABROUGH (G.-B., Lincolnshire)  
   Brockleby Park, Coll. comte de Yarborough, *L'As-  
   cension* (M. Sittow), II, 85; III, 5, 7  
 Haccart, Pierre (second époux de Catherine de Bra-  
   bant), III, 138, 179  
 Hacquin, François-Toussaint (restaurateur), III, 40,  
   64, 82, 100, 124  
 Haest (comm. anversois), II, 188  
 HAINAUT (Belg., prov.), III, 246  
 HAMBOURG (All., ville libre)  
   Bibliothèque Universitaire, *Barque bleue*, miniature  
   du *Schönbarthbuch* (anonyme), I, 22  
   Eglise Saint-Pierre, *Repos pendant la fuite en Egypte*  
   (Maitre Bertram), II, 197-198  
   Kunsthalle, *La Vierge et l'Enfant*, gravure (Maitre  
   de Zwolle), III, 265  
 HAMPTON COURT (G.-B., Middlesex)  
   Palais royal, *La Conférence* ou *La Leçon*, voir WIND-  
   SOR, Windsor Castle  
 Haniel (coll. de Düsseldorf), I, 51  
 Haro (marchand parisien), I, 107  
 Haro (restaurateur), III, 99-100  
 Harris, T. (marchand londonien), II, 208  
 HAYE, IA (P.-B., Hollande mérid.), I, 29; II, 202, 204,  
   214, 216; III, 155  
 Mauritshuis, *Le Roi Salomon adorant les idoles*  
   (Maitre de la Légende de sainte Barbe), III,  
   242-243, 246-247, 250  
   Rijksinstituut voor Kunsthistorische Documentatie,  
   II, 89; III, 155, 233  
 Hayne, Jean (peintre), III, 271  
 Heberle (salle de vente colonaise), I, 58  
 HEIDELBERG (All., Bade)  
   Coll. privée, *La Vierge et l'Enfant* (R. van der Wey-  
   den), III, 213, 273-274  
 Heilbron, Andr. (coll. vendue à Berlin en 1912), I, 59  
 Heim (galerie parisienne), III, 7  
 Heinemann (galerie munichoise), II, 154  
 Hemeling, Hemlinck, Hemling, Hemmeling, voir  
   Memling, H.  
 Henkel, Fritz (coll. de Düsseldorf), I, 96  
 Hennekart, Jean (peintre), I, 17  
 Henri V de Lancastre (roi d'Angleterre et de France),  
   III, 83, 86-87  
 Henri VII (roi d'Angleterre), I, 12; III, 218, 220, 222  
 Henri VII de Luxembourg (empereur), II, 118  
 HENSTRIDGE BLANDFORT (G.-B., Dorset), III, 152  
 Hérés (expert), II, 204, 215-216  
 Herlen ou Herlin, Friedrich (peintre), I, 83  
   *Annonciation* (Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle), III, 47  
   *Triptyque votif de la famille du peintre Friedrich*  
   *Herlin* (Nördlingen, Stadtmus.), II, 248, 255  
 Herpeur, Denis Le (chanoine de Notre-Dame de Pa-  
   ris), III, 110  
 Hertoghe, G. (sculpteur), I, 118  
 Herz (coll. londonienne), II, 269, 271  
 Herzog-Csete (anc. coll. viennoise), II, 274  
 HESDIN (Fr., Pas-de-Calais), I, 17; III, 43  
 Heseltine, J.B. (coll. londonien), III, 38  
 Heugel (coll. parisien), I, 5; III, 7  
 Hey, Jean (ou le Maitre de Moulins) (peintre et minia-  
   turiste), I, 137; III, 6, 17, 223, 262, 272  
   *Frontispice des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel*  
   (Paris, Bibl. nat. de France), II, 231  
   *L'Annonciation* (Chicago, Art Inst.), III, 87  
   *La Rencontre à la Porte dorée avec Saint Charlema-  
   gne* (Londres, National Gall.), II, 231; III, 87  
   *La Vierge et l'Enfant entourés de quatre anges*  
   (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III,  
   271, 274

*Marguerite d'Autriche* (New York, Metropolitan Mus.), III, 223-225

*Nativité* (Autun, Mus. Rolin), II, 23; III, 274

Hildegarde de Bingen (sainte; écrivain sacré), III, 258

Hilduin (abbé du monastère de Saint-Denis), III, 85

HIPPONE (Alg., Constantine), II, 117

Hirsch, Alfredo (coll. de Buenos Aires), II, 86

Robert von (coll. bâlois), III, 161

Hirscher (coll. de Fribourg-en-Brigau), I, 44

Hochart, A. (restaurateur), II, 207

Hoeye, Rombaut van den (graveur), II, 34

Hogenberg, François (graveur), II, 34

Hohenzollern (famille régnante à Sigmaringen), I, 139

Holbein, sans doute Hans le Jeune (peintre), I, 5; II, 22, 46; III, 15

Hans le Jeune (peintre)

*Portrait de sir Brian Tuke* (Washington, Nat. Gall.), III, 176

Holden, Mrs. Frank Howell (coll. américaine), I, 5

HOLLANDE, II, 37

Hollitscher, von (coll. berlinoise), I, 51

Honorius d'Autun (théologien), II, 16-18, 28-31

Hoschek von Mühlheim, von (coll. vendue à Prague), III, 154-155

Hourrière, Francesca (restauratrice), III, 101, 188

HOUSTON (U.S.A., Texas)

The Museum of Fine Arts, The Edith A. and Percy S. Straus Collection), *Portrait d'une femme âgée* (H. Memling), II, 289

Hubert (restaurateur), III, 188

HUESCA (Esp., prov. d')

Museo Provincial, *Triptyque de la Vierge et l'Enfant au croissant* (Maître de Flémalle, style), *Sainte Catherine et Sainte Barbe*, volets (Maître de Francfort), III, 205-207

Hugonet, Guillaume (chancelier de Bourgogne), II, 58

HULDENBERG (Belg., Brabant flam.)

Coll. comte T. de Limburg-Stirum, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 5

Hulot, Anatole-Auguste (coll. parisien), III, 2, 7

Huot (restaurateur), III, 101

Huyvetter, Jean ou Joan d' (coll. gantois), II, 188; III, 276

## I

IENA (All., Thuringe)

Bibliothèque de l'Université, *Boèce* (Maître de Marie de Bourgogne), I, 15

*Valère Maxime* (S. Marmion), II, 187

Imbert, Alexandre (coll. non loc.), III, 43

Infantado, Duc de (coll. madrilène), III, 206

Inghelbrechts (famille malinoise), III, 34

Ingres, Jean-Auguste-Dominique (peintre), II, 270

*La Source* (Paris, Louvre), II, 245

*Oedipe* (Paris, Louvre), II, 245

Isabelle de Castille (reine de Castille et d'Espagne, épouse de Ferdinand d'Aragon), I, 75, 93, 95; II, 83-88, 90, 92; III, 4-8, 11, 229

Isabelle de Portugal (duchesse de Bourgogne, épouse du duc Philippe le Bon), II, 25, 253

Isabelle de Portugal (fille des Rois Catholiques, épouse d'Emmanuel le Fortuné), III, 16

Isaïe, III, 26

Isenbrant, Adrien, voir Ysenbrant, Adrien

Issel, M. von (coll. de Fribourg-en-Brigau), I, 43

ITALIE, I, 3, 68, 138; II, 26, 36-37, 45, 110, 112, 131-132, 134, 136-137, 148, 156-157, 203, 223, 225-226, 231; III, 6, 39, 111, 143, 148, 151, 156, 165-166, 258, 271

## J

Jacquemart, Nélie (épouse d'Edouard André), II, 271

Jacquemart de Hesdin (peintre et miniaturiste)

*Lamentation des Grandes Heures du duc de Berry* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 67

- des *Petites Heures du duc de Berry* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 67

*Très Belles Heures du duc de Berry* (Bruxelles, Bibl. Royale), II, 19

Jauche, Jacques de (noble bourguignon), III, 265

Jaunard, D. (restaurateur), II, 207, 273; III, 41, 101, 188

Jean (duc de Berry), I, 3, 8; II, 4

Jean le Bon (roi de France), III, 138

Jean ou João I<sup>er</sup> (roi du Portugal), I, 3; II, 254

Jean d'Allemagne (miniaturiste), II, 86



- Jean de Bavière (élu de Liège), II, 16, 23-26, 29, 35, 49
- Jean de Bruges (peintre), I, 120, 132-134; II, 43, 46, 57, 74-76; III, 91-92; voir Eyck, Jean van
- Jean, Dreux (miniaturiste), I, 16; III, 51
- Benois sont les miséricordieux* (Bruxelles, Bibl. Royale), I, 12, 15
- Jean sans Peur (duc de Bourgogne), I, 1-2, 6-10; II, 25, 29, 32, 45, 49
- Jeanne la Folle (reine d'Espagne, épouse de Philippe le Beau), I, 93-95, 97; III, 218, 220, 223, 229
- Jérôme (saint; docteur de l'Eglise latine), II, 95-180
- JERUSALEM (Isr.), II, 16, 27, 33, 37, 183; III, 260
- Musée National Bezael, *Philippe le Beau*, dessin (anonyme), III, 234-235
- Joest, Jan (peintre)
- Retable majeur* (Calcar, égl. Saint-Nicolas), II, 83
- Johnson, John G. (coll. de Philadelphie), III, 102, 106, 137, 140, 224
- Jollain (commissaire du Museum National), I, 124, 133
- Jonghe, Comte de (coll. bruxellois), III, 205, 264
- Josse de Gand (peintre), II, 185; voir Juste de Gand
- Juan II (roi de Castille), II, 251; III, 50
- Juan de Flandes (peintre et miniaturiste), III, 2, 7
- La Circoncision* (Buenos Aires, coll. A. Hirsch), II, 86
- La Résurrection de Lazare* (Madrid, Prado), II, 89
- Le Baptême du Christ* (Guadeloupe, monastère), II, 86
- Philippe le Beau* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 93
- Retable de la Vie du Christ* (Palencia, cath.), II, 86, 90; III, 4
- copie libre par le Maître d'Alkmaar (?), *Jésus et la Samaritaine* (non localisé), II, 89
- et son atelier, *Oratoire d'Isabelle la Catholique*
- Apparition du Christ à sa mère* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 83, 85-86, 89; III, 5
- avec les étus de l'Ancien Testament (Londres, National Gall.), II, 83, 85, 89; III, 5
- Jésus et la Samaritaine* (Paris, Louvre), II, 81-94; III, 5
- La Dernière Cène* (Londres, Apsley House, coll. du duc de Wellington), II, 85, 89; III, 5
- La Descente du Christ aux Limbes, La Descente du Saint-Esprit, La Multiplication des pains, La Résurrection de Lazare, La Trahison de Judas, La Transfiguration, Le Christ aux outrages, Le Christ chez Simon, Le Christ devant Pilate, Le Christ et la Cananéenne, Le Christ sur la mer de Galilée, L'Entrée du Christ à Jérusalem, Le Noli me tangere, Les Disciples d'Emmaüs et Les Trois Marie au tombeau* (Madrid, Palais Royal), II, 85-87, 89-90; III, 5
- L'Agonie du Christ au jardin des oliviers* (Bâle, anc. coll. Lindenmeyer - Christ), II, 85; III, 5
- La Tentation du Christ dans le désert* (Washington, National Gall.), II, 86, 89-90; III, 5
- Le Christ cloué à la croix et Le Portement de croix* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), II, 86; III, 5
- Le Couronnement d'épines* (Detroit, Detroit Inst. of Arts), II, 85, 89; III, 5, 7
- Le Festin d'Hérode* (Anvers, Mus. Mayer van den Bergh), III, 8
- Les Noces de Cana* (New York, Metropolitan Mus.), II, 85, 89-90; III, 5
- Juan, don (fils des Rois Catholiques, époux de Marguerite d'Autriche), I, 75; III, 218, 220, 229
- JUDÉE (Isr.), II, 3
- Julienne, de (coll.), III, 75
- Juillet, Carole (restauratrice), III, 41
- Jules II (Julien della Rovere; pape), II, 119
- Juste de Gand (Joos van Wassenhove?) (peintre), II, 131-132, 187
- La Communion des Apôtres* (Urbin, Palais ducal), II, 125, 131-133, 135, 137-141, 143, 147-148, 155, 185; III, 276
- Les Hommes illustres*, quatorze panneaux: *Pietro d'Abano, Aristote, Saint Augustin, Bessarion, Dante, Saint Jérôme, Platon, Ptolémée, Sénèque, Sixte IV, Solon, Saint Thomas d'Aquin, Virgile, Vittorino da Feltre* (Paris, Louvre), II, 95-180
- quatorze panneaux: *Saint Albert le Grand, Saint Ambroise, Boèce, Cicéron, Euclide, Saint Grégoire le Grand, Hippocrate, Homère, Moïse, Pétrarque, Pie II, Salomon, Duns Scot, Bartolo Sentinati* (Urbin, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 150-157, 167-174
- Triptyque de la Crucifixion* (Gand, cath. Saint-Bavon), II, 187; III, 262

- ? *Allégories des Arts Libéraux* (autrefois Berlin, Staatliche Museen, et Londres, National Gall.), II, 133, 144, 147, 156, 174-176
- ? *La Lecture* ou *La Leçon* (Windsor, Windsor Castle, ou Hampton Court, Palais royal), II, 109, 144, 156
- ? *Le Double Portrait du duc Frédéric de Montefeltre et de son fils Guidobaldo* (Urbin, Palais ducal), II, 109, 133-134, 144, 156
- copie, *Saint Thomas d'Aquin* (Rome, égl. S. Maria della Vittoria), II, 154
- copie dessinée, *Boèce* (Urbin, Palais ducal), II, 155
- *Hippocrate* (Urbin, Palais ducal), II, 155
- *Sixte IV* (Rouen, Mus. des Beaux-Arts), II, 155
- *Solon* (Urbin, Palais ducal), II, 155
- d'après, *Saint Augustin*, miniature (Paris, anc. coll. R. Kahn), II, 155

## K

- Kann, Alphonse (coll. vendue à New York en 1927), I, 45
- Rodolphe (anc. coll. parisienne), II, 155
- KANSAS CITY (U.S.A., Miss.)
- Nelson-Atkins Museum of Art, *Sainte Famille dans un intérieur* (P. Christus), III, 24, 26
- KARLSRUHE (All., Bade)
- Staatliche Kunsthalle, *Annonciation* (F. Herlin), III, 47
- La Vierge et l'Enfant trônant dans un paysage* (Maître de Francfort), III, 207
- KEW GARDENS (U.S.A., New York)
- Coll. Jack Linsky, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (D. Bouts?), I, 63-64
- Key, Willem (peintre)
- Antonio del Rio et ses fils* et *Leonor de Villanueva* (Paris, Louvre), II, 245, 251
- Kleinberger, François (marchand), II, 288, 293-294; III, 152, 177
- Klotz, Paul (coll. new-yorkais), I, 108
- Koetser, David (commerce d'art londonien), III, 221
- Koppcl, Léopold (coll. berlinois), I, 108
- Kress (donateur américain), I, 25, 116

## L

- Labatut, galerie (commerce d'art parisien), III, 156
- Laethem, Jacob van (peintre), I, 95; III, 220, 231-232, 234-235
- Lafontaine, Lucien-Claude (coll.), I, 79
- Lancret, Nicolas (peintre)
- Le Lit de justice tenu par Louis XV en 1723* (Paris, Louvre), III, 104
- LANDOZ (commerce (?) berlinois), III, 233, 235
- Langeac, M. de (anc. coll. français), III, 248
- Lanno (anc. coll. munichoise), I, 125
- Lannoy, Philippote de (épouse de Jacques de Jauche), III, 265
- LAON (Fr., Aisne), III, 109
- Laon, Colart de (peintre), III, 83, 110
- LAREDO (Esp., prov. de Santander), II, 250
- LAREN (P.-B., Hollande septentr.), I, 59
- LA RÉOLE EN BAZADOIS (Fr., Gironde), II, 33
- Larmessin, Nicolas III (graveur)
- Jean sans Peur*, gravure dans *Les Augustes représentations de tous les rois de France (...)*, I, 6
- La Trémouille, princesse de (fille du comte Duchâtel), II, 245
- Lautraite, A. (restaurateur), III, 205
- Leboucq, Jacques (peintre héraldiste et généalogiste)
- Recueil d'Arras* (Arras, Bibl. Municipale), I, 16, 93, 117, 122; II, 23, 57; III, 230
- Lebrun, Jean-Baptiste (peintre et restaurateur), II, 52, 76
- Le Duc, Colart (époux d'Agnès van der Weyden), III, 97
- Louis (peintre), III, 97, 106-107
- Leegenhoek, J., galerie (commerce parisien), III, 42, 70
- Lehman, Robert (donateur américain), I, 15, 137; II, 187; III, 223
- LEIPZIG (All., Saxe)
- Museum der bildenden Künste, *La Visitation* (R. van der Weyden), III, 30-32
- Lelong, C. (anc. coll.)
- Tapiserie Mille fleurs* (anonyme), I, 118
- Lemaire de Belges, Jean (poète), III, 97, 106
- Lempertz (salle de vente colonaise), II, 275; III, 234, 265
- Lenoir, Alexandre (conservateur du Musée des Monuments Français), II, 51, 75-76; III, 92, 124
- Lentulus, Publius (gouverneur de la Judée), III, 139

- Léonard de Vinci (architecte, peintre et sculpteur)  
 La *Joconde* (Paris, Louvre), II, 51  
 attrib., *Sainte Madeleine* (Burgos, cath.), II, 252
- Lepage, A. (restaurateur), III, 205
- Lepavec, G. (restaurateur), II, 206-207
- Le Roy (coll. parisienne), I, 34, 56
- LESBOS (Gr., nome de -), II, 116
- LIBAN, II, 15-16
- Liechtenstein (famille régnante de la principauté du même nom), III, 213
- LIÈGE (Belg., prov. de -), II, 16, 23, 25-27, 33-38, 42, 49-50, 58  
 Musée Archéologique, *La Vierge de dom Rupert*, sculpture (anonyme), I, 49  
 Musée d'art religieux et d'art mosan, *La Vierge et l'Enfant avec une donatrice présentée par sainte Marie-Madeleine* (Maître à la Vue de Sainte-Gudule), II, 55; III, 96, 247-248
- LIERRE (Belg., prov. d'Anvers), III, 229
- LILLE (Fr., Nord), I, 96, 137; II, 33, 249; III, 51  
 Palais des Beaux-Arts, *Portrait de Philippe le Bon* (R. van der Weyden, d'après), III, 75  
*Portraits de Louis de Quarré et de Barbe Cruy-sinck* (Maître du Feuillage en broderie), III, 19, 264  
*Triptyque de la Vierge à l'Enfant* (Maître du Feuillage en broderie), III, 195, 199
- Limbourg, Frères de (miniaturistes et peintres (?)), I, 8; II, 35  
*Très Riches Heures du duc de Berry* (Chantilly, Mus. Condé), I, 3, 42; III, 88
- Limburg-Stirum, comte T. de (coll. à Huldenberg), I, 5  
 comte de (coll. à Rumbeke), I, 5
- Linard (restaurateur), II, 247; III, 41, 76, 101, 188
- Lindenmeyer-Christ (anc. coll. bâloise), II, 85; III, 5
- Linsky, B. et Jack (mécènes américains), I, 63-64; II, 85; III, 5
- LISBONNE (Port., capitale), II, 27  
 Musée des Beaux-Arts, *La Vierge et l'Enfant accompagnés par Philippe le Bon, le comte de Charolais et Isabelle de Portugal*, dessin (R. van der Weyden, copie par Domingos Antonio de Sequeira), II, 254  
*Tentations de saint Antoine, triptyque* (J. Bosch), I, 29
- Litemont, Jacob de (peintre), III, 98
- LIVERPOOL (G.-B., Lancashire)  
 Walker Art Gallery, *Bessarion* (anonyme), II, 118  
*Triptyque de la Descente de croix* (Maître de Flémalle, copie), III, 149
- LIVRÉ-SUR-CHANGEON (Fr., Ille-et-Vilaine)  
 Eglise, *Noli me tangere*, tapisserie (anonyme bruxellois), III, 250
- Localisation inconnue  
*Annonciation* (anonyme hispano-flamand), III, 43  
*Annonciation*, livre d'Heures à l'usage de Thérourouanne (J. Le Tavernier), librairie Tenschert, 1989, III, 44  
*La Vie de sainte Catherine*, ms. (S. Marmion, cercle), III, 276  
*Le Christ bénissant* (R. van der Weyden, d'après), III, 155  
*Saintes Elisabeth, Catherine et Rosalie* (?) (Maître à la Vue de Sainte-Gudule), III, 96
- Lochner, Stéphane (peintre)  
*Adoration des mages*, triptyque (Cologne, cath.), II, 26
- Loiani (famille bolognaise), III, 157
- LONDRES (G.-B., capitale), I, 14; II, 88, 203-204, 250, 269; III, 152, 157, 193, 199, 213, 222  
 Apsley House, coll. du duc de Wellington, *La Dernière Cène* (Juan de Flandres ou son atelier), II, 85, 89; III, 5  
 British Library, *La Colère et La Paresse, Livre d'Heures de Jean, comte de Dunois* (Maître de Bedford, atelier), II, 54  
 British Museum, *Le Dialogue de Jésus-Christ et de la Duchesse* (Maître de Girart de Roussillon), I, 16  
*Proverbe flamand* (recto) et *Jean sans Peur* (verso), dessin (anonyme), I, 6  
*Romuléon* (anonyme), I, 16  
*Sainte Marie-Madeleine*, inv. 1824-00-9-2 (R. van der Weyden, copie), III, 150, 160  
 - inv. 1910-2-12-204 (R. van der Weyden, copie), III, 160  
*Vittorino da Feltre*, médaille (Pisanello), II, 126
- Buckingham Palace, *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (H. van der Goes, d'après), II, 274

- Coll. Sir Thomas Barlow, *La Vierge et l'Enfant* (D. Bouts), I, 51
- Coll. A. Blackborne, *La Vierge et l'Enfant vénérés par un évêque* (J. van Eyck, imitation tardive), II, 54
- Coll. A. E. Popham, *Tête de saint Jean-Baptiste* (R. van der Weyden, copie), III, 160
- Coll. W. Samuel, *Saint Jean-Baptiste* (R. van der Weyden, d'après), III, 160
- Coll. Weitzner, *La Vierge et l'Enfant* (œuvre inconnue), III, 271
- Comm. David Koetser, *Portrait de Charles Brandon* (J. van Coninxloo), III, 221
- Commerce, 1926, *Philippe le Beau* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 234
- Commerce, avant 1929, *La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 213
- Convent of the Brompton Oratory, *Annonciation*, triptyque (Maître de la Légende de Sainte Ursule), III, 44
- Hospital of St. John of Jerusalem, *Trinité, Triptyque Weston* (R. van der Weyden, disciple), I, 82
- National Gallery, Deux *Allégories des Arts Libéraux* (Juste de Gand?), II, 133, 144, 147, 156, 174-176
- Apparition du Christ à sa mère avec les élus de l'Ancien Testament* (Juan de Flandes), II, 83, 85, 89; III, 5
- Double portrait des Arnolfini* (J. van Eyck), II, 32, 44, 46, 48-49; III, 24, 26-27, 33-36, 44, 49, 70
- La Mort de la Vierge* (Maître de Flémalle, copie), III, 29
- La Rencontre à la Porte dorée avec Saint Charlemagne* (J. Hey), II, 231; III, 87
- La Vierge à l'écran d'osier* (Maître de Flémalle, copie), I, 49; III, 29, 149
- La Vierge à l'Enfant avec des saints et Richard de Visch de la Chapelle* (G. David), I, 114, 137, 140; II, 254
- La Vierge à l'Enfant avec un donateur présenté par saint Georges* (H. Memling, d'après), II, 249
- La Vierge dans l'abside* (Maître de Flémalle, copie), I, 49, 103
- La Vierge de l'humilité* (Maître de Flémalle), voir *La Vierge à l'écran d'osier*
- La Vierge et l'Enfant* (buste) (D. Bouts), I, 63
- La Vierge et l'Enfant avec les saints Pierre et Paul* (D. Bouts), I, 51
- Le Christ bénissant* (Antonello de Messine), III, 156
- L'Exhumation de saint Hubert* (R. van der Weyden?), III, 33, 53
- L'Homme au turban* (J. van Eyck), II, 32
- Martyre de saint Sébastien* (A. et P. Pollaiuolo), II, 56
- Mise au tombeau* (D. Bouts), I, 57
- Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche*, diptyque (anonyme), III, 223
- Pietà* (R. van der Weyden, atelier), III, 159
- Portrait de femme* (R. van der Weyden et atelier), II, 289; revers, *Christ couronné d'épines*, I, 55, 59
- Portrait de Jules II* (Raphaël), II, 123
- Portrait d'homme* (D. Bouts), I, 57
- (R. Campin), II, 116
- (Maître à la Vue de Sainte-Gudule), III, 243, 249-250
- Portraits d'un couple* (Maître de Flémalle), III, 149
- Retable de Saint Bertin, fragments* (S. Marmion), II, 186-187, 189, 192, 215
- Sainte Marie-Madeleine* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 224
- Sainte Marie-Madeleine lisant* (R. van der Weyden), III, 24, 158-159
- Saint Yves* (R. van der Weyden (?)), II, 56
- Triptyque Donne* (H. Memling), II, 207-209, 244-245, 248, 270, 301
- Société des Antiquaires, *Marguerite d'York* (H. van der Goes, attrib.), I, 15
- Spanish Art Gallery, 1925, *La Vierge et l'Enfant* (A. Bouts, copie), I, 51
- Vente chez Christie, 1970, coll. Adenauer, *Marguerite d'Autriche* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 223
- 1975, *Jésus et la Samaritaine* (anonyme brugeois), II, 83
- 1980, *La Vierge au prévôt van Maelbeke* (J. van Eyck, d'après), II, 3, 21

- 1992, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (H. Memling, style), voir ST. OSYTH NEAR CLACTON-ON-SEA, St. Osyth's Priory
- Vente chez Sotheby, 1937, *Jean sans Peur*, bague (anonyme), I, 6
- 1952, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58
- 1957, *Déploration* (D. Bouts, copie), I, 37
- 1983, *Le Roi David en prière*, dans *Le Livre d'Heures* de la coll. de la Marquise of Bute (anonyme), II, 56
- 1991, *Annonciation* (Maître de 1518), III, 43
- 2001, *La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 213
- La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (Maître de la Légende de sainte Lucie), III, 265
- Victoria and Albert Museum, *Verdure aux armes des Giovo* (anonyme), I, 118
- Wallace Collection, *Ange tenant une épée* (H. Memling), II, 297, 299-302; III, 166
- Email des Bourbon (anonyme), III, 87
- Lorenzetti, Ambrogio (peintre), II, 39, 231
- Présentation au temple* (Florence, Uffizi), II, 231
- LOS ANGELES (U.S.A., Cal.), I, 51
- County Museum, *La Vierge et l'Enfant* (A. Bouts), I, 51
- La Vierge et l'Enfant avec deux anges, triptyque* (Maître de la Légende de sainte Lucie), III, 265
- Louis I<sup>er</sup>, le Pieux (roi de France), III, 85
- Louis (duc d'Orléans), I, 2
- Louis I<sup>er</sup> (duc d'Anjou), III, 85
- Louis II (duc d'Anjou), I, 3, 18
- Louis II (roi de Naples), I, 12; III, 15
- Louis II de Male (comte de Flandre), I, 7; III, 51
- Louis VI (roi de France), III, 88
- Louis IX (saint; roi de France), III, 85-86, 88, 105, 219
- Louis X, le Hutin (roi de France), III, 89
- Louis XI (roi de France), I, 12; II, 117; III, 15, 84, 87, 93-95
- Louis XII (roi de France), I, 12; III, 16, 90, 92, 94, 104, 129
- Louis XIV (roi de France), I, 124, 127; III, 103
- Louis XV (roi de France), III, 104
- Louis XVI (roi de France), III, 104
- Louis XVIII (roi de France), III, 248
- Louis-Philippe (roi des Français), II, 243
- LOUVAIN (Belg., Brabant flam.), I, 64; II, 36, 225
- Collégiale Saint-Pierre, *Saint Jérôme*, volet du *Martyre de saint Erasme*, triptyque (D. Bouts), II, 119
- Triptyque du Saint-Sacrement* (D. Bouts), I, 43; III, 154
- Trône de la Grâce*, tourelle du Saint-Sacrement (anonyme), I, 83
- *revers du Triptyque Edelbeer* (R. van der Weyden, copie), I, 8
- Musée communal, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (D. Bouts, réplique), I, 64
- Trinité* (Maître de Flémalle?), I, 79-81, 84; III, 32
- LÜBECK (All., Slesvig-Holstein)
- Sankt Annen Museum, *Triptyque de la Crucifixion* (H. Memling), II, 208, 229, 270-271
- Lucas de Leyde (peintre et graveur), I, 56, 60; III, 28
- LUCERNE (Sui., canton de -)
- Vente à la Galerie Fischer, 1936, *Vierge priant* (C. de Coter), I, 84
- LUCQUES (It., prov. de -), II, 26
- Ludolphe de Saxe (mystique), II, 84
- LÜTZSCHENA (All., Saxe), III, 30-32
- LUGANO (Sui., Tessin)
- Coll. baron Thyssen-Bornemisza, voir MADRID, Palais de Villahermosa
- LYON (Fr., Rhône), I, 14; II, 28, 32-34, 124; III, 232, 237
- Musée des Beaux-Arts, *Arbre de Jessé* (G. David), I, 136-137

## M

- MAASEYK (Belg., Limbourg), I, 133-134
- MAASTRICHT (P.-B., Limbourg), I, 23; II, 33-35, 58
- Mabuse, Jean Gossart, dit (peintre), I, 121
- Maciet, Jules (coll.), III, 75
- MADRID (Esp., capitale), I, 107; III, 220
- Biblioteca de Palacio, *Le Roi David en prière*, dans *Le Livre d'Heures de Juana Enriquez* (anonyme), II, 56

- Coll. de Infantado, *La Vierge et l'Enfant au croissant et à la fleur* (Maître de Flémalle, style), III, 206
- Coll. privée, *Tête de la Vierge*, dessin (R. van der Weyden, d'après), III, 157
- *Trône de la Grâce* (M. Coffermans), I, 81
- Coll. R. Serrano Súñer, *Philippe le Beau* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 234-235
- Coll. Weisberger, *La Vierge de douceur* (D. Bouts, copie), I, 58
- Musée Lázaro Galdiano, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 5
- Musée du Prado, *Annonciation* (Maître de Flémalle), III, 48
- Crucifixion* (R. van der Weyden, imitateur), I, 84
- Descente de croix* (R. van der Weyden), III, 28, 31-32, 50, 103, 106, 150, 271
- Heinrich von Werl présenté par saint Jean-Baptiste et Sainte Barbe* (R. Campin ou Maître de Flémalle), II, 208; III, 25, 29-34, 36, 44, 50, 103, 106, 159
- La Fontaine de Vie* (J. van Eyck, élève?), II, 55
- La Madone Duran* (R. van der Weyden), II, 4
- La Vierge à l'Enfant entourée de deux anges* (H. Memling), II, 274
- Le Mariage de la Vierge* (Maître de Flémalle), III, 182, 246
- Résurrection de Lazare* (Juan de Flandes), II, 89
- Retable de la Vierge* (D. Bouts), I, 36
- Palais de Villahermosa, Fondation Schloss Rohoncz, *Annonciation*, diptyque (J. van Eyck), II, 4-5, 7-9
- Déploration, triptyque* (Maître de la Légende de sainte Lucie), I, 35-37
- La Vierge à l'Enfant* (R. van der Weyden), III, 29-34
- à *l'arbre sec* (P. Christus), II, 7
- Vêtir ceux qui sont nus* (Maître à la Vue de Sainte-Gudule), III, 243
- Palais Royal, *La Descente du Christ aux Limbes*, *La Descente du Saint-Esprit*, *La Multiplication des pains*, *La Résurrection de Lazare*, *La Trahison de Judas*, *La Transfiguration*, *Le Christ aux outrages*, *Le Christ chez Simon*, *Le Christ devant Pilate*, *Le Christ et la Cananéenne*, *Le Christ sur la mer de Galilée*, *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, *Le Noli me tangere*, *Les Disciples d'Emmaüs* et *Les Trois Marie au tombeau* (Juan de Flandes et son atelier), II, 85-87, 89-90; III, 5
- MAHAMUD (Esp., prov. de Burgos), II, 250
- Mahamud, Fernán Sánchez de (greffier royal), II, 250-251
- Maître à la Vue de Sainte-Gudule (peintre), III, 47, 247-248
- La Délivrance des prisonniers* (Paris, Mus. de Cluny), III, 243, 249
- La Lactation de saint Bernard* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 249
- La Présentation au temple de la Vierge* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 250
- La Vierge et l'Enfant avec une donatrice présentée par sainte Marie-Madeleine* (Liège, Mus. d'art religieux et d'art mosan), II, 55; III, 96, 248
- L'Instruction pastorale* (Paris, Louvre), III, 239-254
- Portrait d'homme* (Londres, National Gall.), III, 243, 249-250
- (New York, Metropolitan Mus.), III, 243, 246, 249
- Saintes Elisabeth, Catherine et Rosalie* (?) (non localisé), III, 96
- Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*, diptyque (Dijon, Mus. des Beaux-Arts; voir aussi R. van der Weyden, suite), III, 244, 248-249
- Saint Sébastien* (Paris, vente Palais Galliera, 1962), III, 249
- Vêtir ceux qui sont nus* (Madrid, Palais de Villahermosa), III, 243
- Maître aux Banderoles (graveur), III, 203
- Trinité avec huit anges*, gravure, I, 83
- Trinité avec quatre anges*, gravure, I, 83
- Maître Bertram (peintre)
- Repos pendant la fuite en Egypte* (Hambourg, égl. Saint-Pierre), II, 197-198
- Maître brugeois de 1499, voir Maître de 1499
- Maître brugeois des Heures de Dresde (miniaturiste), III, 6

- Maitre colonais de Saint-Barthélemy (peintre)  
*Noces de Cana* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 116
- Maitre d'Alkmaar (peintre)  
 ? *Jésus et la Samaritaine* (non localisé), II, 89
- Maitre d'Amiens (miniaturiste), III, 43
- Maitre de Bedford (miniaturiste)  
*Le Roi David en prière*, dans un *Livre d'Heures* (Malibu, The J. Paul Getty Mus.), II, 56  
 atelier, *La Colère* et *La Paresse*, dans le *Livre d'Heures de Jean, comte de Dunois* (Londres, British Library), II, 54
- Maitre de Boucicaut (miniaturiste), III, 24, 45  
*Manuscrit de Pierre le Fruitier, dit Salmon* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 5  
 atelier, *Miniature-dédicace* du ms. lat. 1161 (Paris, Bibl. nat. de France), II, 19
- Maitre de Dreux Budé (peintre et miniaturiste), III, 98, 111-112  
*Arrestation du Christ avec deux donateurs* (Brême, coll. Dr. H. Bischoff), III, 102, 107-108, 111  
*Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 81-132; voir aussi André d'Ypres  
*Jeanne Peschard et ses filles Jacqueline et Catherine en donatrices* (France, coll. privée), III, 102, 107  
*Portement de croix, Crucifixion et Descente aux Limbes* (Malibu, The J.P. Getty Mus.), III, 98, 102, 107-108, 111  
*Résurrection avec trois donatrices* (Montpellier, Mus. Fabre), III, 103, 107-108, 111  
*Saint Louis, Saint Denis et Saint Martin*, bréviaire à l'usage de Tours (Paris, Bibl. nat. de France), III, 102, 112
- Maitre de Dunois (miniaturiste)  
 atelier, *L'Ascension* et *La Pentecôte*, bréviaire à l'usage de Tours (Paris, Bibl. nat. de France), III, 112
- Maitre de Flémalle (peintre), II, 45; III, 24, 29-34, 107-108, 149, 186, 198, 203-204, 271  
*Crucifixion* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 102  
*L'Annonciation* (Madrid, Prado), III, 48  
 - *de Mérode*, triptyque (New York, Metropolitan Mus., The Cloisters), II, 40; III, 24-26, 29-30, 33-34, 36
- Larron* (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), III, 149  
*La Vierge à l'écran d'osier* (Londres, National Gall.), I, 49; III, 29, 149  
*La Vierge et l'Enfant* (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), II, 4; III, 106, 149  
*Le Christ bénissant et la Vierge en prière* (Philadelphie, The Philadelphia Mus. of Art, The John G. Johnson Coll.), III, 140  
*Le Mariage de la Vierge* (Madrid, Prado), III, 182, 246  
*Nativité* (Dijon, Mus. des Beaux-Arts), I, 42; III, 32, 34, 149  
*Portraits d'un couple* (Londres, Nat. Gall.), III, 149  
*Retable Werl* (Madrid, Prado), III, 25, 29-34, 36, 44, 50, 103, 106, 159  
*Sainte Véronique* (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), III, 106, 149  
*Trinité* (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), I, 78, 82; III, 149  
 - diptyque (Saint-Pétersbourg, Ermitage), I, 82  
 ? *Trinité* (Louvain, Mus. Vander Kelen-Mertens), I, 79-81, 84; III, 32  
 copie, *La Mort de la Vierge* (Londres, Nat. Gall.), III, 29  
 - *La Vierge allaitant l'Enfant* (Rennes, Mus. des Beaux-Arts), III, 198-199  
 - *La Vierge dans l'abside* (Londres, National Gall.), I, 49, 103  
 - par le Maître du Saint-Sang, *Trinité* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 78, 80-81, 84  
 - *Triptyque de la Descente de croix* (Liverpool, Walker Art Gall.), III, 149  
 réplique, *Trône de la Grâce* (Oeudeghien, église), I, 81  
 style, *La Vierge et l'Enfant à la fleur* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 206  
 - *La Vierge et l'Enfant au croissant et à la fleur* (Madrid, coll. de Infantado), III, 206  
 - *Triptyque de la Vierge et l'Enfant au croissant*, volets du Maître de Francfort (Bruxelles, coll. De Jonghe), III, 205-207  
 - - (Huesca, Mus. Provincial), III, 205-207  
 suite, *La Vierge et l'Enfant à la fleur* (Douai, Mus.), III, 203, 205  
 - *La Vierge et l'Enfant à la fleur dans un paysage* (Poznán, Mus. National), III, 206

- *La Vierge et l'Enfant à la poire dans un paysage* (Pézenas, Mus. Vulliard St-Germain), III, 206
- Maître de Francfort (peintre)
- La Vierge et l'Enfant* (Stockholm, coll. Peyron), III, 207
- La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne* (Washington, National Gall.), III, 207
- La Vierge à l'Enfant dans un paysage* (Paris, Louvre), III, 201-208
- La Vierge de l'Immaculée Conception* (Aigen i. M., couvent de Schlägl), III, 203, 205-207
- La Vierge et l'Enfant trônant dans un paysage* (Karlsruhe, Kunsthalle), III, 207
- Le Donateur accompagné par saint Pierre et La Donatrice protégée par sainte Odile de Weert*, volets de triptyque (Bruxelles, coll. De Jonghe), III, 206, 264
- Parenté de sainte Anne* (Francfort, Historisches Mus.), III, 204
- Sainte Catherine et Sainte Barbe*, volets de triptyque (Huesca, Mus. Provincial), III, 205-206
- Maître de Gijsbrecht van Brederode (miniaturiste)
- Annonciation*, t. 2 de la *Bible d'Evert Zondenbalch* (Vienne, Österreich. Nationalbibl.), III, 46
- Maître de Girart de Roussillon (miniaturiste)
- Composition de la Sainte Ecriture, frontispice* (Bruxelles, Bibl. Royale), III, 190
- Le Dialogue de Jésus-Christ et de la Duchesse* (Londres, British Mus.), I, 16
- Le comte Jocelin d'Edesse*, dans les *Croniques de Jherusalem abregies* (Vienne, Österreich. Nationalbibl.), III, 44, 51
- Un Couple devisant*, dans le *Roman de Girart de Roussillon* (Vienne, Österreich. Nationalbibl.), III, 48
- Maître de Jouvenel (miniaturiste)
- La Visitation*, dans le *Livre d'Heures de Louis d'Anjou* (Cambridge, Fitzwilliam Mus.), II, 56
- Maître de Kappenberg (peintre)
- La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens* (Vienne, coll. Herzog-Csete), II, 274
- Maître de l'Adoration des mages du Prado (peintre)
- Annonciation* (Glasgow, Glasgow Art Gall., Burrell Coll.), II, 249; III, 42
- Présentation au temple* (Washington, Nat. Gall.), III, 48
- Repos pendant la fuite en Egypte* (Glasgow, Glasgow Art Gall., Burrell Coll.), II, 198
- Maître de la Légende de saint Augustin (peintre)
- Saint Nicolas* (Bruges, Mus. Groeninge), actuellement attrib. au Maître de la Légende de sainte Lucie, I, 118
- Maître de la Légende de sainte Barbe (peintre), II, 187; III, 246, 248, 250
- Deux Miracles de saint Nicolas de Bari* (Dublin, National Gall. of Ireland), III, 242-243, 246-247, 250
- Le Roi Salomon adorant les idoles* (La Haye, Mauritshuis), III, 242-243, 246-247, 250
- Retable de Job* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 246, 264
- Maître de la Légende de sainte Catherine (peintre), III, 48, 196
- Annonciation* (Florence, Mus. Naz. del Bargello), III, 42
- Le Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruxelles, Mus. Roy. des Beaux-Arts), II, 266
- Retable de Job* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 246
- voir aussi Maître du Feuillage en broderie, *La Vierge à l'Enfant avec quatre anges chanteurs et musiciens* (Polizzi Generosa, Chiesa Madre)
- Maître de la Légende de sainte Godelieve (peintre)
- La Vierge à l'Enfant entourée de saintes*, triptyque (Abbeville, Mus. Boucher de Perthes), II, 275
- Maître de la Légende de sainte Lucie (peintre), III, 264-265
- Déploration*, triptyque (Madrid, Palais de Villahermosa), I, 35-37
- Double Intercession du Christ et de la Vierge, Retable de la Vierge* (Tallinn, Mus.), I, 92
- La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), II, 267, 275, 278
- (Detroit, The Detroit Inst. of Arts), II, 267, 275
- La Vierge et l'Enfant* (buste) (Anvers, Mus. Mayer van den Bergh), I, 64
- (Baltimore, Mus. of Art), I, 64
- (Bruxelles, coll. J. Van der Veken), I, 64



- (Paris, coll. privée, 1937), I, 64
- (Venise, Mus. Correr), I, 64
- La Vierge et l'Enfant* (Williamstown, Clark Art Inst.), III, 271
- La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (Londres, vente chez Sotheby, 2001), III, 265
- (San Francisco, California Palace of the Legion of Honor), III, 265
- triptyque (autrefois Messine, Mus. Nazionale), III, 265
- - (Los Angeles, County Mus. of Art), III, 265
- La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens* (Cologne, vente Lempertz, 1972), III, 265
- Sainte Catherine d'Alexandrie* (Pise, Mus. Nazionale di San Matteo), I, 118
- Saint Nicolas* (Bruges, Mus. Groeninge), I, 118
- Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (peintre), III, 75, 205-206, 231-232, 272
- Jeanne la Folle* (Paris, coll. Tudor-Wilkinson), I, 93; III, 220
- (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 93
- (Windsor, Windsor Castle), III, 220
- L'Annonciation* (Grenade, Capilla Real), III, 212, 214, 225
- La Vierge et l'Enfant* (Aix-la-Chapelle, Suermond Mus.), III, 213-214
- (Anvers, Mus. Mayer van den Bergh), III, 214, 225
- (Bergame, Accad. Carrara), III, 214
- (Cologne, Kunstgewerbe Mus.), III, 225
- (Londres, comm., avant 1929), III, 213
- (Londres, vente chez Sotheby, 2001), III, 213
- (New York, Reinhardt Gall.), III, 212
- (New York, vente Sotheby, 1988), III, 213
- (Paris, Louvre), III, 209-215
- (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), III, 212, 214
- (Saint-Petersbourg, Ermitage), III, 213
- (Vaduz, coll. Liechtenstein), III, 213
- (Vienne, Gal. Sanct Lucas), III, 212
- Le Repos pendant la fuite en Egypte* (Melbourne, National Gall. of Victoria), III, 214
- Marguerite d'Autriche* (Londres, vente K. Adenauer), III, 223-225
- (Paris, Louvre), III, 216-227
- (Versailles, Mus. National), III, 223
- (Windsor, coll. royales), III, 221, 224-225
- Philippe le Beau* (Banbury, coll. Bearsted), III, 232-233, 235
- (Berlin, comm. (?) Landoz), III, 233, 235
- (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 233, 235
- (Londres, commerce, 1926), III, 234
- (Madrid, coll. R. Serrano Súñer), III, 234-235
- (Moscou, coll. Nagel), III, 233, 235
- (Paris, Louvre), III, 228-238
- (Philadelphia, Johnson Coll.), III, 223
- (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 233, 235
- (Windsor, coll. royales), III, 235
- (Winterthur, coll. Ernst), III, 234
- atelier, *Sainte Marie-Madeleine* (Cambridge, Fogg Art Mus.), III, 224
- - (Chantilly, Mus. Condé), III, 224
- - (Londres, National Gall.), III, 224
- Maître de la Légende de sainte Ursule (peintre), III, 261-262, 264
- Annonciation*, triptyque (Londres, Convent of the Brompton Oratory), III, 44
- La *Légende de sainte Ursule* (Bruges, Mus. Groeninge), III, 261
- La Vierge et l'Enfant en majesté avec deux anges* (Rochester, Université, Memorial Art Gall.), III, 264
- Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant et quatre saints* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 261-262
- Maître de la Légende de saint Gilles (peintre)
- Philippe le Beau* (Winterthur, coll. O. Reinhart), I, 95; III, 231-235
- Maître de la Légende de saint Ulrich (peintre)
- Annonciation* (Nuremberg, Germanisches Nationalmus.), III, 46, 53-54, 70
- Maître de la Madone I.P., voir Maître de 1499
- Maître de la Madone Vendramin (peintre), III, 31
- Maître de l'Annonciation d'Aix (peintre)
- Nature morte* (Amsterdam, Rijksmuseum), I, 27
- Maître de la Passion de Darmstadt (peintre)
- Portement de croix*, volet de triptyque; au revers, *Annonciation* (Darmstadt, Hessisches Landesmus.), III, 47

- Trône de la Grâce* (Berlin, Staatliche Mus., Gemäldegal.), I, 81
- Maître de la Perle de Brabant (peintre), I, 36, 43, 50-51
- Maître de la Rédemption du Prado (peintre), voir Vrancke Van der Stockt
- Maître de la Sainte Parenté (peintre)  
*Trinité* (New York, Metropolitan Mus.), I, 82
- Maître de la Vierge aux donateurs I.P., voir Maître de 1499
- Maître de la Virgo inter Virgines (peintre)  
*Trinité* (Zagreb, Galerie de l'Académie), I, 82
- Maître de l'Histoire de Joseph (peintre)  
*Triptyque de Zierickzee* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 93; III, 230-231
- Maître de Marguerite d'York (miniaturiste)  
atelier, *Vie de sainte Colette de Corbie* (Gand, couvent des Pauvres Claires), I, 15
- Maître de Marie de Bourgogne (miniaturiste), III, 6  
*Boèce* (Iena, Bibl. de l'Université), I, 15  
*Christ cloué sur la croix*, dans le *Livre d'Heures de Charles le Téméraire* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), II, 40  
*La Vierge et l'Enfant dans une église*, dans le *Livre d'Heures de Charles le Téméraire* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), II, 40  
*Traité de Religion et de Morale* (Oxford, Bodlerian Library), I, 15
- Maître de Moulins (peintre), voir Jean Hey
- Maître de Rambures (miniaturiste)  
*Annonciation*, livre d'Heures (New York, Pierpont Morgan Lib.), III, 43
- Maître de Rohan (miniaturiste)  
sous la direction de, *Grandes Heures de Rohan* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 198
- Maître de Saint Barthélemy (peintre), III, 249  
*Kreuzaltar* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 103
- Maître de Saint-Séverin (peintre), I, 81
- Maître de Schöppingen (peintre)  
*La Vierge à l'Enfant avec les saintes Catherine et Agnès* (Bonn, Landesmuseum), II, 266  
*Retable de Soest* (autrefois Berlin, musée), III, 41, 51-52, 70
- Maître de San Diego (peintre), III, 204, 207
- Maître de Siresa (peintre)  
*Trinité*, retable (Siresa, église San Pedro), I, 82
- Maître de Stuttgart (peintre), III, 204, 207
- Maître de 1499 (peintre), III, 262  
*Annonciation*, diptyque (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 9  
*Diplyque de Chrétien de Hondt* (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 263, 265  
*La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs* (Paris, Louvre), III, 19, 255-268  
*La Vierge à l'Enfant sur un trône entourée de quatre saintes* (Richmond, Virginia Mus. of Fine Arts), II, 274
- Maître de 1518 (peintre)  
*Annonciation* (Londres, vente Sotheby, 1991), III, 43
- Maître des Portraits Princiers (peintre)  
*Noces de Cana, triptyque de la Multiplication des pains* (Melbourne, National Gall. of Victoria), I, 116
- Maître des Saints Crépin et Crépinien (peintre), III, 250-252
- Maître des Scènes de la Passion de Bruges (peintre), II, 187
- Maître de Watervliet (peintre), III, 204, 207
- Maître de Wavrin (enlumineur), III, 248
- Maître de Zwolle (graveur)  
*La Vierge et l'Enfant*, gravure (Hambourg, Kunsthalle), III, 265
- Maître d'Hoogstraeten (peintre)  
*Polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge* (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 264
- Maître d'Olivier de Coëtiivy (peintre, miniaturiste et cartonnier), III, 98, 108, 112  
*Bréviaire* à l'usage de Tours (Paris, Bibl. nat. de France), III, 112  
*Résurrection de Lazare* (Paris, Louvre), III, 98, 108  
*Salvator Mundi, La Vierge et l'Enfant et Saint Jean l'Évangéliste*, vitrail (Paris, égl. Saint-Séverin), III, 98, 108, 154
- Maître du Champion des dames (enlumineur), III, 149
- Maître du Feuillage en broderie (peintre), II, 249  
*Ange jouant du luth* (Paris, Louvre), III, 198-200  
*La Vierge à l'Enfant* (Burgos, cath.), III, 195  
- (Minneapolis, Minneapolis Inst. of Arts), III, 195  
- (Philadelphie, Philadelphia Mus. of Art, Johnson Coll.), II, 249; III, 195  
*La Vierge à l'Enfant avec quatre anges chanteurs et*

- musiciens (Polizzi Generosa, Chiesa Madre), III, 193, 195-196
- La Vierge et l'Enfant* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute), voir J. Provost
- La Vierge en majesté entourée d'anges* (Paris, Louvre), III, 192-198
- Louis de Quarré et Barbe Cruysinck*, deux volets (Lille, Palais des Beaux-Arts), III, 19, 264
- Sainte Catherine et Sainte Barbe* (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), III, 196
- Triptyque de la Vierge à l'Enfant* (Lille, Palais des Beaux Arts), III, 195, 199
- Maître du Livre de raison (graveur)
- Annonciation (unicum)*; Amsterdam, Rijksprentenkab.), III, 42
- Portraits du Christ et de la Vierge*, gravures en diptyque, III, 157
- Maître du retable de Saint-Bertin (peintre), II, 189; voir S. Marmion
- Maître du Saint Jean Grimaçant (peintre), II, 5
- Maître du Saint-Sang (peintre)
- Déposition de croix*, triptyque (Bruges, chapelle du Saint-Sang), I, 122
- Trinité* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 78, 80-81, 84
- Maître E.S. (graveur), III, 247-248
- Christ bénissant*, gravure, III, 140
- Salvator Mundi et Vierge en prière*, gravures; III, 156-157
- Trinité*, gravure, I, 83
- Maître FVB (graveur)
- Annonciation*, gravure, III, 42
- Maître gantois de 1499, voir Maître de 1499
- Maître H (peintre et miniaturiste), II, 54
- Maître Michel ou Michiel, voir Michel Sittow
- Maître MZ (graveur)
- L'Embrassement*, gravure, III, 45
- Maître PW de Cologne (graveur), II, 231
- Putti jouant dans des rinceaux*, gravure, II, 231
- MALESHERBES (Fr., Loiret)
- Château de l'amiral Louis Malet de Graville, *Mise au tombeau*, sculpture (Colin d'Amiens, d'après), III, 98, 108
- MALIBU (U.S.A., Cal.)
- The J. Paul Getty Museum, *Le Roi David en prière*, dans un *Livre d'Heures* (Maître de Bedford), II, 56
- Le Songe du pape Sergius* (R. van der Weyden et atelier?), III, 33, 36, 49, 53
- Portement de croix, Crucifixion et Descente aux Limbes* (Maître de Dreux Budé), III, 98, 102, 107-108, 111
- MALINES (Belg., prov. d'Anvers), I, 12-14, 85, 96; II, 88; III, 24, 218-222, 231-232
- Malouel, Jean (peintre), I, 2-3, 7-8
- Trône de la Grâce*, tondo (Paris, Louvre), I, 75
- MANCHESTER (G.-B., Lancashire), I, 13-14; III, 222
- Manning (coll. new-yorkaise), II, 84
- Mantegna, André (peintre), II, 132, 154, 173-174, 231-232
- et N. Pizzolo, *Chapelle funéraire d'Antonio degli Ovetari* (Padoue, égl. des Eremitani), II, 232
- MANTOUE (It., prov. de -), II, 124-125
- Mappei (commerce parisien), I, 58
- Marcos, Felipe (notaire espagnol), II, 93; III, 12
- Marette, Jacqueline (restauratrice), III, 40, 153
- Marguerite d'Autriche (duchesse de Savoie et gouvernante des Pays-Bas), I, 12, 75; II, 85, 88, 298-302; III, 5, 16, 73, 216-227
- Marguerite de Bavière (duchesse de Bourgogne, épouse du duc Jean sans Peur), I, 7
- Marguerite de Bourbon (mère du duc de Savoie Philibert le Beau), III, 218
- Marguerite de Male (comtesse de Flandre et duchesse de Bourgogne, épouse du duc Philippe le Hardi), I, 1, 8
- Marguerite d'York (duchesse de Bourgogne, épouse du duc Charles le Téméraire), I, 1-2
- Marie d'Anjou (reine de France, épouse du roi Charles VII), I, 12-13, 18; III, 15
- Marie de Bourgogne (duchesse de Bourgogne, épouse de l'archiduc Maximilien d'Autriche), I, 12; II, 302; III, 218, 224, 229, 246
- Marie Tudor (reine de France, épouse du roi Louis XII), I, 12; III, 16, 18
- Marigny, Enguerran de (conseiller du roi Philippe le Bel), III, 89
- MARMANDE (Fr., Lot-et-Garonne), II, 33
- Marmion, Simon (peintre et miniaturiste), I, 13-14, 17; III, 83, 95, 211

- Grandes Chroniques de France* (Saint-Pétersbourg, Bibl. nat. de Russie), III, 112
- La *Crucifixion*, dans le *Pontifical de Sens* (Bruxelles, Bibl. Royale), II, 187
- (Philadelphie, Johnson Coll.), II, 184
- Lamentation sur le Christ mort* (New York, Metropolitan Mus.), II, 187
- L'étuve*, dans le *Valère Maxime* (Iena, Bibl. de l'Université), II, 187
- L'Invention de la Croix* (Paris, Louvre), II, 181-193; III, 276
- Retable de Saint Bertin* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal., et Londres, National Gall.), II, 186-187, 189, 192
- Vierge de douleur et Christ couronné d'épines* (Strasbourg, Mus.), I, 55
- cercle, *La Vie de sainte Catherine*, ms. (localisation inconnue), III, 276
- copie, *L'Invention de la Croix* (autrefois Gand, Bibl. Universitaire), II, 188
- style, *La Crucifixion* (Rome, Gal. Barberini), II, 184
- Marquand (coll. américaine), I, 69
- Martellange, Etienne (architecte)
- Vue de la Sainte-Chapelle*, dessin (Oxford, Ashmolean Mus.), III, 88
- Martin V (Colonna; pape), III, 148
- Martini, Simone (peintre)
- Annonciation* (Florence, Uffizi), II, 297
- Masaccio (Tomaso Guidi; peintre)
- Trinité* (Florence, égl. Santa Maria Novella), II, 19
- Measure-Six (coll. de Tourcoing), I, 95
- Maurier, F. (restaurateur), III, 273
- Max (roi de Bavière), II, 200
- Maximilien I<sup>er</sup> d'Autriche (empereur germanique), I, 12; II, 302; III, 218, 229-230, 237, 246, 250
- Mayring, Valentin (commerce nurembergeois), I, 64
- Mazerolles, Philippe de (miniaturiste)
- Livre d'Heures de Galeazzo Maria Sforza* (Vienne, Österreich. Nationalbibl.), III, 96-97
- Mazerolles (marchand parisien), III, 96-97
- Meazza (coll. vendue à Milan), II, 286, 288
- Mécène (chevalier romain), II, 125
- Meckenem, Israël van (graveur), III, 248
- Medici, Piero de (patricien florentin), II, 110
- Meeren, Henri van der (bourgmestre de Bruxelles), I, 78, 85
- MÉGARE (Gr., Isthme de Corinthe), II, 120
- Mège, Charles (coll. français), III, 204-205
- Elisabeth (fille du précédent; coll.), III, 204-205
- Meinhard, Mrs. (coll. vendue à New York en 1951), I, 45
- MELBOURNE (Austr., Victoria)
- National Gallery of Victoria, *La Vierge d'Ince Hall* (J. van Eyck?), II, 44, 49
- La Vierge et le Christ de pitié* (H. Memling), II, 300-301
- Triptyque de la Multiplication des pains, Noces de Cana* (Maître des Portraits princiers), I, 116 et volet du *Repos pendant la fuite en Egypte* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 214
- Mellon (mécène américain), I, 119
- Melozzo da Forli (peintre), II, 132-141, 144-150, 157, 174-175
- Ascension* (Rome, Palais du Quirinal), II, 147
- Fresques* (Tivoli, égl. Saint-Jean), II, 136, 143
- Portrait de Jules II* (Rome, Palais du Vatican), II, 119
- Sixte IV*, fresque de Platina (Rome, Bibl. Vaticane), II, 122, 132, 148
- Memelino, Zuan (peintre), II, 290; voir H. Memling
- Memlinc ou Memling, Hans (peintre), III, 2, 16, 29, 91, 93-94, 106, 129, 148, 157, 231, 245, 271
- Allégorie* (Paris, Mus. Jacquemart-André), II, 276
- Ange tenant une épée* (Londres, Wallace Coll.), II, 297, 299-302; III, 166
- Ange tenant un rameau d'olivier* (Paris, Louvre), II, 296-303; III, 166
- Annonciation* (New York, Metropolitan Mus., The Robert Lehman Coll.), III, 42
- Diptyque, La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens et Un Donateur présenté par saint Georges* (Munich, Alte Pinak.), II, 270, 273-274, 278
- de Jan du Cellier, *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes et Un Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* (Paris, Louvre), II, 201, 205, 263-282
- de la *Descente de croix* (Grenade, Capilla Real), III, 157-158

- *Van Nieuwenhove* (Bruges, Hôpital St-Jean), II, 244
- Francisco (?) de Rojas* (Etats-Unis, coll. part.), III, 48
- La Châsse de sainte Ursule* (Bruges, Hôpital St-Jean), II, 230, 265, 270
- La Déploration du Christ* (Rome, Gal. Doria Pamphilj), II, 209
- La Passion* (Turin, Gal. Sabauda), II, 208, 225, 229, 270
- La Vierge à l'Enfant avec saint Antoine abbé et un donateur* (Ottawa, National Gall.), II, 207, 249
- La Vierge à l'Enfant entourée de deux anges* (Madrid, Prado), II, 274
- La Vierge à l'enfant sur un trône* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal., n° 529), II, 249; III, 48
- *avec un ange* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal., n° 529D), II, 249; III, 264
- *avec deux anges musiciens* (Florence, Uffizi), II, 229-230, 232, 250, 255
- (Washington, National Gall.), II, 229-230
- La Vierge dite de Jacques Floreins* (Paris, Louvre), II, 238-262, 277
- La Vierge et le Christ de pitié* (Grenade, Capilla Real), II, 300-302
- (Melbourne, National Gall. of Victoria), II, 300-301
- La Vierge et l'Enfant*, fragment (New York, Aurora Trust), II, 207, 209
- La Vierge et l'Enfant avec des anges musiciens* (Stockholm, Mus. National), I, 103
- La Vierge et l'Enfant avec un ange musicien et un donateur* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 103-104
- La Vierge et l'Enfant trônant* (Grenade, Capilla Real), I, 103; II, 249
- Le Christ bénissant* (Boston, Mus. of Fine Arts), III, 156
- (Pasadena, Norton Simon Mus.), III, 156
- Le Mariage mystique de sainte Catherine* (New York, Metropolitan Mus.), II, 266-267, 270, 274
- triptyque (Bruges, Hôpital St-Jean), I, 15; II, 203, 208, 243-244, 248, 255, 266, 270, 274, 276, 287-288
- Portrait de Gilles Joye* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Inst.), II, 285
- *de jeune femme* (Bruges, Hôpital St-Jean), II, 287, 289
- *de jeune homme* (*Benedetto Portinari?*) (Florence, Uffizi), II, 290
- *de Maria Baroncelli* (New York, Metropolitan Mus.), II, 287
- *d'homme* (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), II, 287
- *d'une femme âgée* (Houston, The Mus. of Fine Arts), II, 289
- - (Paris, Louvre), II, 283-295
- *d'un homme âgé* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 241, 284-288, 290, 294-295
- - (New York, Metropolitan Mus.), II, 289
- Portraits de Willem Moreel et de Barbara van Vlaenderberghe* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), II, 287, 289
- Saint Etienne et Saint Christophe* (Cincinnati, Cincinnati Art Mus.), II, 197, 200-204; III, 166
- Sainte Véronique* (Washington, National Gall.), II, 209; III, 159
- Saint Jean-Baptiste*, au revers *Un Crâne* (Munich, Alte Pinak.), II, 200, 209; III, 159
- Saint Jérôme* (Bâle, Kunstmus.), II, 244
- Saint Sébastien* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), II, 203, 225, 229-230
- Sept Joies de la Vierge* (Munich, Alte Pinak.), II, 198, 207, 225
- Triptyque d'Adriaen Reyns* (Bruges, Hôpital St-Jean), II, 203, 208, 298, 301
- *de Jan Floreins* (Bruges, Hôpital St-Jean), II, 201-203, 208-209, 242
- *de la Crucifixion* (Lübeck, Sankt Annen Mus.), II, 208, 229, 270
- *de la Résurrection* (Paris, Louvre), I, 103; II, 204, 220-237, 276; III, 40
- *de la Vierge à l'Enfant avec un ange musicien et un donateur* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), II, 208, 229-230
- *Donne* (Londres, National Gall.), II, 207-209, 244-245, 248, 270, 301
- *du Calvaire* (Budapest, Mus. des Beaux-Arts), II, 229
- *du Christ de pitié* (panneau central non loc.), III, 166
- *du Jugement dernier* (Gdańsk, Mus. Poméranien), II, 207, 209, 230, 255, 299

- *du Repos pendant la fuite en Egypte* (Paris, Louvre), II, 77, 194-219, 225-226, 269, 272, 299; III, 159, 161, 166
- *Moreel* (Bruges, Mus. Groeninge), II, 241-242, 244-245, 255, 290
- ? *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (autrefois Strasbourg, Mus. de peinture et de sculpture), II, 274
- ? *Sainte Marie-Madeleine* (Bruges, coll. Renders), III, 160, 184
- atelier, *La Vierge de douleur* (Gr.-Bret., coll. part.), III, 157
  - *Le Christ couronné d'épines* (Gênes, Palazzo Bianco), III, 157
  - *Salvator Mundi* (New York, Metropolitan Mus.), III, 156
- attrib., *Marguerite d'York* (Suresnes, anc. coll. Nardus), I, 15
- copie, *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens*, dessin (Ottawa, National Gall.), II, 273-274
  - - (Vienne, anc. coll. Figdor), II, 274
- *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (Venise, Gall. dell'Academia), II, 274
- *Saint Jean-Baptiste et Saint Jean l'Evangeliste* (Fort Worth, Kimbell Art Foundation), II, 208
- d'après, *La Vierge à l'Enfant avec un donateur présenté par saint Georges* (Londres, National Gall.), II, 249
- *La Vierge de douleur* (Strasbourg, Mus. des Beaux-Arts), III, 157
- *La Vierge et le Christ de pitié* (Bruges, Hôpital Saint-Jean), II, 300
- *Triptyque de la Descente de croix* (Gênes, Galleria Durazzo Pallavicini), III, 157-158
- école, *La Vierge et l'Enfant trônant* (Francfort, Städelches Kunstinstit.), I, 103
- entourage, *La Vierge et l'Enfant au trône* (Aix-la-Chapelle, coll. part. ou église), II, 249
- style, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (St. Osyth Near Clacton-on-Sea, St. Osyth's Priory), III, 259, 264
  - Hans, le Jeune (peintre?), I, 106, 110
- Memmelinck, Hans (peintre), I, 121, 133; voir Memling, Hans
- Merica (Miricenys), P.A. (graveur)
  - La Nef des fous*, gravure, I, 28
- Messey, Edouard de (abbé du couvent de l'île Sainte-Barbe à Lyon), II, 25
- MESSINE (It., Sic., prov. de -)
  - autrefois Museo Nazionale, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges*, triptyque (Maître de la Légende de sainte Lucie), III, 265
- Messine, Antonello de (peintre), III, 152
  - Le Christ bénissant* (Londres, Nat. Gall.), III, 156
- Metaphraste, Siméon (hagiographe), I, 34
- Metsys, Quentin (peintre), II, 134; III, 156, 204, 231
  - La Vierge et l'Enfant* (Paris, Louvre), II, 78
  - Le Prêteur et sa femme* (Paris, Louvre), II, 204
  - Retable de la Parenté de sainte Anne* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 204, 206
  - Saint Jean l'Evangeliste*, volet (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 158
- Metzl (coll. signalée à Berlin et à Moscou), I, 124
- Meyrick, A.W.H., général (coll. anglais), I, 14
  - colonel (coll. anglais), I, 14
  - général (identique au premier? Coll. anglais), I, 13
  - Sir Samuel (coll. anglais), I, 14
- Michel, P. (restaurateur), II, 227; III, 205, 273
- Micheli, Carlo (coll. parisien), II, 6
- Michiel, voir Sittow, Michel
- Michiel, Marcantonio (humaniste et coll.), II, 290; III, 31
- MIDDELBOURG (P.-B., Zélande)
  - Société Zélandaise des Sciences, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 4
- Mil, Catherine de (épouse de Francisco de Quintanadueñas), II, 250-251
- MILAN (It., prov. de -), II, 117, 124, 231, 286, 288, 295; III, 95
  - Coll. Borromeo, *Les Noces de Cana* (B. Butinone), II, 84
  - Coll. Vallardi, I, 140
  - Musée de la Brera, *Démocrite et Héraclite* (Bramante), II, 138, 154
  - Le Christ mort entre deux anges* (P. Berruquete?), II, 156
  - Vente Carlo Grimaldi, ca. 1910, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58
- Milan, Jehannet de, voir Bugatto, Zanetto

- Milner, C. (restaurateur), II, 248
- Minet, Susan (coll. londonienne), III, 199
- MINNEAPOLIS (U.S.A. Minn.)
- Minneapolis Institute of Arts, *La Vierge à l'Enfant* (Maître du Feuillage en broderie), III, 195
- Moïse (homme d'Etat et législateur juif), III, 26
- Moll, Arnold de (peintre), III, 92
- Mongé-Misbach (peintre), I, 35-36
- Monnier (graveur?), III, 104
- Monogrammiste A.G. (graveur), III, 248
- Monogrammiste J.P., voir Maître de 1499
- MONS (Belg., Hainaut), III, 32, 39, 108, 111, 187
- MONS-EN-LAONNOIS (Fr., Aisne), III, 109
- MONTAL (Fr., Lot), II, 51, 205, 227, 246, 272, 288; III, 152
- MONT-CASSIN (It., prov. de Frosinone), II, 124
- Abbaye, *Saint Thomas d'Aquin* (anonyme), II, 124
- Montefeltre, Frédéric de (duc d'Urbin, condottière, mécène), II, 107, 110-115, 117, 125, 129, 131-132, 140-143, 150, 167; III, 154
- Guidobaldo (duc d'Urbin, fils du précédent), II, 107
- MONTEREAU (Fr., Seine-et-Marne), I, 2, 6; II, 25, 29, 37-38
- Montesquiou, Blaise de (coll. français), I, 6
- Montferrand, comte de (coll. parisien), III, 219
- Montpensier, Mlle de (coll. française), I, 4
- MONTMARTRE (Fr., arrond. de Paris), III, 85-87
- MONTPELLIER (Fr., Hérault)
- Musée Fabre, *Résurrection avec trois donatrices*, volet (Maître de Dreux Budé), III, 102, 107-108, 111
- MONT-RENAUD (Fr., Oise), II, 253
- MONT SINAI (Eg., presqu'île du Sinai)
- Couvent de Sainte-Catherine, *Vierge et Enfant et Saint Prokopios*, diptyque (anonyme cypriot), II, 3-4
- Moore, Morris (anc. coll.)
- non localisé, *Dante* (anonyme urbinat), II, 154
- More, Antonio, voir Moro, Antonio
- Moreau, Gustave (peintre)
- Deux Têtes de femme*, dessin (Paris, Mus. Gustave Moreau), III, 249
- Moreel (famille brugeoise), II, 242
- Willem (bourgeois brugeois), II, 255, 268
- Moro, Antonio (peintre)
- Le Nain de Charles Quint* (Paris, Louvre), II, 78
- Morras ou Morros, Felipe (peintre et enlumineur), II, 93; III, 5, 12
- MOSCOU (Rus., capitale)
- Coll. Nagel, *Philippe le Beau* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 233, 235
- et BERLIN, coll. Metzl, *Noces de Cana* (P. Aertsen), I, 124
- Moser, Lucas (peintre)
- Légende de sainte Marie-Madeleine*, retable (Tiefenbronn, église), I, 23
- Mostaert, Jean (peintre), III, 234
- MOULINS (Fr., Allier), I, 80
- Müller (salle de vente amstellodamoise), II, 192; III, 42
- Müller, W. (coll. berlinoise), I, 43-44
- Mülscher, Hans (peintre)
- Retable de Sterzing* (Vipiteno, Mus. Civico), III, 31, 35, 46, 52
- Trône de la Grâce* (Ulm, dôme), I, 83
- MÜNSTER (All., Westphalie)
- Landesmuseum, *Sainte Trinité* (anonyme), I, 75
- Muller (menuisier), II, 247
- MUNICH (All., Bavière), I, 64; II, 9, 244, 275; III, 194
- Alte Pinakothek, *Annonciation* (A. Bouts), III, 46
- Autoportrait* (A. Dürer), III, 157
- Ecce Agnus Dei* (D. Bouts), II, 275-276
- La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens et Un Donateur présenté par saint Georges*, diptyque (H. Memling), II, 270, 273-274, 278
- Le Mariage mystique de sainte Catherine* (A. Ysenbrant?, G. David, d'après?), II, 275
- L'Invention de la Croix* (B. Beham), II, 183
- Perle de Brabant, triptyque de l'Adoration des Mages* (D. Bouts), I, 43-44
- Résurrection* (D. Bouts), II, 229
- Retable de l'Adoration des mages (de Sainte-Colombe)* (R. van der Weyden), III, 36, 41-42, 45, 52, 65, 160
- Saint Jean-Baptiste* (H. Memling), II, 200, 209; III, 159
- Saint Jean l'Evangeliste* (D. Bouts), III, 142
- Saint Luc dessinant le portrait de La Vierge*

(R. van der Weyden, copie), II, 55  
*Sept Joies de la Vierge* (H. Memling), II, 198, 207, 225, 229-230  
*Vera effigies* (J. van Eyck, copie), III, 139  
 Ancienne coll. von Lanna, I, 125  
 Bayerisches Nationalmuseum, *Portrait d'un couple* (H. Schüchlin), II, 290  
 Commerce Boehler, *Annonciation* (R. van der Weyden, copie tardive), III, 43  
 Galerie Heinemann, 1929, *Vittorino da Feltre* (F. Bonsignori?), II, 154  
 Staatliche Graphische Sammlung, *Saint Jean-Baptiste*, dessin (R. van der Weyden, copie), III, 159  
 Vente von Nemes, 1933, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58  
 Muysen, Gilles van (parent d'Henri van der Meeren), I, 85

## N

Nagel, Dr. (coll. moscovite), III, 233  
 NAMPTUEIL (Fr., Aisne), III, 109  
 NAMUR (Belg., prov. de -), II, 33  
 NANTES (Fr., Loire - Infér.), I, 14; II, 250; III, 273  
 NAPLES (It., prov. de -), II, 86, 124-125  
 Musée, *Déploration* (anonyme italo-flamand), I, 37  
 Napoléon I<sup>er</sup> (empereur des Français), II, 51, 251; III, 126-127  
 Napoléon III (empereur des Français), I, 50; II, 151, 226  
 Nardus (coll. à Suresnes), I, 15  
 Léo (peintre), II, 286, 288, 290, 295  
 Nemes (coll. allemande), I, 58  
 Néron (empereur romain), II, 121  
 Nesle, M. (graveur)  
*Le Chancelier Rolin* (lithographie), II, 21-22  
 NEW HAVEN (U.S.A., Conn.)  
 Yale University Art Gallery, *Allégorie* (J. Bosch), I, 20, 25, 27-29  
 NEW YORK (U.S.A., Etat de -), I, 64; II, 44, 187  
 Anc. coll. W. Goldman, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (A. Ysenbrant), II, 275  
 Anc. coll. Vladimir G. Simkhovitch, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58

Aurora Trust, *La Vierge et l'Enfant*, fragment (H. Memling), II, 207, 209  
 Coll. Mrs. Frank Howell Holden, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 5  
 Coll. Paul Klotz, *La Vierge et l'Enfant en buste* (G. David, réplique), I, 108  
 Coll. Manning, *Le Christ dans la maison de Simon* (B. Butinone), II, 84  
 Coll. Woodner, *Sainte ou Sibylle*, dessin (H. Pleydenwurff, entourage), III, 161  
 Frick Collection, *Descente de croix* (G. David), I, 119, 126  
*La Vierge au chartreux* (J. van Eyck?), II, 3, 54  
 Metropolitan Museum of Art, I, 119  
*Annonciation, deux pendants* (G. David), I, 136, 139, 141  
*Annonciation Clugny* (R. van der Weyden, atelier), III, 36, 42  
*Crucifixion et Jugement dernier*, diptyque (J. van Eyck), I, 69; II, 4, 35, 55  
*Déploration* (P. Christus), I, 68  
*Lamentation sur le Christ mort* (S. Marmion), II, 187  
*Le Christ apparaissant à sa Mère* (R. van der Weyden, copie), III, 3  
*Le Mariage mystique de sainte Catherine* (H. Memling), II, 266-267, 270, 274  
*Les Noces de Cana* (Juan de Flandes ou son atelier), II, 85, 89-90; III, 5  
*Marguerite d'York* (P. Christus), I, 15  
*Portrait de Francesco d'Este* (R. van der Weyden), III, 187  
*Portrait de Maria Baroncelli* (H. Memling), II, 287  
*Portrait d'homme* (Maître à la Vue de Sainte-Gudule), III, 243, 246, 249  
*Portrait d'un homme âgé* (H. Memling), II, 289  
*Salvator Mundi* (H. Memling, atelier), III, 156  
*Trinité* (Maître de la Sainte Parenté), I, 82  
 The Robert Lehman Collection,  
*Annonciation* (H. Memling), III, 42  
*Marguerite d'Autriche* (J. Hey), III, 223-225  
 The Cloisters, *Double Intercession du Christ et de la Vierge* (anonyme florentin), I, 92  
*Retable de Mérode* (R. Campin ou Maître de Flémalle), II, 40; III, 24-26, 29-30, 33-34, 36



- Pierpont Morgan Library, *Annonciation*, livre d'Heures (Maître de Rambures), III, 43
- Reinhardt Galleries, *La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 212-213
- Vente Chiesa, 1925, *Trône de la Grâce* (J. van Clève), I, 81
- Vente chez Christie, 1990, *Au Louvre* (L. Bérout), III, 263
- Vente chez Sotheby, 1988, *La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 213
- Vente Mrs. M. Meinhard, 1951, *Nativité* (D. Bouts, copie), I, 45
- Vente Parke Bernet, *Le Christ bénissant* (R. van der Weyden, d'après), III, 155
- Nicolas V (Pierre de Corbière; antipape), II, 118, 120
- Nicolas V (Parentucelli; pape), III, 166
- NICOPOLIS (Bulg., distr. de Plevén), I, 1
- Nieuwenhove (famille brugeoise), II, 242
- Martin (bourgmestre brugeois), II, 244
- Nieuwenhuys (marchand bruxellois), II, 200, 203
- NIMÈGUE (P.-B., Gueldre), I, 22; III, 187
- Niquet, Claude (graveur) *La Séance extraordinaire du Parlement tenue par Louis XVI le 19 novembre 1787*, gravure, III, 104
- NÖRDLINGEN (All., Souabe)
- Stadtmuseum, *Triptyque votif de la famille du peintre Friedrich Herlin* (Fr. Herlin), II, 248, 255
- Noident, Jean de (trésorier), I, 3
- Noll (coll. à Francfort-sur-le-Maine), I, 44
- Non localisées
- Coll. Behr, *Le Christ bénissant* (R. van der Weyden, d'après), III, 155
- Librairie Tenschert, 1989, *Annonciation*, livre d'Heures à l'usage de Théroutanne (J. Le Tavernier), III, 44
- Northbrook (anc. coll. anglaise), I, 108; III, 29-33
- Notke, Bernt (peintre), III, 248
- Nouveau Drouot (salle de vente parisienne), II, 298
- Nowé, F. (commissaire-priseur à Gand), III, 160
- NUREMBERG (All., Bavière), I, 64; III, 92
- Commerce Valentin Mayring, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (D. Bouts, copie), I, 64
- Germanisches Nationalmuseum, *Ange d'Annonciation* (anonyme flamand? allemand?), III, 45-46
- Annonciation* (Maître de la Légende de saint Ulrich), III, 46, 53-54, 70
- Städtisches Kunstsammlung, *La Vierge et l'Enfant avec un ange portant les instruments de la Passion* (H. van der Goes), III, 8

## O

- Octave (empereur romain), II, 125
- Oestvoren, Jacob van (poète), I, 22-23
- OEUDEGHIEN (Belg., Hainaut)
- Eglise, *Trône de la Grâce* (Maître de Flémalle, réplique), I, 81
- Olivié-Scrive (coll. lilloise), I, 96
- Ongheva, Charles (graveur), II, 188
- Orley, Bernard van (peintre), I, 121; III, 247
- Valentinus van (peintre; père du précédent), III, 247
- Ortmann, Jan (restaurateur), II, 207, 228, 248
- OTHÉE (Belg., prov. de Liège), II, 25, 29
- OTTAWA (Can., capitale)
- National Gallery of Canada, *La Vierge et l'Enfant avec saint Antoine abbé et un donateur* (H. Memling), II, 207, 249
- La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens*, dessin (H. Memling, copie), II, 273-274
- OXFORD (G.-B., comté d'-)
- Ashmolean Museum, *Trône de la Grâce*, dessin (R. van der Weyden, élève), I, 83
- Vue de la Sainte-Chapelle*, dessin (E. Martellange), III, 88
- Bodleian Library, *Traité de Religion et de Morale* (Maître de Marie de Bourgogne), I, 15

## P

- Padilla, Juan de (écrivain mystique), II, 84
- PADOUE (It., Vénétie), II, 110, 115, 122, 125
- Arena, *Déploration* (Giotto), I, 34
- Noces de Cana* (Giotto), I, 116
- Eglise des Eremitani, chapelle funéraire d'Antonio degli Ovetari (A. Mantegna et N. Pizzolo), II, 232

- Paele, Georges van der (chanoine brugeois), II, 254
- Paillart, Jean (conseiller clerc du Parlement de Paris), III, 85, 105, 110, 112, 124
- Philibert (président à mortier), III, 110
- PALENCIA (Esp., prov. de -)
- Cathédrale, *Retable de la Vie du Christ* (Juan de Flandres), II, 86, 90; III, 4
- Paléologue (dynastie impériale byzantine), II, 123
- PALESTINE, II, 119
- PAREDES DE NAVA (Esp., prov. de Palencia)
- Eglise Santa Eulalia, *Rois de l'Ancien Testament* (P. Berruguete), II, 137-138, 156
- PARIS (Fr., capitale), I, 13-14, 22, 27, 36-37, 55, 57, 67-68, 80, 95-96, 106-107, 124, 137, 139; II, 25, 51-52, 54, 75, 88, 115, 124, 151-152, 201, 226-227, 243, 245-247, 269, 271, 298; III, 3, 7, 18, 28, 33, 37-40, 43, 75, 81, 85, 92-94, 96-97, 99, 105-108, 111, 118, 137, 152, 156, 193-194, 211-212, 232-234, 249, 260, 263
- Ancienne coll. R. Kahn, *Saint Augustin*, miniature (Juste de Gand, d'après), II, 155
- Archives Nationales, I, 4
- Crucifixion*, frontispice du *Livre du protocole* de la Chambre des comptes (anonyme), III, 101-102
- Bibliothèque de l'Arsenal, *Frontispice des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel* (J. Hey), II, 231
- Grandes Heures de Rohan* (Maître de Rohan, direction), II, 198
- Jean sans Peur*, dessin (J. Piron), I, 6
- Bibliothèque nationale de France (anc. Bibliothèque Nationale), bréviaire à l'usage de Tours (Maître de Dreux Budé ou Maître d'Olivier de Coëtivy), III, 102, 112
- Charlemagne*, carte à jouer xylographiée (anonyme), III, 103
- Charles VIII et Marguerite d'Autriche*, miniatures (J. Perréal), III, 223-224
- Jean sans Peur*, dessin (J.-P. Gilquin), I, 6
- gouache (anonyme), I, 6
- La Geste ou histoire du noble roy Alixandre, roy de Macedonne*, frontispice (anonyme), III, 189
- Lamentation des Grandes Heures du duc de Berry* (Jacquemart de Hesdin), I, 67
- des *Petites Heures du duc de Berry* (Jacquemart de Hesdin), I, 67
- L'Ascension et La Pentecôte*, bréviaire à l'usage de Tours (Maître de Dunois, atelier), III, 112
- Le Lit de Justice du 12 septembre 1715*, gravure (Ch.-N. Cochin le père), III, 104
- Livre des Merveilles du Monde* (anonyme), I, 5
- Livre des Tournois* (B. d'Eyck), III, 186
- Louis II, duc d'Anjou* (anonyme), I, 3
- Louis XIV séant en son lit de justice pour sa majorité, le 7 septembre 1651*, gravure (anonyme), III, 103
- Manuscrit de Pierre le Fruitier, dit Salmon* (Maître de Boucicaut), I, 5
- syriaque (anonyme), II, 3
- Miniature-dédicace de l'Histoire d'Alexandre le Grand* (J. Wauquelin, atelier), II, 57
- du *Ms. lat. 1161* (Maître du Maréchal de Boucicaut, atelier), II, 19
- Noces de Cana des Grandes Heures de Notre-Dame* (anonyme), I, 116
- Petite Bible Historiale* de Charles V (anonyme), II, 18
- Petites Heures du duc de Berry* (Pseudo-Jacquemart), II, 20
- Coll. de Montferrand, *Portrait de jeune prince* (anonyme), III, 219
- Coll. Heugel, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 5
- Coll. M. Frank-Chauveau, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (D. Bouts, réplique française), I, 64
- Coll. Le Roy, *Pietà* (anonyme siennois), I, 34
- Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 56, 58
- Coll. privée, 1937, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (Maître de la Légende de sainte Lucie), I, 64
- Coll. privée, *La Vierge allaitant l'Enfant* (anonyme flamand, copie moderne), III, 273
- Coll. Rothschild, dessins (G. David), I, 125
- Portrait de femme* (R. van der Weyden), III, 38
- Coll. Tudor-Wilkinson, *Jeanne la Folle* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), I, 93; III, 220
- Commerce, 1914, *Saint Jean-Baptiste* (R. van der Weyden, atelier), III, 159
- Commerce Mappai, 1929, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58
- Couvent des Filles Bleues, I, 57
- Ecole des Beaux-Arts, *Charles VIII*, buste (anonyme), III, 258

- Eglise Saint-Nicolas du Chardonnet, *Annonciation* (anonyme flamand du XVI<sup>e</sup> s.), III, 43
- Eglise Saint-Séverin, *Salvator Mundi, La Vierge et l'Enfant et Saint Jean l'Évangéliste*, vitrail (Maître d'Olivier de Coëtivy (?)), III, 98, 108, 154
- Galerie Charpentier, III, 194, 199
- Galerie J. Leegenhoek, *Annonciation* (R. van der Weyden, d'après), III, 42, 52, 70
- Musée Carnavalet, *Le Lit de justice du 12 septembre 1715* (F. Delamonce), III, 90, 103, 132
- Musée de Cluny, *La Délivrance des prisonniers* (Maître à la Vue de Sainte-Gudule), III, 243, 249
- Maître de la Manufacture des Gobelins, *Annonciation*, tapisserie (anonyme bruxellois), III, 53
- Musée des Arts Décoratifs, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 5
- Saint Sébastien* (Pseudo-Parentino), II, 56
- Musée du Louvre
- Ange jouant du luth* (Maître du Feuillage en broderie), III, 198-200
- Ange tenant un rameau d'olivier* (H. Memling), II, 296-303; III, 166
- Antonio del Rio et ses fils et Leonor Lopez de Villanueva* (W. Key), II, 245, 251
- Buste du comte Duchâtel* (H.-M.-A. Chapu), II, 245
- Calvaire* (anonyme rhénan), I, 37
- Descente de croix, dessin* (R. van der Weyden, copie), I, 83
- Des Ossements et un sablier*, deux revers de volets (anonyme brugeois?), III, 137
- Dieu entre deux anges* (G. David), I, 135-144
- Diptyque de Jan du Cellier: La Vierge et l'Enfant entourés de saintes et Un Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* (H. Memling), II, 201, 205, 263-282
- Diptyque de Jean Carondelet*, revers, *Crâne* (J. Gossart), III, 166
- Double Intercession du Christ et de la Vierge, Heures de Turin* (anonyme), I, 92
- Jean sans Peur* (anonyme), I, 1-10
- Jésus et la Samaritaine* (Juan de Flandes), II, 81-94; III, 5
- Jeune homme, dessin* (E. Delacroix), III, 249
- La Crucifixion du Parlement de Paris* (R. van der Weyden, groupe; voir Maître de Dreux Budé et André d'Ypres), II, 46; III, 81-132
- La Déploration* (D. Bouts), I, 33-40; II, 204 - (P. Christus), I, 66-72
- La Joconde* (Léonard de Vinci), II, 51; III, 161
- La Nef des fous* (J. Bosch), I, 20-32
- dessin (J. Bosch, copie), I, 28
- L'Annonciation* (R. van der Weyden), III, 21-70
- dessin (P. Delaroche), III, 49
- La Source* (J.A.D. Ingres), II, 245
- La Vierge à l'Enfant* (Maître du Feuillage en broderie), II, 249
- La Vierge à l'Enfant dans un paysage* (Maître de Francfort), III, 201-208
- La Vierge allaitant l'Enfant* (anonyme flamand), III, 269-275
- La Vierge assise avec l'Enfant* (D. Bouts), I, 48-53; III, 271, 274
- La Vierge de douleur et Le Christ couronné d'épines* (D. Bouts, copies), I, 54-61
- La Vierge dite de Jacques Floreins* (H. Memling), II, 238-262, 277
- La Vierge et l'Enfant* (buste) (D. Bouts, copie), I, 62-65
- (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 209-215
- (Qu. Metsys), II, 78
- La Vierge et l'Enfant à la poire entourés de saints et de donateurs*, dessin (R. Campin, copie), II, 248, 252, 254
- La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (J. van Eyck), I, 121; II, 11-80; III, 33, 50, 95, 106, 264
- La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs* (Maître de 1499), III, 19, 255-268
- La Vierge en majesté entourée d'anges* (Maître du Feuillage en broderie), III, 192-198
- La Visitation* (D. Ghirlandajo), II, 51
- Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite, La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite*, deux panneaux (C. de Coter), I, 73, 89-100
- Le Couronnement de la Vierge* (M. Sittow), II, 86; III, 1-13

- dessin (anonyme français), III, 3
- Le Lit de justice tenu par Louis XV en 1723* (N. Lancret), III, 104
- Le Nain de Charles Quint* (A. Moro), II, 78
- Le Prêteur et sa femme* (Qu. Metsys), II, 204
- Les Enfants d'Edouard* (P. Delaroche), III, 49
- Les Hommes illustres*, 14 panneaux: *Pietro d'Abano, Aristote, Saint Augustin, Bessarion, Dante, Saint Jérôme, Platon, Ptolémée, Sénèque, Sixte IV, Solon, Saint Thomas d'Aquin, Virgile, Vittorino da Feltré* (Juste de Gand), II, 95-180
- Les Noces de Cana* (G. David), I, 104, 106-107, 109, 114-134, 137; II, 204; III, 264
- L'Homme au verre de vin* (anonyme français), III, 74
- L'Instruction pastorale* (Maître à la Vue de Sainte-Gudule), III, 239-254
- L'Invention de la Croix* (S. Marmion), II, 181-193; III, 276
- Marguerite d'Autriche* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 216-227
- Marguerite d'York* (anonyme), I, 11-19; III, 18
- Oedipe* (J.A.D. Ingres), II, 245
- Philippe le Beau* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 228-238
- dessin, inv. n° 20.657 (H. Burgkmair le Vieux), I, 93; III, 230
- dessin, inv. n° 20.657 A (H. Burgkmair le Vieux), I, 93
- Philippe le Bon* (R. van der Weyden, d'après), III, 71-80
- Pietà de Saint-Germain-des-Prés* (anonyme), III, 88, 93
- Portrait de Charles VII* (J. Fouquet), III, 83, 131
- Portrait de femme* (M. Sittow, copie), III, 14-20
- Portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves* (R. van der Weyden), III, 185-191
- Portrait d'une femme âgée* (H. Memling), II, 283-295
- Repas chez Simon le pharisien* (P. Véronèse), I, 127
- Résurrection de Lazare* (Maître d'Olivier de Coëtivy), III, 98, 108
- Retable de la Trinité* (C. de Coter), I, 73-88, 96
- Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs* (G. David), I, 101-113, 114, 117, 121-123, 125, 137; III, 193, 262, 264
- Saint Georges luttant avec le dragon* (Raphaël), II, 276
- Saint Jean-Baptiste et La Vierge à l'Enfant*, diptyque (J. van Eyck, d'après), II, 1-10
- Saint Joseph et deux bergers* (D. Bouts), I, 41-47
- Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*, tapisserie (R. van der Weyden, copie), II, 55
- Salvator Mundi* (J. van Cleve), III, 156
- Sceptre de Charles V* (anonyme), III, 87
- Tête de jeune homme*, dessin (G. David), I, 125, 137, 140
- Triptyque de la famille Braque* (R. van der Weyden), II, 208, 210; III, 30, 36, 67, 133-184
- Triptyque de la Résurrection* (H. Memling), I, 103; II, 204, 220-237, 276; III, 40
- Triptyque du Repos pendant la fuite en Egypte* (H. Memling), II, 77, 194-219, 269, 272, 299; III, 159, 161
- Trône de la Grâce*, tondo (J. Malouel), I, 75
- Vue de la salle Duchâtel et du Salon carré* (anonyme), II, 246, 250
- Vue du Salon carré* (A.J.-B. Brun), II, 204
- Vue du Salon carré vers la Grande Galerie* (G. Castiglione), II, 204
- Musée du Petit Palais, *La Reine Blanche de Castille libère des prisonniers* (F.-M. Granet), III, 103
- Musée Gustave Moreau, *Deux Têtes de femme* (G. Moreau), III, 249
- Musée Jacquemart-André, *Allégorie* (H. Memling), II, 276
- Vente au Palais Galliera, 1962, *Saint Sébastien* (Maître à la Vue de Sainte-Gudule), III, 249
- Vente Dollfus, 1912, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (D. Bouts, copie), I, 64
- Vente Hôtel Drouot, 1943, *Annonciation* (M. Coffermans), III, 43
- Parke-Bernet (salle de vente new-yorkaise), I, 45
- Parme, ducs de (coll. italiens), III, 263
- Robert de (coll. italien), III, 263
- PASADENA (U.S.A., Cal.)
- Norton Simon Museum, *Le Christ bénissant*

- (H. Memling), III, 156  
*Résurrection* (D. Bouts), II, 229  
 Pascal III (Guy de Crème; antipape), III, 86  
 Pasquier (commissaire du Museum National), I, 124, 133  
 Pasture, Rogelet de le, voir Rogier van der Weyden  
 Paul II (Barbo; pape), II, 122  
 Paulet (restaurateur), II, 205, 228, 247; III, 7, 40-41, 101  
 PAVIE (It., prov. de -)  
 Museo Civico, *La Vierge et l'Enfant* (H. van der Goes), III, 8  
 PAYS-BAS, I, 93; II, 111; III, 6, 8, 19, 51, 53, 105-107, 111, 139-140, 218, 220, 222, 247, 274  
 Coll. M.J.F.W. van der Haagen, *Vue de Maastricht* (J. van der Haagen), II, 34  
 Coll. privée, *Le Christ couronné d'épines* (D. Bouts, copie), I, 59  
 Pazzi (famille florentine), II, 122  
 Peintre de San Diego (peintre), III, 204, 207  
 Peintre de Stuttgart (peintre), III, 204, 207  
 Peintre de Watervliet (peintre), III, 204, 207  
 PELLA (Gr., nome de -), II, 116  
 Perche, René (restaurateur), II, 206  
 Perréal, Jean (peintre), III, 16-17, 221, 260-262  
*Charles VIII et Marguerite d'Autriche*, miniatures (Paris, Bibl. nat. de France), III, 223-224  
 Pérugin, Le (Pietro Vannucci; peintre), II, 152, 299  
 PESARO (It., prov. de -), II, 150-152, 171  
 Peschard, Jeanne (épouse de Dreux Budé), III, 98, 107  
 Petit, Georges (galerie parisienne), I, 67-68  
 Pétrarque (Francesco Petrarca; poète et humaniste), II, 110, 112  
 Peyre, Emile (coll. français), I, 5  
 Peyron (coll. suédois), III, 207  
 PÉZENAS (Fr., Hérault)  
 Musée Vulliad St-Germain, *La Vierge et l'Enfant à la poire dans un paysage* (Maître de Flémalle, suite), III, 206  
 PHILADELPHIE (U.S.A., Penn.)  
 Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection, *Diptyque du Christ en croix avec la Vierge et saint Jean* (R. van der Weyden), III, 102, 106, 137  
*La Crucifixion* (S. Marmion), II, 184  
*La Vierge d'Humilité et Saint Jérôme*, diptyque (anonyme siennois), II, 3  
*La Vierge à l'Enfant* (Maître du Feuillage en broderie), III, 195  
*La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens* (G. David), I, 108  
*Le Christ bénissant et La Vierge en prière* (Maître de Flémalle), III, 140  
*Philippe le Beau* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 223  
*Saint François recevant les stigmates* (J. van Eyck), II, 47  
 Philibert le Beau (duc de Savoie), II, 300; III, 218-219  
 Philippe IV le Bel (roi de France), III, 89  
 Philippe VI (roi de France), III, 137  
 Philippe le Beau (archiduc d'Autriche, roi de Castille et prince des Pays-Bas), I, 12; III, 6, 218, 220, 223-224, 228-238  
 Philippe le Bon (duc de Bourgogne), I, 7, 10; II, 23, 25, 27, 29, 32, 48, 302; III, 49, 51, 71-80, 84, 86, 106, 112, 187, 189-190  
 Philippe le Hardi (duc de Bourgogne), I, 1, 7, 9; II, 302  
 Philocyprus (roi de Chypre), II, 123  
 PICARDIE (Fr., anc. prov.), II, 186; III, 261, 274  
 Piero della Francesca (peintre), II, 132, 143  
*Flagellation* (Urbino, Palais ducal), II, 109, 118  
*Polyptyque de la Miséricorde* (Sansepolcro, Pinac. Civica), II, 223  
*Portrait de Bessarion* (autrefois coll. P. Giovio), II, 118  
*Portraits de Frédéric de Montefeltre et de son épouse Battista Sforza* (Florence, Uffizi), II, 35; III, 154  
 Piero di Cosimo (peintre)  
*Portrait de Bessarion* (Rome, Chapelle Sixtine), II, 118  
 Pietro Spagnuolo (peintre), II, 135-136, 138, 140, 155  
 Pilate, Ponce (gouverneur romain de la Judée), III, 139  
 Piron, Jean (dessinateur)  
*Jean sans Peur* (Paris, Bibl. de l' Arsenal), I, 6

- Pisanello (Vittore Pisano; peintre et médailleur)  
*Vittorino da Feltre*, médailles (Ferrare, Pal. Schifanoia, et Londres, British Mus.), II, 126, 150
- PISE (It., prov. de -), I, 116  
 Museo Civico, *Crucifix* (anonyme byzantin), I, 34  
 Museo Nazionale di San Matteo, *Sainte Catherine d'Alexandrie* (Maître de la Légende de sainte Lucie), I, 118
- Pisistrate (tyran d'Athènes), II, 123
- Pizzolo, Niccolo (peintre), voir A. Mantegna
- PLASENCIA (Esp., Estramadure)  
 Cathédrale, *Noces de Cana* (G. David, copie), I, 125
- Platon (Aristoclès?) (philosophe), II, 95-180
- Pléthon, Gémisthe (philosophe), voir Gemisto
- Pleydenwurff, Hans (peintre)  
 entourage, *Sainte ou Sibylle*, dessin (New York, coll. Woodner), III, 161
- Poilly  
*Le Lit de justice du 12 septembre 1715*, gravure, III, 90, 103-104
- POLIZZI GENEROSA (It., Sic., prov. de Palerme), Chiesa Madre, *La Vierge à l'Enfant avec quatre anges chanteurs et musiciens* (Maître du Feuillage en broderie), III, 193, 195-196
- Pollack, Jan (peintre)  
 ? *Trinité*, retable (Blutenburg, Pfarrkirche), I, 82
- Pollaiuolo, Antonio et Piero del (peintres)  
*Figures nues* (Florence, Villa della Gallina), II, 141  
*Martyre de saint Sébastien* (Londres, National Gall.), II, 56
- Pollak, Lodovico (coll. romain), III, 212
- Pompée, Encius, dit le Grand (consul), II, 125
- Pontalba, baron de (coll. français), I, 22
- Popham, A.E. (conservateur et coll. londonien), III, 160
- Portinari, Béatrice (muse de Dante), II, 118  
 Tomaso (banquier florentin), II, 231
- PORTLAND (U.S.A., Oregon), I, 44
- PORTUGAL, I, 2-3; II, 27
- Poyet, Jehan (peintre), III, 261
- POZNÁN (Pol., voïvoidie de -)  
 Musée National, *La Vierge et l'Enfant à la fleur dans un paysage* (Maître de Flémalle, suite), III, 206
- Pract, Joseph van (coll. belge), III, 188
- PRAGUE (Rép. tch., capitale), II, 21, 34-35, 48  
 Musée National, *Imago pietatis, antependium de Trébon*, broderie (anonyme bohémien), III, 165  
 Vente collection von Hoschek von Mühlheim, 1907, *Le Christ bénissant* (V. van der Stockt), III, 154-155
- PRESLES (Fr., Aisne), III, 109
- Prestel (salle de vente à Francfort-sur-le-Main), I, 44
- Prévost, Jehan (peintre), III, 261
- PROVENCE (Fr., région), II, 199; III, 94
- Provost, Jan (peintre)  
*Vierge à l'Enfant* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Inst.), I, 137; II, 249
- Pseudo-Bonaventure (écrivain sacré), I, 34; II, 84; III, 271
- Pseudo-Jacquemart (miniaturiste)  
*Petites Heures du duc de Berry* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 20
- Pseudo-Parentino (peintre)  
*Saint Sébastien* (Paris, Mus. des Arts Décoratifs), II, 56
- Pseudo-Perréal (peintre), III, 262
- PTOLEMAÏS D'HERMIAS (Eg., prov. de Guirgùch), II, 120
- Ptolémée (dynastie royale égyptienne), II, 114  
 - Claudius Ptolemaeus (astronome), II, 95-180
- Pucelle, Jean (miniaturiste), II, 20
- PUY, LE (Fr., Haute-Loire)  
 Cathédrale, *Sainte Famille devant une cheminée* (B. d'Eyck), III, 25, 44, 48-50

## Q

- Quarré, Louis de (notable bourguignon), III, 19, 264
- QUÉBEC (Can., prov. de -), II, 142, 152
- Quedeville (coll. vendue à Paris), II, 271
- QUESNOY, LE (Fr., Nord), III, 39
- Quintanadoines, voir Quintanadueñas
- Quintanadueñas (famille de commerçants castillans), II, 250, 252  
 Fernando (fils de Fernán Sánchez de Mohamud), II, 250-251  
 Francisco (fils de Fernán Sánchez de Mohamud), II, 250-251

- Gómez (fils de Pedro), II, 250-252  
 Gonzáles (inconnu d'autre part), II, 251  
 Juan (fils de Fernando), II, 250  
 Maria (épouse de Fernán Sánchez de Mohamud), II, 250-251  
 Pedro (fils de Fernán Sánchez de Mohamud), II, 250-251  
 - (épouse de Jacques Floreins), II, 242, 244, 250-252
- R**
- Rabinowitz, Louis M. (coll.), I, 28-29  
 RAGUSA-IBLA (It., Sicile, prov. de Syracuse)  
 Coll. Arezzo di Donnafugata, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (D. Bouts, style), III, 265  
 Rampart, Enrico (chanoine), III, 39  
 Raphaël Sanzio (peintre et architecte), II, 119, 122, 154, 175-176  
*L'Ecole d'Athènes* (Rome, Palais du Vatican, Chambre de la Signature), II, 110  
*Portrait de Jules II* (Londres, National Gall.), II, 123  
*Saint Georges luttant avec le dragon* (Paris, Louvre), II, 276  
 - (Washington, National Gall.), II, 276  
 - carton (Florence, Uffizi), II, 276  
 RAVENNE (It., prov. de -)  
 Egl. Saint-Apollinaire-le-Neuf, *Jésus et la Samaritaine*, mosaïque (anonyme), II, 83  
 Mus. de l'Evêché, *Cathédre de Maximin* (anonyme), II, 83  
 REES (All., Rhén.-Westph.)  
*Jean I<sup>er</sup> de Clèves* (R. van der Weyden, copie), III, 189  
 Regnault (commissaire du Museum National), I, 124, 133  
 REIMS (Fr., Marne)  
 Cathédrale, *L'Invention de la Croix* (anonyme), II, 183  
 Musée, *Double Intercession du Christ et de la Vierge*, triptyque (anonyme français ou allemand), I, 92, 95  
 Reinhardt Galleries (comm. new-yorkais), III, 212-213  
 Reinhart, Oscar (coll. à Winterthur), I, 95; III, 231-235  
 Renders, Emile (coll. brugeois), III, 160, 184, 210  
 RENNES (Fr., Ille-et-Vilaine)  
 Musée des Beaux-Arts, *La Vierge allaitant l'Enfant* (Maître de Flémalle, copie), III, 198-199  
 Réser (peintre et restaurateur), III, 100, 125  
 Révoil, Pierre (peintre et coll. lyonnais), III, 232-233, 237-238  
 Reuwich, Erhard (peintre et graveur), II, 222  
 RHÉNANIE (All. Prusse rhénane), III, 247  
 Richard (duc d'York), I, 12  
 RICHMOND (U.S.A., Virg.)  
 Virginia Museum of Fine Arts, *La Vierge à l'Enfant sur un trône entourée de quatre saintes* (Maître de 1499), II, 274  
 Rigaux (coll. lillois), I, 137; II, 249  
 RIGGISBERG (Sui., canton de Berne)  
 Abegg-Stiftung, *Crucifixion avec un donateur de la famille Villa* (R. van der Weyden, école), III, 102  
 Rijke, Daniel de (peintre), II, 187  
 RIO DE JANEIRO (Brés., anc. capitale)  
 Université du Brésil, Ecole Nationale des Beaux-Arts, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 4  
 RIPAILLE (Fr., Haute Savoie), III, 234  
 ROCCASECCA (It., prov. de Frosinone), II, 124  
 Roche, Alain de la (prédicateur dominicain), I, 25; II, 278  
 ROCHESTER (U.S.A., New York)  
 Université, Memorial Art Gallery, *La Vierge et l'Enfant en majesté avec deux anges* (Maître de la Légende de sainte Ursule), III, 264  
 Rogelet de le Pasture (peintre), III, 111; voir Rogier van der Weyden  
 Roger de Bruges (peintre?), I, 122; II, 46, 271; III, 28, 129; voir Rogier van der Weyden  
 Roger de Bruxelles (peintre?), I, 122; voir Rogier van der Weyden  
 Rogier (peintre), II, 299; voir Rogier van der Weyden  
 Rolin, Jean (cardinal; fils de Nicolas), II, 22-24, 30, 50-51  
 Nicolas (chancelier de Bourgogne), II, 11, 16-19, 21-23, 29, 31-32, 45, 50-51, 56, 58  
 Rollibuc, Barbe, dite van Coudenberg (première

- épouse d'Henri van der Meeren, deuxième (?)  
épouse d'Antoine d'Averhoulst), I, 75, 77-78, 84-85
- Romain, Jules (peintre), II, 118
- Romano, Paolo (sculpteur)  
*Bas-relief de Bessarion* sur le monument funéraire du pape Pie II (Rome, égl. Sant' Andrea della Valle), II, 117
- ROME (It., capitale et Cité du Vatican), I, 116; II, 83, 117-119, 121, 124-125, 138, 148, 151-152, 154, 200, 203, 222; III, 35, 86, 108, 111, 212
- Accademia di S. Luca, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (A. Ysenbrant), II, 275
- Bibliothèque Vaticane, *Sixte IV*, fresque de Platina (Melozzo da Forli), II, 122, 132, 148
- Chapelle Sixtine, *Portrait de Bessarion* (Piero di Cosimo), II, 118
- Coll. baron J. van der Elst, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie?), I, 56-58
- Collegio Angelico, *Saint Thomas d'Aquin* (P. Battoni), II, 154
- Eglise Santa Maria della Vittoria, *Saint Thomas d'Aquin* (Juste de Gand, copie), II, 154
- Sant' Andrea della Valle, *bas-relief de Bessarion* sur le monument funéraire du pape Pie II (Paolo Romano), II, 117
- Galerie Barberini, *La Crucifixion* (S. Marmion, style), II, 184
- Doria Pamphilj, *La Déploration du Christ* (H. Memling), II, 209
- Palais du Quirinal, *Ascension* (Melozzo da Forli), II, 147
- Palais du Vatican, Chambre de la Signature, *L'Ecole d'Athènes* (Raphaël), II, 110
- Chambre d'Eliodore (autrefois), *Portrait de Bessarion* (Piero della Francesca), II, 118
- *Portrait de Jules II* (Melozzo da Forli), II, 119
- Roquefort, Jean-Baptiste (ami du peintre Pierre Révoil), III, 232, 237
- Rosenfeld, Ernst (coll. new-yorkais), I, 64
- Roserie, de la (restaurateur), III, 90-91, 99-100, 128-129
- Roslin (chanoine), II, 25; voir Nicolas Rolin
- Rothschild (coll. parisienne), II, 54
- Bethsabée de (mécène parisienne), II, 205-206
- Edmond (coll. français), III, 38
- Edouard de (baron), II, 201, 204-205, 215-216
- Maurice (coll. français), III, 38
- ROTTERDAM (P.-B., Hollande mérid.), I, 27; III, 24
- Musée Boijmans van Beuningen, *La Vierge à l'Enfant*, dessin (R. van der Weyden), III, 195
- La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 212, 214
- Noces de Cana* (J. Bosch), I, 116
- Sainte Catherine et Sainte Barbe* (Maître du Feuillage en broderie), III, 196
- Saintes Femmes au tombeau* (H. van Eyck?), II, 35, 46-47
- ROUEN (Fr., Seine - Marit.), I, 4; III, 75
- Musée, *La Vierge et l'Enfant entre les vierges* (G. David), I, 117, 121, 126, 137-138; II, 244; III, 16, 19, 262, 264
- Sixte IV, dessin* (Juste de Gand, copie), II, 155
- Palais de Justice, *Crucifixion* (anonyme français), III, 83
- ROULERS (Belg., Flandre occid.), I, 64
- Roulet (restaurateur), II, 53; III, 40-41, 76, 100
- Roussel, Jeanine (restauratrice), II, 54; III, 41
- Rouvroy, Ysabel de (épouse de Jean Braque, chevalier), III, 138, 178-179
- Rovere, Francesco Maria della (duc d'Urbain), II, 151
- Roy de Gansendries, Jacques le (coll. bruxellois), III, 217, 221
- Rubens, Pierre-Paul (peintre)  
*Double Intercession du Christ et de la Vierge* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 92
- Rudolphus (abbé de Saint-Trond), I, 23
- RUMBEKE (Belg., Flandre occid.)  
Coll. comte de Limbourg-Stirum, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 5
- Ruysbroeck, Jan Van (architecte), III, 246
- Ryerson, Mr et Mme Martin A. (coll. a Chicago), III, 87

## S

- SAINT-CÉRÉ (Fr., Lot), II, 51, 205, 227, 246, 272, 288; III, 152
- SAINT-DENIS (Fr., Seine), III, 85, 128-129



- Cathédrale, *Deesis*, portail central de la façade occidentale (anonyme), III, 141  
*Trône de la Grâce*, médaillon d'un vitrail (anonyme), I, 74
- SAINT-OMER (Fr., Pas-de-Calais), I, 75, 77, 80, 87; II, 184-185, 188
- SAINT-PÉTERSBOURG (Rus., ville libre)  
 Bibliothèque nationale de Russie, *Grandes Chroniques de France* (S. Marmion), III, 112  
 Ermitage, *La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 213  
*Trinité, diptyque* (Maître de Flémalle), I, 82; II, 44
- SAINT-SULPICE-DE-FAVIÈRES (Fr., Seine-et-Oise)  
 Égl., portail occidental, *Deesis* (anonyme), III, 141
- SAINT-TROND (Belg., Limbourg), I, 23
- SALAMINE (Gr., nome de l'Attique), II, 123
- Salins, Guigonne de (deuxième épouse du chancelier Nicolas Rolin), II, 26, 51
- SALMANSWEILER (All., Grand-Duché de Bade), I, 44
- Salting (coll. anglaise), III, 160
- Samuel, W. (coll. londonien), III, 160
- Sanct Lucas, Galerie (comm. viennois), III, 212
- SANDS POINT (U.S.A., Long Island), I, 28
- SAN FRANCISCO (U.S.A., Californie)  
 California Palace of the Legion of Honor, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (Maître de la Légende de sainte Lucie), III, 265
- SAN MARINO (U.S.A., Cal.)  
 Huntington Galerie, *La Vierge et l'Enfant* (R. van der Weyden), III, 186
- SANSEPOLCRO (It., prov. d'Arezzo)  
 Pinacoteca Civica, *Polyptyque de la Miséricorde* (Piero della Francesca), II, 223
- SANT' AGOSTINO (It., prov. de Forli)  
 Eglise, *Portrait de Dante* (anonyme), II, 119
- SANTA MARGHERITA LIGURE (It., prov. de Gènes)  
 Eglise de San Lorenzo della Costa, *Triptyque Costa* (anonyme brugeois), I, 116, 123, 125, 127; III, 19, 263-264
- SANTA MARIA DEL CAMPO (Esp., prov. de Burgos)  
 Eglise Santa Maria, *La Décollation de saint Jean-Baptiste* (P. Berruguete), II, 140, 156-157  
*Saint Luc et saint Matthieu* (P. Berruguete), II, 156
- SANTANDER (Esp., prov. de -), II, 250
- Santi, Giovanni (peintre et poète), II, 111, 132-133, 135-137, 139-146, 148-149
- Santillana, Marquis de (poète), II, 136, 142; III, 220
- SARREBRUCK (All., Sarre), III, 75
- Sauli di Bendinelli, Vincenzo (donateur génois), I, 138, 140, 143
- Sauvageot, Charles (coll. français), I, 4; III, 72, 74-75
- Savary, Agnès (épouse de Jean Braque, habitant de Paris), III, 138
- SAVOIE (Fr., ancien duché), II, 253; III, 218
- Savoie, Louis de (duc de Savoie), III, 39  
 Louise de (mère de François Ier), III, 218
- Saxe-Weimar, Eisenach, Sophie de (Grande-duchesse de -), II, 204
- SCEAUX (Fr., Seine), III, 75, 233
- Schickler, baron de (coll. parisien), I, 139
- Schloss, A. (coll. parisien), I, 68
- Schongauer (Schoen), Martin (peintre et graveur), I, 50; II, 215; III, 29, 248  
*La Vierge au buisson de roses* (Colmar, égl. Saint-Martin), I, 50  
*Le Christ bénissant*, dessin (Florence, Uffizi), III, 154-155, 158  
*Le Christ de pitié entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste*, gravure, III, 158  
*Saint Georges combattant le dragon*, médaillon gravé, II, 276  
 ? *Le Christ bénissant* (Etats-Unis, coll. privée), III, 155
- Schrader, Laurent (archéologue), II, 129, 131-132, 167-170
- Schubart (coll. munichoise), II, 244
- Schüchlin, Hans (peintre)  
*Portrait d'un couple* (Munich, Bayerisches Nationalmuseum.), II, 290
- Secrétan (coll. vendue à Paris), II, 269, 271
- Sedano, Barthélemy (citoyen espagnol établi à Bruges), I, 110  
 Catherine (fille de François), I, 110  
 François (citoyen espagnol établi à Bruges), I, 110  
 Jean (citoyen espagnol, donateur), I, 109-110, 117, 121-123, 125-126, 131  
 Marie (épouse de Jean, donatrice), I, 109-110, 117, 121-122, 125-126, 131; III, 264
- Sedelmeyer, Charles (coll. français), III, 42

- Ségovie, Antoine de (citoyen espagnol établi à Bruges), I, 109
- Séguier, Antoine (Premier Président de la Cour d'appel de Paris), III, 84, 86, 92, 99-100, 127-128
- Seligmann, André J. (galerie d'art parisienne), I, 14, 37; III, 155
- Sellar (coll. londonienne), I, 67-68
- SÉMUR-EN-AUXOIS (Fr., Côte-d'Or)  
Musée, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 4
- Sénèque (L. Annaeus Seneca; philosophe), II, 95-180
- SENLIS (Fr., Oise), III, 3  
Coll. de Pontalba, *Concert dans l'Oeuf* (J. Bosch), I, 22, 28
- Sequeira, Domingos Antonio de (peintre)  
*La Vierge et l'Enfant accompagnés de Philippe le Bon, le comte de Charolais et Isabelle de Portugal*, dessin (Lisbonne, Mus. des Beaux-Arts), II, 254
- Serrano Súñer, Ramon (coll. madrilène), III, 234
- SÉVILLE (Esp., prov. de -), II, 84
- Sforza, Battista (duchesse d'Urbin, épouse de Frédéric de Montefeltre), II, 137; III, 154
- Shakespeare, William (dramaturge anglais), II, 22
- SIENNE (It., prov. de -), II, 297  
Opera del Duomo, *Maesta* (Duccio), I, 116
- Sigismond (empereur d'Allemagne), II, 48
- SIGMARINGEN (All., Prusse), I, 64, 139
- Signorelli, Luca (peintre), II, 138, 144, 152
- Silanion (sculpteur), II, 120
- Simkhovitch, Vladimir (coll. new-yorkais), I, 58
- Simon, James (coll. berlinois), I, 137
- SIRESA (Esp., prov. d'Huesca)  
Eglise San Pedro, *Trinité*, retable (Maître de Siresa), I, 82
- Siron (philosophe), II, 125
- Sithium, Michel, voir Sittow, Michel
- Sittow, Michel (peintre et miniaturiste), II, 83, 85-88, 270; III, 231  
*La Madeleine* (Detroit, The Detroit Inst. of Arts), III, 8  
*L'Ascension* (Habrough, Brocklesby Park, coll. du comte de Yarborough), II, 85; III, 5, 7  
*L'Assomption* (Washington, National Gall.), II, 86; III, 5-8  
*La Vierge et l'Enfant à l'oiseau* (Berlin, Staatliche Mus.), III, 8
- Le Couronnement de la Vierge* (Paris, Louvre), II, 86; III, 1-13
- Oratoire de la reine Isabelle la Catholique*, voir *L'Ascension* et *L'Assomption* ci-dessus
- Portrait de Catherine d'Aragon* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 8
- Portrait de femme* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 16-20  
copie, *Portrait de femme* (Paris, Louvre), III, 14-20
- Sixte IV (Francesco della Rovere; pape), II, 95-180
- Smissen, Van der (antiquaire à Termonde), III, 160
- SOEST (All., Westphalie), III, 42  
St. Maria zur Wiese, retable de la *Sainte Parenté* (anonyme westphalien), I, 37
- SOLI (Chypre), II, 123
- Solly (coll. allemande), I, 108  
Edward (coll. colonais), III, 45
- Solon (législateur et homme d'état grec), II, 95-180
- Somzée, Léon (coll. bruxellois), III, 29
- Sotheby (salles de vente londonienne et new-yorkaise), I, 37, 58; III, 213
- Spanish Art Gallery (salle de vente londonienne), I, 51
- Speck von Sternburg (coll. à Lützschena), III, 30
- Speybrouck, Van (coll. brugeoise), I, 56, 58
- Spinola, Don Giuseppe (profès, doyen et cellérier de l'abbaye de la Cervara), I, 136, 138-139, 142-143
- Spiridon (coll. parisienne), I, 36, 57
- Springer (coll. berlinois), III, 213-214
- STAGIRE (aujourd'hui STAVRO; Gr., prov. d'Halidiki), II, 116
- STEIN-AM-RHEIN (Sui., canton de Schaffhouse), II, 38, 58
- STOCKHOLM (Suè., capitale)  
Coll. Peyron, *La Vierge et l'Enfant* (Maître de Francfort), III, 207  
Nationalmuseum, *La Vierge et l'Enfant avec des anges musiciens* (H. Memling), I, 103  
*Noces de Cana* (A. Benson), I, 125  
dépôt, *Annonciation* (A. Bouts), III, 46
- Stockt, Bernard van der (peintre), III, 220
- Vrancke van der (peintre), III, 53, 231  
*Descente de croix* (Anvers, Mus. Mayer van den Bergh), I, 83  
*Le Christ bénissant* (Prague, coll. von Hoschek von Mühlheim, 1907), III, 154  
*Trinité* (Caltagirone, égl. San Giorgio), I, 82

- ST. OSYTH NEAR CLACTON-ON-SEA (G.-B., Essex)  
 St. Osyth Priory, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (H. Memling, style), III, 259, 264
- Straeten, François van den (fils aîné de Jan), I, 117, 121, 126  
 Jan (donateur brugeois), I, 117, 120-122, 126, 131  
 Jean (fils de Jan), I, 117  
 Joseph (fils de Jan), I, 117  
 Liévin (fils de Jan), I, 117
- STRASBOURG (Fr., Bas-Rhin)  
 Autrefois Musée de peinture et de sculpture, *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (H. Memling?), II, 274  
 Musée, *Vierge de douleur* (H. Memling, d'après), III, 157  
 - et *Christ couronné d'épines* (S. Marmion), I, 55
- STRATFORD ON AVON (G.-B., comté de Warwick)  
 Chapelle de la Trinité, *L'Invention de la Croix* (anonyme), II, 183
- STRIDON (Slov., près de Ljubljana, capitale), II, 119
- Stuyck (anc. coll. bruxelloise), III, 249
- Succa, Antoine de (peintre et généalogiste)  
*Mémoriaux* (Bruxelles, Bibl. Royale), I, 16, 93
- Suède, Brigitte de (sainte; écrivain mystique), III, 3
- Suger (abbé de Saint-Denis, ministre), I, 74; III, 3
- SUISSE  
 Coll. privée, *Double Intercession du Christ et de la Vierge* (anonyme flamand), I, 92, 97
- Sulzbach, Maurice (donateur du Louvre), III, 223  
 Madame Maurice (épouse du précédent), III, 223
- SURESNES (Fr., Seine)  
 Anc. collection Nardus, *Marguerite d'York* (H. Memling), I, 15
- Suso (Henri de Berg, dit -; théologien mystique), II, 17, 38
- Sweertius (archéologue), II, 129, 132
- SYRACUSE (It., Sicile, prov. de -), II, 120
- Syrlin, Jörg, l'Ainé (sculpteur) stalles du chœur (Ulm, cath.), III, 161
- T**
- Tabourier (coll.), I, 83
- Tabourot, Etienne (graveur), III, 77
- Jean sans Peur*, gravure (*Icones et epitaphia quatuor postremorum ducum Burgondiac (...)*), I, 6
- Tacite (historien latin), I, 23
- TAGASTE (Alg., dép. de Bone), II, 117
- TALLINN (Est., capitale)  
 Musée, *Double Intercession du Christ et de la Vierge, Retable de la Vierge* (Maître de la Légende de sainte Lucie), I, 92
- TARASCON (Fr., Bouches-du-Rhône), I, 116
- TARTAS (Fr., Landes), II, 33
- Taunton, Lord (coll. anglais), III, 234
- Tavernier, E. (graveur), III, 104  
 Jean Le (miniaturiste) *Annonciation*, livre d'Heures à l'usage de Théroouanne (loc. inconnue, librairie Tenschert, 1989), III, 44
- TEL-AVIV (Isr., capitale), II, 206
- TERMONDE (Belg., Flandre Orient.), III, 160
- THÉROUANNE (Fr., Pas-de-Calais), III, 44-45
- Thieme, Alfred (coll. allemand), II, 294
- Thomas d'Aquin (saint; théologien dominicain), II, 95-180
- THRACE (anc. contrée grecque), II, 183
- Thyssen-Bornemisza, voir MADRID, Palais de Villahermosa
- TIEFENBRONN (All., Bade-Wurtemb.)  
 Eglise, *Légende de sainte Marie-Madeleine*, retable (L. Moser), I, 23
- Tiepolo (comtes vénitiens), II, 226
- TIVOLI (It., prov. de Rome)  
 Eglise Saint-Jean, fresques (Melozzo da Forlì), II, 136
- Tocco, Guillaume de (biographe), II, 124
- TOLÈDE (Esp., prov. de -), I, 93
- Tolleman, Jehan (époux d'Agnès Braque), III, 178
- Tomaso de Modène (peintre)  
*Hommes illustres* (Trévise, salle du chapitre de l'égl. S. Niccolò), II, 110
- TORDESILLAS (Esp., prov. de Valladolid), I, 93
- TORO (Esp., prov. de Zamora), II, 85, 88, 92; III, 5, 7, 11
- TOULOUSE (Fr., Haute-Garonne)  
 Musée des Augustins, *Crucifixion* (anonyme français), III, 83
- TOURAINNE (Fr., anc. province), III, 270, 272
- TOURCOING (Fr., Nord), I, 95

TOURNAI (Belg., Hainaut), I, 118; II, 20, 152, 227, 253; III, 32, 34, 39-40, 49, 54, 97, 106-108, 111, 137-138, 148, 151, 162, 167, 178, 221, 248  
 Eglise de la Madeleine, *Jugement dernier*, stèle funéraire de la famille de Clermès (anonyme tournaisien), III, 141-142  
 Eglise Saint-Pierre, *Annonciation*, deux statues (J. Delemer), III, 47  
 Musée des Beaux-Arts, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 5  
*La Vierge et l'Enfant* (R. van der Weyden), III, 210, 274

TOURS (Fr., Indre-et-Loire), III, 15  
 Toussaint, Joseph (membre (?) des Frères de la Doctrine Chrétienne de Saint-Omer), I, 79

TRAPANI (It., Sic., prov. de -)  
 Musée, *Pietà* (anonyme toscan), I, 34

TRÉBIZONDE (Turq., vilayet de -), II, 117

TRENTE (It., prov. de -), II, 16

TRÈVES (All., Prusse-Rhénane), II, 58, 119

TRÉVISE (It., prov. de -)  
 Eglise S. Niccolò, salle du chapitre, *Hommes illustres* (Tomaso de Modène), II, 110

Triest, Catherine (épouse de Nicolas), III, 167  
 Nicolas (chevalier tournaisien), III, 167

Trotignon, Virginie (restauratrice), III, 101

Tudor-Wilkinson (coll. parisienne), I, 93

Tücher, von (coll. munichoise), I, 64

TURIN (It., prov. de -), II, 226; III, 28, 39, 64  
 Autrefois Bibliothèque Royale, *Lamentation des Très Belles Heures du duc de Berry* (J. van Eyck, attrib.), I, 67  
 Coll. G. Caretto, *Jésus et la Samaritaine* et *Le Baptême du Christ* (A. Bouts), II, 83  
 Coll. privée, *Nativité de la Vierge*, prédelle (D. Ferrari), III, 44  
 Galerie Sabauda, *La Passion* (H. Memling), II, 208, 225, 229, 270  
*La Visitation* et *Donateur en prière* (R. van der Weyden), III, 26, 31-33, 35-40, 53, 70  
*Saint François* (J. van Eyck), II, 46  
 Museo Civico, *Heures de Turin-Milan* (J. van Eyck, style), II, 45, 184; III, 35

## U

Uccello (Paolo di Dono) (peintre), II, 138

ULM (All., Wurtemberg), II, 290  
 Dôme, *Trône de la Grâce* (H. Multscher), I, 83  
 - stalles, *Hommes illustres* (J. Syrlin l'Aîné), II, 110; III, 161

Ulmann, Mme (coll. de Francfort-sur-le-Main), I, 44

Urbain VIII (Maffeo Barberini; pape), II, 151, 171-172

URBIN (It., prov. de Pesaro et Urbino), II, 106, 110-112, 116, 120, 122-123, 132, 136, 138, 142, 151, 153, 155  
 Palais ducal, *Boèce*, *Hippocrate* et *Solon*, dessins (Juste de Gand, copies), II, 155  
*La Communion des Apôtres* (Juste de Gand), II, 125, 131-133, 135, 137-141, 143, 147-148, 155, 185; III, 276  
*La Flagellation* (Piero della Francesca), II, 109, 118  
*Le Double Portrait du duc Frédéric de Montefeltre et de son fils Guidobaldo* (Juste de Gand?), II, 109, 133-134, 144, 156  
*Les Hommes illustres*, quatorze panneaux: *Saint Albert le Grand*, *Saint Ambroise*, *Boèce*, *Cicéron*, *Euclide*, *Saint Grégoire le Grand*, *Hippocrate*, *Homère*, *Moïse*, *Pétrarque*, *Pie II*, *Salomon*, *Duns Scot*, *Bartolo Sentinati* (Juste de Gand), II, 106-115, 131-144, 150-157, 167-174  
*Saint Sébastien* (P. Berruguete?), II, 156

URCEL (Fr., Aisne), III, 109

Uribe Cualla, M. Juan (coll.; ambassadeur de Colombie à Bruxelles), I, 105

UTRECHT (P.-B., prov. d'-), I, 14, 22; II, 33, 35-38; III, 46, 248

## V

VADUZ (Liecht., capitale)

Coll. Hofkaplan Feger, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58

Coll. Princes de Liechtenstein, *La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 213

- VALENCE (Esp., prov. de -), III, 259  
 Colegio del Patriarca, *Résurrection, Retable de la Descente de croix* (D. Bouts, copie), II, 229
- VALENCIENNES (Fr., Nord), II, 57, 186; III, 95, 112  
 Musée, tapisserie du *Tournoi* (anonyme), III, 223, 235
- Valla, Lorenzo (humaniste italien), II, 121
- Vallardi (coll. milanaise), I, 140; II, 222, 225-226
- Vallé (ministre français de la Justice), III, 99
- Valois (famille royale française), I, 2; III, 85-87, 137
- Valory (coll.), I, 28
- Veken, Jef Van der (restaurateur), III, 160
- Veken, Jos. van der (coll. bruxellois), I, 64
- Velde, Guillaume Van de (peintre), II, 214-215
- Vendramin (coll. vénitien), III, 31
- VENISE (It., prov. de -), I, 127; II, 26, 125, 226, 290  
 Biblioteca Marciana, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (G. David, copie), II, 275  
 Galleria dell' Accademia, *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (H. Memling, copie), II, 274  
*Livre d'esquisses* (anonyme), II, 111, 154-155, 175-176  
 Musée Correr, *La Vierge et l'Enfant* (buste) (Maître de la Légende de sainte Lucie), I, 64  
 Santa Maria dei Frari, stalles (M. Cozzi et anonyme du Haut-Rhin), II, 111  
 Santa Maria della Salute, Seminario Patriarcale, *Virgile ou Ménandre* (anonyme), II, 125
- Verhaegen, Jean (peintre), III, 94
- VÉRONE (It., prov. de -), II, 118
- Véronèse, Paul Caliari dit - (peintre)  
*Repas chez Simon le pharisien* (Paris, Louvre), I, 127
- VERSAILLES (Fr., Yvelines), II, 247; III, 100, 232  
 Musée national du château de Versailles, *Jean sans Peur* (Albrier), I, 4  
 n° MV.3050, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 5  
 n° MV.4005, *Jean sans Peur* (anonyme), I, 5  
*Le Lit de justice du 12 septembre 1715* (L.-M. Dumesnil), III, 104  
*Le Parlement de Paris casse le testament de Louis XIV et confie la régence au duc d'Orléans (2 septembre 1715)* (J. Alaux), III, 104  
*Marguerite d'Autriche* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 223
- VERVIERS (Belg., prov. de Liège)  
 Musée communal, *Trinité* (H. van der Goes, copie), I, 82
- Vespasiano da Bisticci (libraire), II, 131, 133-135, 137-138
- VICENCE (It., prov. de -), II, 111
- VIENNE (Autr., capitale)  
 Académie des Beaux-Arts, *Nef des fous en flamme*, dessin (anonyme), I, 28  
 Albertina, *Marie-Madeleine*, dessin (D. Bouts, copie), I, 37  
 Anc. coll. Figdor, *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens* (H. Memling, copie), II, 274  
 Coll. Herzog-Csete, *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens* (Maître de Kappenberg), II, 274  
 Coll. Liechtenstein, dessin (G. David), I, 125  
 Coll. privée, dessins (G. David), I, 125  
 Dorotheum, 1920, *La Vierge de douleur* (D. Bouts, copie), I, 58  
 Galerie Sanct Lucas, *La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 212  
 Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, *Catherine d'Aragon* (M. Sittow), III, 8  
*Jeanne la Folle* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), I, 93  
*La Chute de l'homme, diptyque* (H. van der Goes), III, 276  
*La Vierge et l'Enfant et Sainte Catherine dans un paysage* (R. van der Weyden), I, 122; II, 3; III, 30-34  
 - *avec un ange musicien et un donateur* (H. Memling), I, 163  
*Le Christ bénissant* (R. van der Weyden, d'après), III, 155  
*Le Christ cloué à la croix et Le Portement de croix* (Juan de Flandres ou son atelier), II, 86; III, 5  
*Marguerite d'Autriche en veuve* (anonyme), III, 220  
*Philippe le Beau* (Juan de Flandres), I, 93  
 - (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 233, 235  
 - et *Marguerite d'Autriche*, diptyque (anonyme), III, 223-224

- Portrait de femme* (M. Sittow), III, 16-20  
*Portrait de Jean de Leeuw* (J. van Eyck), II, 116  
*Triptyque de la Crucifixion* (R. van der Weyden), III, 96, 102, 105, 149  
*Triptyque de la Vierge à l'Enfant avec un ange musicien et un donateur* (H. Memling), II, 208, 229-230  
*Triptyque de saint Michel* (G. David), I, 136-137  
*Trône de la Grâce*, antependium de la Toison d'Or (anonyme), I, 83
- Oesterreichische Nationalbibliothek,  
*Annonciation*, t. II de la Bible de Evert Zondenbalck (Maître de Gijsbrecht van Brederode), III, 46  
*Le Comte Jocelin d'Edesse*, dans *Croniques de Jerusalem abregies* (Maître de Girart de Roussillon), III, 44, 51  
*Livre d'Heures de Charles le Téméraire* (Maître de Marie de Bourgogne), II, 40  
*Livre d'Heures de Galeazzo Maria Sforza* (Ph. de Mazerolles), III, 96  
 Miniature-dédicace de la *Théséide* (B. d'Eyck), III, 44  
*Portrait de Philippe le Beau, Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or* (anonyme), III, 234  
*Portrait de Philippe le Bon, Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or* (anonyme), III, 73, 76  
*Roman de Girart de Roussillon* (anonyme), II, 57  
*Un Couple devisant, Roman de Girart de Roussillon* (Maître de Girart de Roussillon), III, 48
- VIEURE (Fr., Allier), I, 79  
 Eglise, *Saint Luc peignant la Vierge* (C. de Coter), I, 80
- Villa (famille piémontaise), III, 37-39, 53, 102  
 Adriano (membre de confrérie), III, 39  
 Domenico (donateur?), III, 39  
 Oberto (donateur?), III, 38-39  
 Pietro (membre de confrérie), III, 39
- Villafra, comte (coll. vendue à Paris en 1873), III, 257, 263
- Villain, Jean (franc-maître tournaisien), III, 150, 162  
 Jean (petit-fils de Jean Braque et de Catherine de Brabant), III, 150-151, 162, 166, 175-176
- Jean, seigneur de la Boucharderie (écuyer; époux d'Agnès Braque), III, 138, 151, 162, 175
- Villena, Isabelle de (écrivain sacré), III, 4
- VINCENNES (Fr., Seine), III, 138
- Vincent (commissaire du Museum National), I, 124, 133
- Vinci, Leonard de (peintre, sculpteur et architecte)  
*La Joconde* (Paris, Louvre), III, 161
- VIPITENO (It., prov. de Bolzano),  
 Museo Civico, *Annonciation, Retable de Sterzing* (H. Multscher), III, 31, 35, 46, 52
- Virgile (Publius Vergilius Maro; poète), II, 95-180
- Visch de la Chapelle, Richard (chantre brugeois), II, 254
- VITERBE (It., prov. de -), II, 124  
 Eglise Santa Maria di Gradi, *Saint Thomas d'Aquin*, fresque (anonyme), II, 124
- Viti, Timoteo (peintre)  
*Tête de saint Thomas d'Aquin*, dessin (Amsterdam, Rijksmus.), II, 155
- Vittorino (de Rambaldoni) da Feltre (humaniste et professeur), II, 95-180
- Vlaenderberghe, Barbara van (épouse de Willem Moreel), II, 255
- Vrelant, Willem (enlumineur), III, 156
- Vroom, W.J. (coll. amstellodamois), I, 36
- VULCOP (P.-B., prov. d'Utrecht), III, 107
- Vulcop, Conrad de (peintre), III, 107

## W

- Wallace, Sir Richard (coll. anglais), II, 300
- Warneck (marchand), II, 288, 295  
 - Sambon (coll. parisienne), II, 86, 88
- WASHINGTON (U.S.A., capitale fédérale)  
 National Gallery of Art, *Annonciation* (J. van Eyck), II, 44-45; III, 26, 34  
*Assomption* (M. Sittow), II, 86; III, 5-8  
*Dame* (anonyme), I, 3  
*La Maesta, prédelle* (Duccio), II, 83  
*La Tentation du Christ dans le désert* (Juan de Flandres ou son atelier), II, 86, 89-90; III, 5  
*La Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux anges musiciens* (H. Memling), II, 229-230, 248-249

- La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne* (Maître de Francfort), III, 207
- Mort de l'Avare* (J. Bosch), I, 25-26, 29
- Mort de la Vierge* (P. Christus), I, 69
- Noces de Cana* (anonyme hispano-flamand), I, 116
- Portrait de Sir Brian Tuke* (H. Holbein le Jeune), III, 176
- Portrait d'une dame* (R. van der Weyden), II, 289
- Présentation au temple* (Maître de l'Adoration des mages du Prado), III, 48
- Repos pendant la fuite en Egypte* (G. David), I, 119, 126
- Sainte Véronique* (H. Memling), II, 209; III, 159
- Saint Georges luttant avec le dragon* (Raphaël), II, 276
- Triptyque de sainte Anne* (G. David), I, 109
- Wassenhove, Josse van (peintre), II, 186; voir Juste de Gand
- Wauquelin, Jean («translateur et escrivain de livres»), III, 73
- atelier, *Miniature-dédicace de l'Histoire d'Alexandre le Grand* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 57
- *Miniature-dédicace du Gouvernement des Princes* (Bruxelles, Bibl. Royale), II, 57
- WEIMAR (All., Thuringe)
- Musée, *Bessarion*, médaille (anonyme), II, 117
- Weisberger (coll. madrilène), I, 58
- Weitzner (coll. londonienne), III, 271
- Wellington, duc de (coll. londonien), II, 85; III, 5
- Werl, Heinrich von (moine franciscain, donateur), III, 30-34, 36, 44, 50, 103, 106
- WESEL (All., Rhén.-Westph.)
- Jean I<sup>er</sup> de Clèves* (R. van der Weyden, copie), III, 189
- Westminster (famille noble anglaise), III, 177
- Elisabeth (épouse de Richard), III, 152, 162
- Richard, deuxième marquis de (coll. anglais), III, 148, 152
- WESTPHALIE (All., contrée), III, 51
- Wetzlar, Hans (coll. amstellodamois), III, 199
- Weyden, Agnès van der (sœur du peintre Rogier van der Weyden), III, 97
- Pierre van der (peintre, fils du peintre Rogier), III, 35
- Rogier van der (peintre), I, 5, 34-37, 50, 56-57, 59, 68, 75; II, 46, 146, 201, 210, 232, 254, 286-287, 290, 300-302; III, 30, 93-98, 105, 108, 111, 129, 196, 210-211, 213-214, 246, 261, 271-272, 274
- Calvaire de Scheut* (El Escorial, monastère), III, 50, 97, 103, 106
- Descente de croix* (Madrid, Prado), III, 28, 31-32, 50, 103, 106, 150, 271
- Diptyque de la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean* (Philadelphie, Philadelphia Mus. of Art, John G. Johnson Coll.), III, 102, 106, 137
- Jugement dernier*, polyptyque (Beaune, Hôtel-Dieu), I, 55; II, 21-26, 47, 56-57, 223, 300, 302; III, 36, 66-67, 142, 151, 154, 157-158, 162-163, 271
- L'Annonciation* (Paris, Louvre), III, 21-70
- La Vierge à l'Enfant* (Madrid, Palais de Villahermosa), III, 29-34
- dessin (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), III, 195
- *entourée de saints* (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), II, 208; III, 49, 149, 158
- La Vierge et l'Enfant* (Caen, Mus. des Beaux-Arts), III, 149, 210
- (San Marino, Huntington Gal.), III, 186
- (Tournai, Mus. des Beaux-Arts), III, 210, 274
- et *Sainte Catherine dans un paysage*, diptyque (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 122; II, 3; III, 30-34
- La Visitation* (Leipzig, Mus. der bildenden Künste), III, 30-32
- et *Un Donateur en prière* (Turin, Gal. Sabauda), III, 26, 31-33, 35-40, 53, 70
- Madone Duran* (Madrid, Prado), II, 4
- Pietà* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 35; III, 149
- Portrait de femme* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 149
- (Paris?, coll. Rothschild), III, 38
- *Portrait de Francesco d'Este* (New York, Metropolitan Mus.), III, 187
- (Washington, National Gall.), II, 289

- Portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves* (Paris, Louvre), III, 185-191
- Portrait de Philippe de Croij* (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 187
- Retable Bladelin* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 42; II, 17; III, 37, 151
- Retable de l'Adoration des mages* (de *Sainte-Colombe*) (Munich, Alte Pinak.), III, 36, 41-42, 45, 52, 65, 160
- Retable de la Vie de la Vierge* ou *Triptyque Miraflores* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 35, 67; II, 16, 215, 225, 228-229; III, 50, 148-149
- Retable de saint Jean-Baptiste* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 208, 225
- Sainte Marguerite et sainte Appolonie*, un volet (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 159
- Sainte Marie-Madeleine lisant* (Londres, Nat. Gall.), III, 24, 158-159
- Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (Boston, Mus. of Fine Arts), II, 55; III, 33-34, 45, 50, 106, 274
- Triptyque de la Crucifixion* (Vienne, Kunsthist. Mus.), III, 96, 102, 105, 149
- Triptyque de la famille Braque* (Paris, Louvre), II, 208, 210, 290; III, 30, 36, 67, 133-184
- ? *La Vierge allaitant l'Enfant* (Chicago, Art Inst.), III, 273-274
- ? *La Vierge et l'Enfant* (Heidelberg, coll. privée), III, 213, 273-274
- ? *Miniature-dédicace des Chroniques de Hainaut*, vol. I (Bruxelles, Bibl. Royale), II, 24, 57; III, 73-74, 189
- ? *Saint Yves* (Londres, National Gall.), II, 56
- atelier, *Annonciation Clugny* (New York, Metropolitan Mus.), III, 36, 42
- *Fragment d'une Scène de l'Ancien Testament* (Bruxelles, Mus. Roy. des Beaux-Arts), III, 159
- *Pietà* (Londres, Nat. Gall.), III, 159
- *Portrait de femme* (Londres, National Gall.), II, 289; revers, *Christ couronné d'épines*, I, 55
- *Saint Jean-Baptiste* (Paris, commerce, 1914), III, 159
- attrib., *Vierge de douleur* et *Christ couronné d'épines* (Bruges, Mus. Groninge), I, 55
- copie, *Descente de croix*, dessin (Paris, Louvre), I, 83
- *La Vierge et l'Enfant* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 210
- *Le Christ apparaissant à sa Mère* (New York, Metropolitan Mus.), III, 3, 149
- *Portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves* (Emerich), III, 189
- - (Rees), III, 189
- - (Wesel), III, 189
- *Retable de la Vie de la Vierge* (Grenade, Capilla Real), I, 34-35, 67; III, 32, 149
- *Retable de saint Jean-Baptiste* (Francfort, Städelches Kunstinstit.), II, 208
- *Sainte Marie-Madeleine*, dessin (Londres, British Mus., inv. 1824-00-9-2), III, 150, 160
- - dessin (Londres, British Mus., inv. 1910-2-12-204), III, 160
- *Saint Jean-Baptiste*, dessin (Munich, Staatl. Graphische Samml.), III, 159
- *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (Munich, Alte Pinak.), II, 55
- - tapisserie (Paris, Louvre), II, 55
- *Tête de saint Jean-Baptiste* (Londres, coll. A.E. Popham), III, 160
- *Trône de la Grâce et Saint Jean soutenant la Vierge*, revers du *Triptyque Edelbeer* (Louvain, collégiale Saint-Pierre), I, 81, 84
- par Domingos Antonio de Sequeira, *La Vierge et l'Enfant accompagnés par Philippe le Bon, le comte de Charolais et Isabelle de Portugal*, dessin (Lisbonne, Mus. des Beaux-Arts), II, 254
- copies, *Saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste et Sainte Marguerite et sainte Appolonie*, deux volets (Anderlecht, Maison d'Erasmus), III, 159
- copie tardive, *Annonciation* (Munich, comm. Boehler), III, 43
- *Portrait de Jean I<sup>er</sup> de Clèves* (Burg Altena, Heimatmus.), III, 189
- - (Clèves, Hôtel de ville), III, 189, 191
- d'après, *Annonciation* (Paris, Gal. J. Leegenhoek), III, 42-43, 52, 70
- *La Vierge en prière, dessin* (Bayonne, Mus. Bonnat), III, 157
- *Le Christ bénissant* (Greenville, Bob Jones Univ.), III, 155
- - (localisation inconnue), III, 155



- - (New York, vente Parke Bernet), III, 155
  - - (non loc., coll. Behr), III, 155
  - - (Vienne, Kunsthist. Mus.), III, 155
  - *Portrait de Philippe le Bon* (Lille, Mus. des Beaux-Arts), III, 75
  - - (Paris, Louvre), III, 71-80
  - - *Statuts de l'Ordre de la Toison d'or* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), III, 73, 76
  - *Saint Jean-Baptiste* (Londres, coll. W. Samuel), III, 160
  - *Saint Jean l'Évangéliste, dessin* (Veste Co-bourg, Kunstsamml.), III, 158
  - *Tête de la Vierge, dessin* (Madrid, coll. privée), III, 157
  - *Vera effigies* (Godewaersvelde, abb. du Mont-des-cats), III, 155-156
  - école, *Crucifixion avec un donateur de la famille Villa* (Riggisberg, Abegg-Stiftung), III, 102
  - *Le Diptyque de Jeanne de France* (Chantilly, Mus. Condé), III, 102, 274
  - *Triptyque Sforza* (Bruxelles, Mus. Roy. des Beaux-Arts), III, 102, 142
  - disciple, *Trinité, Triptyque Weston* (Londres, *Hospital of St-John of Jerusalem*), I, 82
  - élève, *Trône de la Grâce, chape de Jacques de Romont* (Berne, Mus. historique), I, 83
  - - dessin (Oxford, Ashmolean Mus.), I, 83
  - et atelier? *Le Songe du pape Sergius* (Malibu, The J. Paul Getty Mus.), III, 33, 36, 49, 53
  - *L'Exhumation de saint Hubert* (Londres, Nat. Gall.), III, 33, 53
  - groupe, *La Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 81-132; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres
  - imitateur, *Crucifixion* (Madrid, Prado), I, 84
  - suite, *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*, diptyque (Dijon, Mus. des Beaux-Arts; voir aussi Maître à la Vue de Sainte-Gudule), III, 244, 248-249
  - suiveur, *L'Annonciation* (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 29-31, 43, 45, 49
  - Weyer (coll. vendue à Cologne en 1862), I, 38
  - Whitney, W. (restaurateur), II, 54, 273, 288; III, 101
  - Widener (coll. américaine), I, 109; II, 293
  - Wijckhuysen (coll. à Roulers), I, 64
  - Wildenstein Gallery (commerce londonien), I, 139
  - WILLIAMSTOWN (U.S.A., Mass.)
    - Sterling and Francine Clark Art Institute, *La Jeune Chrétienne* (P. Gauguin), III, 161-162
    - La Vierge et l'Enfant* (Maître de la Légende de sainte Lucie), III, 271
    - (Maître du Feuillage en broderie, copie par J. Provost), I, 137; II, 249
    - Portrait de Gilles Joye* (H. Memling), II, 285
  - WINDSOR (G.-B., Berkshire)
    - Windsor Castle, *Jeanne la Folle* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 220
    - La Lecture ou La Leçon* (Juste de Gand?), II, 109, 144, 156
    - Marguerite d'Autriche* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 221-225
    - Philippe le Beau* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 235
  - Winnezele, Françoise de (épouse d'Antoine I d'Averhoul), I, 78
  - WINTERTHUR (Sui., canton de Zurich)
    - Coll. Ernst, *Philippe le Beau* (Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine), III, 234
    - Coll. Oscar Reinhart, *Philippe le Beau* (Maître de la Légende de saint Gilles), I, 95; III, 231-232
  - WÖRLITZ (All., Saxe-Anhalt), III, 234, 246
  - Woestyne, Anne ou Tane van de (épouse de Jan du Cellier), II, 268, 277
  - Woodner (coll. new-yorkais), III, 161
  - Wueluwe, Hendrik van (peintre), III, 208; voir Maître de Francfort
  - WURZBOURG (All., Basse-Franconie), I, 116
- Y
- Yarborough, comte (coll. anglais), II, 85; III, 5
  - Yolande (duchesse de Savoie), I, 12; III, 15, 18
  - York, voir Marguerite d'York
    - Richard d'York
  - YPRES (Belg., Flandre occ.), II, 43, 54
    - Hospice Belle, *Épithaphe d'Yolande Belle* (anonyme), II, 253, 255
  - Ypres, André d' (peintre et miniaturiste), III, 81-132;

voir aussi Maître de Dreux Budé

Ysenbrant, Adrien (peintre)

*La Vierge et l'Enfant en buste, couronnée par des anges* (Berlin, Staatliche Mus., Gemäldegal.), I, 108-109, 120

*La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (autrefois New York, coll. W. Goldman), II, 275

- (Cambridge-Mass., Busch - Reisinger Mus.), II, 275

- (Cologne, vente 1974), II, 275

- (Rome, Accad. di S. Luca), II, 275

? *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (Munich, Alte Pinak.), II, 275

## Z

ZAGREB (Croatie, capitale)

Galerie de l'Académie, *Trinité* (Maître de la Virgo inter Virgines), I, 82

Zegzas (restaurateur), III, 273

Zezzos (restaurateur), II, 246; III, 100

ZIERICKZEE (P.-B., Zélande), III, 230

ZWOLLE (P.-B., prov. d'Over-Yssel), I, 25

## II. ICONOGRAPHIE

### ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE

#### *Trinité*

- anonyme (Münster, Landesmuseum), I, 75
    - triptyque quadrilobé (Berlin, Staatliche Mus.), I, 75
  - C. de Coter, retable (Paris, Louvre), I, 73-88, 96
  - A. Dürer, attrib. (Bergame, égl. San Alessandro in Colonna), I, 81
  - H. van der Goes, *Volets d'Holyrood Palace* (Edimbourg, National Gall. Of Scotland), III, 8, 259
  - - copie (Verviers, Mus. communal), I, 82
  - Maître aux Banderoles, *Trinité avec huit anges*, gravure, I, 83
    - *Trinité avec quatre anges*, gravure, I, 83
  - Maître de Flémalle (Francfort, Städelsches Kunstinst.), I, 78, 82; III, 149
    - ? (Louvain, Mus. Vander Kelen-Mertens), I, 79-81, 84; III, 32
    - copie par le Maître du Saint-Sang (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 78, 80-81, 84
    - diptyque (Saint-Pétersbourg, Ermitage), I, 82
  - Maître de la Sainte Parenté (New York, Metropolitan Mus.), I, 82
  - J. Pollack?, retable (Blutenburg, Pfarrkirche), I, 82
  - Maître de Siresa, retable (Siresa, égl. San Pedro), I, 82
  - Maître E.S., gravure, I, 83
  - R. van der Weyden, disciple, *Triptyque Weston* (Londres, Hospital of St-John of Jerusalem), I, 82
    - groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 82; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres
- dans J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 16, 27

#### *Trône de la Grâce*

- Anonyme, antependium de la Toison d'Or

(Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 83

- colonais (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), I, 81
- médaillon de vitrail (Saint-Denis, cath.), I, 74
- tourelle du Saint-Sacrement (Louvain, collég. Saint-Pierre), I, 83
- J. van Clève (New York, vente Chiesa, 1925), I, 81
- M. Coffermans (Madrid, coll. privée), I, 81
- C. de Coter, *Retable de la Trinité* (Paris, Louvre), I, 74-76, 79-80
- Maître de Flémalle, réplique (Oeudeghien, égl.), I, 81
- Maître de la Passion de Darmstadt (Berlin, Staatliche Mus., Gemäldegal.), I, 81
- J. Malouel, tondo (Paris, Louvre), I, 75
- H. Multscher (Ulm, dôme), I, 83
- R. van der Weyden, copie, revers du *Triptyque Edelheer* (Louvain, collég. Saint-Pierre), I, 81
  - élève, chape de Jacques de Romont (Berne, Mus. historique), I, 83
  - - dessin (Oxford, Ashmolean Mus.), I, 83

#### Deesis, III, 141

- anonyme (Saint-Denis, cath., portail central de la façade occid.), III, 141
- anonyme (Saint-Sulpice-de-Favières, égl., portail occid.), III, 141

#### Dieu

- G. David, *Dieu entre deux anges* (Paris, Louvre), I, 135-144
- Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique* (Gand, cath. Saint-Bavon), I, 136-137; III, 141, 145
- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 82, 100, 103; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres

*Christ*

- Antonello de Messine, *Christ bénissant* (Londres, Nat. Gall.), III, 156
- Cleve, J. Van, *Salvator Mundi* (Paris, Louvre), III, 156
- C. de Coter, *Le Christ médiateur accompagné de Philippe le Beau et sa suite* (Paris, Louvre), I, 73, 89-100
- Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique* (Gand, cath. Saint-Bavon), II, 4-5, 18-19, 21, 32, 35-37, 42-43, 45-49, 58; III, 92, 145
- Maître de Flémalle, *Le Christ bénissant et la Vierge en prière* (Philadelphie, Philadelphia Mus. of Art, The John G. Johnson Coll.), III, 140
- Maître de Girart de Roussillon, *Le Dialogue de Jésus-Christ et de la duchesse* (Londres, British Mus.), I, 16
- Maître d'Olivier de Coëtivy (?), *Salvator Mundi, La Vierge et l'Enfant et Saint Jean l'Évangéliste*, vitrail (Paris, égl. Saint-Séverin), III, 98, 108, 154
- Maître du Livre de Raison, *Portraits du Christ et de la Vierge*, gravures en diptyque, III, 157
- Maître ES, *Le Christ bénissant*, gravure, III, 140
- - *Salvator Mundi et Vierge en prière*, gravures, III, 156-157
- H. Memling (Boston, Mus. of Fine Arts), III, 156
- - (Pasadena, Norton Simon Mus.), III, 156
- - atelier (New York, Metropol. Mus.), III, 156
- M. Schongauer, dessin (Florence, Uffizi), III, 154-155, 158
- - (?) États-Unis, coll. privée), III, 155
- V. van der Stockt (Prague, coll. von Hoschek von Mülheim, 1907), III, 154-155
- R. van der Weyden, *L'Annonciation*, médaillon (Paris, Louvre), III, 23, 49
- - *Triptyque de la famille Braque* (Paris, Louvre), II, 210, 290; III, 30, 36, 67, 133-184
- d'après (Greenville, The Bob Jones Univ.), III, 155
- - d'après (localisation inconnue), III, 155
- - d'après (New York, vente Parke Bernet), III, 155
- - d'après (non loc., coll. Behr, 1922), III, 155
- - d'après (Vienne, Kunsthist. Mus.), III, 155

*Agneau mystique*

- Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique* (Gand, cath. Saint-Bavon), III, 203, 262

*Vera effigies*

- J. van Eyck, copie (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegalerie), III, 139, 156-157
- - copie (Bruges, Groeningemus.), III, 139
- - copie (Munich, Alte Pinak.), III, 139
- - R. van der Weyden, d'après (Godewaersvelde, abbaye du Mont-des-Cats), III, 155-156

*Christ couronné d'épines*

- D. Bouts, copie (Berlin, vente A. Heilbron, 1912), I, 59
- - (Pays-Bas, coll. privée), I, 59
- copies, *La Vierge de douleur et Le Christ couronné d'épines* (Londres, National Gallery), I, 57
- - *La Vierge de douleur et Le Christ couronné d'épines* (Paris, Louvre), I, 54-61
- S. Marmion, *La Vierge de douleur et Le Christ couronné d'épines* (Strasbourg, Mus.), I, 55
- H. Memling (Gênes, Pal. Bianco), III, 157
- R. van der Weyden, atelier, revers (Londres, National Gall.), I, 55
- attrib., *La Vierge de douleur et Le Christ couronné d'épines* (Bruges, Mus. Groeninge), I, 55

*Christ de pitié*

- anonyme, *L'Homme de douleur*, pierre funéraire (Francfort, Alte Nicolaiirche), II, 302
- bohémien, *Imago pietatis, antependium de Trébon*, broderie (Prague, Mus. Nat.), III, 165
- italien (Florence, Casa Horne), I, 55
- P. Christus, *L'Homme de douleur* (Birmingham, City Art Gall.), II, 302
- R. de Gaignières, copie dessinée du *Diptyque d'Avignon* (Paris, Bibl. Nationale), I, 55
- H. Memling, *La Vierge et le Christ de pitié* (Grenade, Capilla Real), II, 300-302
- *La Vierge et le Christ de pitié* (Melbourne, National Gall. of Victoria), II, 300-301

- *Triptyque du Christ de pitié* (panneau central non loc.); *Ange tenant un rameau d'olivier*, volet g. (Paris, Louvre); *Ange tenant une épée*, volet dr. (Londres, Wallace Coll.), III, 166
- d'après, *La Vierge et le Christ de pitié* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 300
- M. Schongauer, *Le Christ de pitié entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste*, gravure, III, 158

#### Christ rédempteur

dans le Pélican, I, 117

#### Double Intercession du Christ et de la Vierge

- anonyme, *Heures de Turin* (Paris, Louvre), I, 92
- flamand (Suisse, coll. privée), I, 92, 97
- florentin (New York, The Cloisters), I, 92
- français ou allemand, triptyque (Reims, Mus.), I, 92, 95
- Maître de la Légende de sainte Lucie, *Retable de la Vierge* (Tallinn, Mus.), I, 92
- P. P. Rubens (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 92

#### Saint-Esprit

- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris*, colombe (Paris, Louvre), III, 82 (voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres)

#### Anges

- G. David, *Dieu entre deux anges* (Paris, Louvre), I, 135, 144
- *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens*, *Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs* (Paris, Louvre), I, 101-103, 105; III, 193
- Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique* (Gand, cath. Saint-Bavon), I, 108; III, 258
- J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 11, 13, 21
- Maître du Feuillage en broderie, *Ange jouant du luth* (Paris, Louvre), III, 198-200
- *La Vierge à l'Enfant avec quatre anges chanteurs et musiciens* (Polizzi Generosa, Chiesa Madre), III, 193, 195
- *La Vierge en majesté entourée d'anges* (Paris,

Louvre), III, 192-198

- *Triptyque de la Vierge*, volets (Lille, Palais des Beaux Arts), III, 199
- H. Memling, *Ange tenant une épée* (Londres, Wallace Coll.), II, 297, 299-302; III, 166
- *Ange tenant un rameau d'olivier* (Paris, Louvre), II, 296-303; III, 166
- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 82 (voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres)

#### Ancien Testament

##### Adam et Eve

- G. David, *Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs*, revers (Paris, Louvre), I, 101, 104-106
- Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique* (Gand, cath. Saint-Bavon), I, 104, 106
- H. van der Goes, *La Chute de l'homme*, diptyque (Vienne, Kunsthist. Mus.), III, 276
- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris*, ossements (Paris, Louvre), III, 82 (voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres)

##### Expulsion du Paradis terrestre

- J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 14, 28-30

##### Caïn et Abel

##### Sacrifice de Caïn et Abel

- J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 14, 28-30

##### L'Offrande d'Abel accueillie par Dieu

- J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 14, 29

##### Le Meurtre d'Abel par Caïn

- J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 14, 28-30
- *La Vierge et l'Enfant au chanoine Van der Paele* (Bruges, Mus. Groeninge), II, 232
- H. Memling, *Triptyque de la Résurrection* (Paris, Louvre), II, 223, 232
- *La Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux anges musiciens* (Florence, Uffizi), II, 232

## Noé

## Noé dans l'Arche

- J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 14, 28-30

## Noé recouvert par un de ses fils ou L'Ivresse de Noé

- J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 14, 28-30

## Abraham

## Rencontre d'Abraham et de Melchisédech

- D. Bouts, *Triptyque du Saint-Sacrement* (Louvain, collég. Saint-Pierre), I, 43
- ? J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 29-30

## Jacob

## Le puits, II, 83

## Moïse

- Juste de Gand (Urbain, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 149-157, 167-174, 176
- ? R. van der Weyden, *L'Annonciation*, mors (Paris, Louvre), III, 26

## Samson

## Samson combattant le lion

- J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chanoine Van der Paele* (Bruges, Mus. Groeninge), II, 232
- H. Memling, *Triptyque de la Résurrection* (Paris, Louvre), II, 223, 232
- *La Vierge à l'enfant sur un trône avec deux anges musiciens* (Florence, Uffizi), II, 232

## Esther et Assuérus

- ? J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 28-29

## Jessé

- G. David, *Arbre de Jessé* (Lyon, Mus. des Beaux-Arts), I, 136-137

## Rois de l'Ancien Testament

- P. Berruguete (Paredes de Nava, égl. Santa Eulalia), II, 137-138, 156

## David

- Anonyme, *Le Roi David en prière*, dans le *Livre d'Heures de Juana Enriquez* (Madrid, Bibl. de Palacio), II, 56

- *Le Roi David en prière*, dans le *Livre d'Heures* de la coll. de la Marquise of Bute (Londres, vente Sotheby 1983), II, 56

- *Le Roi David en prière*, dans le *McClean Ms.81* (Cambridge, Fitzwilliam Mus.), II, 56

- P. Berruguete (Paredes de Nava, égl. Santa Eulalia), II, 156

- Maître de Bedford, dans un *Livre d'Heures* (Malibu, The J. Paul Getty Mus.), II, 56

- ? R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris*, fermail avec David et Goliath (Paris, Louvre), III, 87 (voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres)

## Ezéquias

- P. Berruguete (Paredes de Nava, égl. Santa Eulalia), II, 156

## Josias

- P. Berruguete (Paredes de Nava, égl. Santa Eulalia), II, 156

## Josaphat

- P. Berruguete (Paredes de Nava, égl. Santa Eulalia), II, 156

## Salomon

- P. Berruguete (Paredes de Nava, égl. Santa Eulalia), II, 156

- Juste de Gand (Urbain, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 150-157, 167-174, 176

- Maître de la Légende de sainte Barbe, *Le roi Salomon adorant les idoles* (La Haye, Mauritshuis), III, 242-243, 246-247, 250

- R. van der Weyden, *L'Annonciation*, trône de Salomon (Paris, Louvre), III, 24

## Prophètes

- Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique* (Gand, cath. Saint-Bavon), I, 137

- H. Memling, *La Vierge dite de Jacques Floreins* (Paris, Louvre), II, 240
- Isaïe
- ? R. van der Weyden, *L'Annonciation*, mors (Paris, Louvre), III, 26
- Sibylles
- anonyme flamand, *Auguste et la Sibylle de Tibur* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 45
  - H. Pleydenwurff, entourage, *Sainte ou Sibylle*, dessin (New York, coll. Woodner), III, 161
  - J. Syrlin l'Ainé, *Sibylle de Delphes*, stalle du choeur (Ulm, cath.), III, 161
  - R. van der Weyden, *Auguste et la Sibylle de Tibur*, revers du *Retable Bladelin* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 45
- Job
- Maître de la Légende de sainte Barbe et Maître de la Légende de sainte Catherine, *Retable de Job* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 246, 264
  - R. van der Weyden, atelier, Fragment d'une *Scène de l'Ancien Testament* (Bruxelles, Mus. Roy. des Beaux-Arts), III, 159
- Nouveau Testament*
- Vie du Christ
- S. Bening, *Quadriptyque* (Baltimore, Walters Art Gall.), II, 84
  - Juan de Flandes, *Retable de la Vie du Christ* (Palencia, cath.), II, 86, 90; III, 4
  - et son atelier et M. Sittow, *Oratoire de la reine Isabelle la Catholique* (Madrid, Palais Royal e.a.), II, 85-87, 89-90; III, 5
  - Maître de la Légende de sainte Catherine e.a., *Triptyque des Miracles du Christ* (Melbourne, National Gall. of Victoria), III, 214
  - H. Memling, *La Passion* (Turin, Gal. Sabauda), II, 208, 225, 270
  - R. van der Weyden, *Triptyque Miraflores* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 16, 225, 251
- Annonciation
- anonyme hollandais, livre d'Heures (Cambridge, Fitzwilliam Mus.), III, 46
  - anonyme, groupe sculpté (Audrehem, égl. Saint-Médard), III, 47
    - timbre-poste, Etat d'Ajman, III, 49
    - timbre-poste, Etat de Grenade, III, 49
  - anonyme alsacien, triptyque (Colmar, Mus. d'Unterlinden), III, 47
  - anonyme bruxellois, tapisserie (Paris, Mus. de la Manufacture des Gobelins), III, 53
  - anonyme flamand, *Ange d'Annonciation*, revers d'*Auguste et la Sibylle de Tibur* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 45, 52
  - anonyme flamand? allemand?, *Ange d'Annonciation* (Nuremberg, Germanisches Nationalmus.), III, 45-46
  - anonyme flamand du XVIe s. (Bourges, mus.), III, 43
    - (Paris, égl. St.-Nicolas du Chardonnet), III, 43
  - anonyme hispano-flamand (loc. inconnue), III, 43
  - anonyme hollandais (Bruxelles, Mus. Roy. des Beaux-Arts), III, 47
  - P. Berruguete (Burgos, Chartreuse de Miraflores), II, 156
  - A. Bouts (Berlin; en dépôt à Stockholm, Nationalmus.), III, 46
    - (Cleveland, Cleveland Mus. of Art), III, 46
    - (Munich, Alte Pinak.), III, 46
  - D. Bouts, style (Cracovie, Mus. Nat.), III, 46
  - R. Campin, *Retable de Mérode* (New York, The Cloisters), II, 40; III, 24-26, 29-30, 33-34, 36
  - P. Christus, *Diptyque du Jugement dernier* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 68-69; III, 46
  - M. Coffermans (Paris, vente Drouot, 1943), III, 43
  - G. David, deux pendants (New York, Metropolitan Mus.), I, 136, 139, 141, 143
  - P. Delaroche, dessin (Paris, Louvre), III, 49
  - J. Delemer, deux statues (Tournai, égl. Saint-Pierre), III, 47
  - Van Eyck, revers du *Retable de l'Agneau mystique* (Gand, cath. Saint-Bavon), II, 27, 39-40, 45; III, 33, 48, 52, 262

- J. van Eyck (Washington, National Gall.), II, 44, 46; III, 26, 34
    - diptyque (Madrid, Palais de Villahermosa, Fondation Schloss Rohoncz), II, 4-5
    - revers du *Triptyque de la Vierge dans l'église* (Dresde, Gemäldegal.), II, 7
  - H. van der Goes, *Triptyque Portinari* (Florence, Uffizi), III, 8, 259
  - Ch. Goutzwiller, gravure, III, 49
  - F. Herlin (Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle), III, 47
  - J. Hey (Chicago, Art Instit.), III, 87
  - J. Le Tavernier, livre d'Heures à l'usage de Thérouranne (loc. inconnue, librairie Tenschert, 1989), III, 44
  - Maître de l'Adoration des mages du Prado (Glasgow, Glasgow Art Gall.), II, 249; III, 42
  - Maître de Flémalle (Madrid, Prado), III, 48
    - *Retable de Mérode* (New York, The Cloisters), II, 40; III, 24-26, 29-30, 33-34, 36
  - Maître de Gijsbrecht van Brederode, t. II de la *Bible* de Evert Zondenbalch (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), III, 46
  - Maître de la Légende de sainte Catherine (Florence, Bargello), III, 42
  - Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (Grenade, Capilla Real), III, 212, 214, 225
  - Maître de la Légende de sainte Ursule (Londres, Convent of the Brompton Oratory), III, 44
  - Maître de la Légende de saint Ulrich (Nuremberg, Germ. Nationalmus.), III, 46, 53-54, 70
  - Maître de la Passion de Darmstadt (Darmstadt, Hessisches Landesmus.), III, 47
  - Maître de Rambures (New York, Pierpont Morgan Lib.), III, 43
  - Maître de Schöppingen, *Retable de Soest* (autrefois Berlin, mus.), III, 41, 51-52, 70
  - Maître de 1499, diptyque (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 9
  - Maître de 1518 (Londres, vente Sotheby, 1991), III, 43
  - Maître du Livre de Raison, gravure, *unicum* (Amsterdam, Rijksprentenkab.), III, 42
  - Maître FVB, gravure, III, 42
  - S. Martini (Florence, Uffizi), II, 297
  - H. Memling (New York, Metrop. Mus., The Robert Lehman Coll.), III, 42
  - H. Multscher, *Retable de Sterzing* (Vipiteno, Mus. Civico), III, 31, 35, 46, 52
  - R. van der Weyden (Paris, Louvre), III, 21-70
    - *Retable de l'Adoration des mages, de Sainte-Colombe*, volet gauche (Munich, Alte Pinak.), III, 36, 41-42, 45, 52
    - atelier, *Annonciation Clugny* (New York, Metrop. Mus.), III, 42
    - copie tardive (Munich, comm. Boehler), III, 43
    - d'après (Paris, Gal. J. Leegenhoek), III, 42, 52, 70
    - suiveur (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 29-31, 43, 45, 49
- Visitation
- anonyme, dans le *McClellan Ms.81* (Cambridge, Fitzwilliam Mus.), II, 56
  - anonyme brugeois ou gantois, dans le *Livre d'Heures Llangattock* (Malibu, The J. Paul Getty Mus.), II, 56
  - D. Ghirlandajo (Paris, Louvre), II, 51
  - R. van der Weyden (Leipzig, Mus. der Bildenden Künste), III, 30-32
    - (Turin, Gal. Sabauda), III, 26, 32-33, 35-38, 40, 53
- Nativité
- anonyme, dans *Les Heures de Milan* (Turin, Museo Civico), I, 42
    - dans le *McClellan Ms.81* (Cambridge, Fitzwilliam Mus.), II, 56
    - *Un ange apparaissant aux bergers*, dans le *McClellan Ms.81* (Cambridge, Fitzwilliam Mus.), II, 56
  - D. Bouts, *Saint Joseph et deux bergers* (Paris, Louvre), I, 41-47
  - *Vierge en prière* (Berlin, Staatliche Mus., Gemäldegal.), I, 41-45
  - copie (Berlin, anc. coll. W. Müller), I, 43-45
    - (New York, vente Mrs. M. Meinhard, 1951), I, 45
  - P. Christus (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 68-69; II, 5
  - J. Hey (Autun, Mus. Rolin), II, 23; III, 274



- Frères de Limbourg, dans *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (Chantilly, Mus. Condé), I, 42
  - Maître de Flémalle (Dijon, Mus. des Beaux-Arts), I, 42; III, 32, 34, 149
  - R. van der Weyden, *Retable Bladelin* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 42; III, 37, 45, 151
  - - volet du *Retable de la Vie de la Vierge* ou *Triptyque Miraflores* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 50, 148-149
  - copie, *Retable de la Vie de la Vierge* (Grenade, Capilla Real), III, 32, 50, 149
- Adoration des bergers
- H. van der Goes, *Triptyque Portinari* (Florence, Uffizi), II, 120; III, 8, 93, 129
- Adoration des mages
- D. Bouts, *Perle de Brabant*, triptyque (Munich, Alte Pinak.), I, 43-44
  - H. van der Goes, *Retable Monforte* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 263, 271-272, 274
  - St. Lochner, triptyque (Cologne, cath.), II, 26
  - R. van der Weyden, *Retable de Sainte-Colombe* (Munich, Alte Pinak.), III, 65
- Circoncision
- Juan de Flandes (Buenos Aires, coll. A. Hirsch), II, 86
- Présentation au temple
- A. Lorenzetti (Florence, Uffizi), II, 231
  - Maître de l'Adoration des mages du Prado (Washington, Nat. Gall.), III, 48
  - R. van der Weyden, *Retable de l'Adoration des mages, de Sainte-Colombe*, volet droit (Munich, Alte Pinak.), III, 160
- Fuite en Egypte
- anonyme, dans le *McClean Ms.81* (Cambridge, Fitzwilliam Mus.), II, 56
  - dans G. David, *La Vierge et l'Enfant à la rose* (Grenade, Cabildo del Sacro Monte), III, 207
  - dans le Maître de Francfort, *La Vierge à l'Enfant dans un paysage* (Karlsruhe, Kunsthalle), III, 207
  - - (Paris, Louvre), III, 202-203
- Miracle du champ de blé
- Maître de Rohan, sous la direction de, dans les *Grandes Heures de Rohan* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 198
  - dans H. Memling, *Triptyque du Repos pendant la fuite en Egypte* (Paris, Louvre), II, 198, 207, 210
- Massacre des Innocents
- dans H. Memling, *Triptyque du Repos pendant la fuite en Egypte* (Paris, Louvre), II, 198, 207, 210
- Repos pendant la fuite en Egypte
- anonyme brugeois, miniature (Baltimore, Walters Art Gall.), II, 198
  - souabe (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), II, 198
  - G. David (Washington, National Gall.), I, 119, 126
  - Maître Bertram (Hambourg, égl. St-Pierre), II, 197-198
  - Maître de l'Adoration des mages du Prado (Glasgow, Glasgow Art Gall.), II, 198
  - Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (Melbourne, National Gall. of Victoria), III, 214
  - H. Memling, triptyque (Paris, Louvre), II, 77, 194-219, 299; III, 166
- Sainte Famille
- P. Christus, *Sainte Famille dans un intérieur* (Kansas City, Nelson-Atkins Mus. of Art), III, 24, 26
  - B. d'Eyck, *Sainte Famille devant une cheminée* (Le Puy, cath.), III, 25, 44, 48-50
- Baptême du Christ
- G. David, *triptyque de Jean des Trompes* (Bruges, Mus. Groeninge), I, 121, 136-137, 139-140; III, 19, 262
  - J. van Eyck, style, miniature dans *Les Heures de Turin-Milan* (Turin, Palais Civico), II, 45
  - Juan de Flandes (Guadeloupe, monastère), II, 86
  - R. van der Weyden, *Retable de Saint Jean-Baptiste*

(Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 208

- copie, *Retable de Saint Jean-Baptiste* (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), II, 208

dans H. Memling, *Triptyque de Jan Florcins* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 208

- *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 208

- *Triptyque du Repos pendant la fuite en Egypte* (Paris, Louvre), II, 199, 210

dans R. van der Weyden, *Triptyque de la famille Braque* (Paris, Louvre), II, 210; III, 143, 184

#### Tentations du Christ

- Juan de Flandes ou son atelier, *La Tentation du Christ dans le désert* (Washington, National Gall.), II, 86, 89-90; III, 5

#### Noces de Cana

- P. Aertsen (Berlin et Moscou, coll. Metzl), I, 124

- anonyme, dans *Les Grandes Heures de Notre-Dame* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 116

- brugeois, *triptyque Costa* (Santa Margherita Ligure, égl. San Lorenzo della Costa), I, 116, 123, 125, 127; III, 263

- hispano-flamand (Washington, National Gall.), I, 116

- A. Benson (Stockholm, Mus. National), I, 125

- J. Bosch (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), I, 116

- B. Butinone (Milan, coll. Borromeo), II, 84

- G. David (Paris, Louvre), I, 104, 106-107, 114-134, 137; II, 204; III, 264

- copie (Plasencia, cath.), I, 125

- Duccio, *Maesta* (Sienne, Opera del Duomo), I, 116

- Giotto (Padoue, Arena), I, 116

- Juan de Flandes ou son atelier (New York, Metropolitan Mus.), II, 85, 89-90; III, 5

- Maître colonais de Saint-Barthélemy (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 116

- Maître des Portraits princiers, *Triptyque de la Multiplication des pains* (Melbourne, National Gall. of Victoria), I, 116

#### Le Christ et la Samaritaine

- anonyme, *Cathédre de Maximin* (Ravenne, Mus. de l'Archevêché), II, 83

- mosaïque (Ravenne, égl. St-Apollinaire-le-Neuf), II, 83

- triptyque (Berlin, vente Lange 1941), II, 83

- anonyme brugeois ou bruxellois (Londres, vente Christie 1975), II, 83

- A. Bouts, - et le *Baptême du Christ* (Turin, coll. G. Caretto), II, 83

- Duccio, *Maesta*, prédelle (Washington, National Gall.), II, 83

- J. Joest, *Retable majeur* (Calcar, égl. St-Nicolas), II, 83

- Juan de Flandes (Paris, Louvre), II, 81-94; III, 5

- copie libre par le Maître d'Alkmaar? (non loc.), II, 89

#### Le Christ sur la mer de Galilée

- Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85-87, 90; III, 5

#### Les Vierges sages et les Vierges folles

- H. Burgkmair le Vieux, deux dessins (Amsterdam, Historisches Mus.), III, 161

#### Multiplication des pains

- Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85-87, 90; III, 5

#### Le Christ et la Cananéenne

- Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85-87, 90; III, 5

#### Transfiguration

- G. David (Bruges, égl. Notre-Dame), I, 136

- Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85-87; III, 5

#### Résurrection de Lazare

- N. Froment (Florence, Uffizi), III, 94, 103, 248

- Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85-87, 90; III, 5

- (Madrid, Prado), II, 85, 87, 90

- Maître d'Olivier de Coëtivy (Paris, Louvre), III, 98, 108  
dans H. Memling, *Triptyque du Repos pendant la fuite en Egypte* (Paris, Louvre), II, 199
- Entrée du Christ à Jérusalem
  - Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85, 87, 90; III, 5
- Repas chez Simon le pharisien
  - B. Butinone (New York, coll. Manning), II, 84
  - Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85, 87, 89; III, 5
  - P. Véronèse (Paris, Louvre), I, 127  
dans H. Memling, *Triptyque du Repos pendant la fuite en Egypte* (Paris, Louvre), II, 199, 208, 210
- Dernière Cène
  - anonyme français, *Le Lavement des pieds et la Cène* (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 248
  - D. Bouts, *Retable du Saint-Sacrement* (Louvain, collég. Saint-Pierre), III, 154
  - Juan de Flandes ou son atelier (Londres, Apsley House, coll. duc de Wellington), II, 85, 89; III, 5
- Communion des Apôtres
  - Juste de Gand (Urbain, Palais ducal), II, 125, 131-134, 137-141, 143, 147-148, 155, 185; III, 276
- Agonie du Christ au Jardin des oliviers
  - P. Berruguete, *Retable majeur* (Avila, cath.), II, 145, 156
  - Juan de Flandes ou son atelier (Bâle, anc. coll. Lindenmeyer-Christ), II, 85; III, 5
- Trahison de Judas
  - Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85, 87, 90; III, 5
- Arrestation du Christ
  - Maître de Dreux Budé, *Arrestation du Christ avec deux donateurs*, volet g. (Brême, coll. Dr H. Bischoff), III, 102, 107-108, 111
- Le Christ devant Pilate
  - anonyme français (Bruxelles, anc. coll. Stuyck), III, 248
  - Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85-87, 90; III, 5
- Flagellation
  - Piero della Francesca (Urbain, Palais ducal), II, 109
- Couronnement d'épines
  - Juan de Flandes ou son atelier (Detroit, Detroit Inst. of Arts), II, 85, 89; III, 5, 7
- Le Christ aux outrages
  - Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85-87, 90; III, 5
- Portement de croix
  - J. van Eyck, copie (Budapest, Mus. des Beaux-Arts), II, 187
  - Juan de Flandes ou son atelier (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), II, 86; III, 5
  - Maître de Dreux Budé, *Portement de croix, Crucifixion et Descente aux limbes* (Malibu, The J.P. Getty Mus.), III, 98, 102, 107-108, 111
  - Maître de la Passion de Darmstadt, volet de triptyque (Darmstadt, Hessisches Landesmus.), III, 47
- Le Christ cloué à la croix
  - Juan de Flandes ou son atelier (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), II, 86; III, 5
  - Maître de Marie de Bourgogne, miniature du *Livre d'Heures de Charles le Téméraire* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), II, 40
- Crucifixion
  - J. Alaux, *Le Parlement de Paris casse le testament de Louis XIV et confie la régence au duc d'Orléans (2 septembre 1715)* (Versailles, Mus. nat. du château de Versailles), III, 104
  - anonyme, frontispice du *Livre du protocole* de la Chambre des Comptes (Paris, Archives Nat.), III, 101-102

- gravure sur bois, III, 105
  - lithographie, III, 104
  - *La Séance de rentrée du Parlement de Paris, le 2 septembre 1754*, *Almanach royal* de 1755, III, 104
  - *Le Roi séant en son lit de justice pour y déclarer sa majorité, le 22 février 1723*, gravure, III, 104
  - *Louis XIV séant en son lit de justice pour sa majorité le 7 septembre 1651*, gravure (Paris, Bibl. nat. de France), III, 103
  - anonyme français (Dijon, Mus. des Beaux-Arts), III, 83
    - (Rouen, Palais de Justice), III, 83
    - (Toulouse, Mus. des Augustins), III, 83
  - anonyme rhénan (Paris, Louvre), I, 37
  - P. Christus (Dessau, Gemäldegalerie), I, 68-69
  - Ch.-N. Cochin le père, *Le Lit de justice du 12 septembre 1715* (Paris, Bibl. nat. de France), III, 104
  - F. Delamonce, *Le Lit de justice du 12 septembre 1715*, dessin (Paris, Mus. Carnavalet), III, 90, 130, 132
  - L.M. Dumesnil, *Le Lit de justice du 12 septembre 1715* (Versailles, Mus. nat. du château de Versailles), III, 104
  - R. Engelmann, lithographie, III, 104
  - J. van Eyck, diptyque (New York, Metropolitan Mus.), I, 69; II, 4, 35, 55
    - style, miniature des *Heures de Turin-Milan* (Turin, Palais Civico), II, 184
  - M. Frémy, gravure, III, 104, 132
  - Juste de Gand, triptyque (Gand, cath. St-Bavon), II, 187; III, 262
  - N. Lancret, *Le Lit de justice tenu par Louis XV en 1723* (Paris, Louvre), III, 104
  - Maître de Dreux Budé, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 81-132
    - *Portement de croix, Crucifixion et Descente aux limbes* (Malibu, The J.P. Getty Mus.), III, 98, 102, 107-108, 111
  - Maître de Flémalle (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 102
    - *Larron* (Francfort, Städtisches Kunstinstit.), III, 149
  - Maître de Saint Barthélemy, *Kreuzaltar* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 103
  - S. Marmion (Philadelphie, Philadelphia Mus. of Art, The John G. Johnson Coll.), II, 184
    - miniature du *Pontifical de Sens* (Bruxelles, Bibl. Royale), II, 187
    - style (Rome, Gal. Barberini), II, 184
  - H. Memling, triptyque (Lübeck, Sankt Annen Mus.), II, 208, 229
  - Cl. Niquet, *La Séance extraordinaire du Parlement tenu par Louis XVI le 19 novembre 1787*, gravure, III, 104
  - Poilly, *Le Lit de justice du 12 septembre 1715*, gravure, III, 90, 103-104
  - R. van der Weyden, *Calvaire de Scheut* (El Escorial, monastère), III, 50, 97, 103, 106
    - *Diptyque du Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean* (Philadelphie, Philadelphia Mus. of Art, The John G. Johnson Coll.), III, 102, 106, 137
    - triptyque (Vienne, Kunsthist. Mus.), III, 96, 102, 105, 149
  - école, *Crucifixion avec un donateur de la famille Villa* (Riggisberg, Abegg-Stiftung), III, 102
    - *Diptyque de Jeanne de France* (Chantilly, Mus. Condé), III, 102
    - *Triptyque Sforza* (Bruxelles, Mus. Roy. des Beaux-Arts), III, 102, 142
  - groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris*, voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres (Paris, Louvre), III, 81-132
  - imitateur (Madrid, Prado), I, 84
- Descente de croix
- D. Bouts, triptyque (Grenade, Capilla Real), I, 57
  - G. David (New York, Frick Collection), I, 119, 126
  - Maître de Flémalle, copie, triptyque (Liverpool, Walker Art Gall.), III, 149
  - H. Memling, diptyque (Grenade, Capilla Real), III, 157-158
    - d'après, triptyque (Gênes, Gall. Durazzo Pallavicini), III, 157-158
  - V. van der Stockt (Anvers, Mus. Mayer van den Bergh), I, 83
  - R. van der Weyden (Madrid, Prado), III, 28, 31-32, 50, 103, 106, 150, 271
  - - copie, dessin (Paris, Louvre), I, 83

## Le Christ mort

- P. Berruguete?, *Le Christ mort entre deux anges* (Milan, Brera), II, 156

## Descente du Christ aux limbes

- Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85, 87; III, 5
- Maître de Dreux Budé, *Portement de croix, Crucifixion et Descente aux limbes* (Malibu, The J.P. Getty Mus.), III, 98, 102, 107-108, 111

## Déploration

- anonyme, *Pietà de Saint-Germain-des-Prés* (Paris, Louvre), III, 88, 93
- *Plaque de fondation d'Isabelle de Portugal* (Bâle, Historisches Mus.), II, 253-254
  - byzantin, *Crucifix* (Pise, Museo Civico), I, 34
  - italo-flamand (Naples, Mus.), I, 37
  - siennois, *Pietà* (Paris, coll. Le Roy), I, 34
  - toscan, *Pietà* (Trapani, Mus.), I, 34
  - westphalien, retable de la *Sainte Parenté* (Soest, St. Maria zur Wiese), I, 37
- D. Bouts (Paris, Louvre), I, 33-40; II, 204
  - copie (Bruxelles, gal. R. Finck), I, 37
  - copie (Londres, vente Sotheby, 1957), I, 37
  - réplique (Amsterdam, coll. W. J. Vroom), I, 36
  - réplique (Francfort-sur-le-Main, Städtisches Kunstinst.), I, 36-37
- Cecco di Pietro, retable (Pise, Museo Civico), I, 34
- P. Christus (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 68-69; III, 93
  - (New York, Metropolitan Mus.), I, 68-69
  - (Paris, Louvre), I, 66-72
- J. van Eyck, attrib., *Très Belles Heures du duc de Berry* (autrefois Turin, Bibl. Royale), I, 67
- Giotto (Padoue, Arena), I, 34
- Jacquemart de Hesdin, *Lamentation des Grandes Heures du duc de Berry* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 67
  - *Lamentation des Petites Heures du duc de Berry* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 67
- Maître de la Légende de sainte Lucie, triptyque (Madrid, Palais de Villahermosa, Fond. Schloss Rohoncz), I, 35-37
- S. Marmion (New York, Metropolitan Mus.), II, 187

- H. Memling (Rome, Gal. Doria Pamphilj), II, 209
- R. van der Weyden, *Pietà* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 35; III, 149
  - volet du *Retable de la Vie de la Vierge* ou *Retable Miraflores* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegalerie), I, 35, 67; III, 50, 148-149
  - copie, *retable de la Vie de la Vierge* (Grenade, Capilla Real), I, 34-35, 67; III, 32, 149
- atelier, *Pietà* (Londres, Nat. Gall.), III, 159

## Mise au tombeau

- D. Bouts (Londres, National Gall.), I, 57
- Colin d'Amiens, d'après, sculpture (Malesherbes, château de l'amiral Louis Malet de Gravelle), III, 98, 108

## Les Saintes Femmes au tombeau

- H. van Eyck? (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), II, 35, 46-47
- Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85, 87, 89; III, 5

## Résurrection

- D. Bouts (Munich, Alte Pinak.), II, 229
  - (Pasadena, Norton Simon Mus.), II, 229
  - volet du *Triptyque de la Descente de croix* (Grenade, Capilla Real), I, 57; II, 229
  - copie, volet du *Triptyque de la Descente de croix* (Valence, Colegio del Patriarca), II, 229
- Maître de Dreux Budé, *Résurrection avec trois donatrices*, volet dr. (Montpellier, Mus. Fabre), III, 102, 107-108, 111
- H. Memling, triptyque (Paris, Louvre), I, 103; II, 204, 220-237, 276; III, 40
  - volet du *Triptyque du Calvaire* (Budapest, Mus. des Beaux-Arts), II, 229
  - dans *La Passion* (Turin, Gal. Sabauda), II, 229
  - dans *Les Sept Joies de la Vierge* (Munich, Alte Pinak.), II, 229

## Apparition du Christ à sa mère

- Juan de Flandes (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegalerie), II, 83, 85-86, 89; III, 5
  - *Apparition du Christ à sa mère avec les élus de*

*l'Ancien Testament* (Londres, National Gall.), II, 83, 85, 89; III, 5

- R. van der Weyden, volet du *Retable de la Vie de la Vierge* ou *Triptyque Miraflores* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 228-229; III, 50, 148-149
- - copie (New York, Metropolitan Mus.), III, 3, 149

#### Noli me tangere

- anonyme bruxellois, tapisserie (Livr -sur-Chan-geon,  gl.), III, 250
- Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85, 87, 90; III, 5
- H. Memling, dans *La Passion* (Turin, Gal. Sa-bauda), II, 208
  - dans le *Triptyque du Repos pendant la fuite en Egypte* (Paris, Louvre), II, 199, 208, 210

#### Les Disciples d'Emmaüs

- Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85, 87, 89; III, 5
- H. Memling, dans le *Triptyque de la Crucifixion* (Lübeck, Sankt Annen Mus.), II, 208

#### Ascension

- anonyme colonais, volet de triptyque (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), II, 224
- Maître de Dunois, atelier, bréviaire à l'usage de Tours (Paris, Bibl. nat. de France), III, 112
- Melozzo da Forl  (Rome, Palais du Quirinal), II, 147
- H. Memling, *Triptyque de la Résurrection* (Paris, Louvre), II, 220-237
  - dans *Les Sept Joies de la Vierge* (Munich, Alte Pinak.), II, 230
- M. Sittow (Habrough, Brocklesby Park, coll. comte de Yarborough), II, 85; III, 5, 7

#### Pentecôte

- Juan de Flandes ou son atelier (Madrid, Palais Royal), II, 85, 87; III, 5
- Maître de Dunois, atelier, bréviaire à l'usage de Tours (Paris, Bibl. nat. de France), III, 112
- H. Memling, dans *Les Sept Joies de la Vierge* (Mu-

nich, Alte Pinak.), II, 230

#### Jugement dernier

- anonyme tournaisien, *Stèle funéraire* de la famille de Clermès (Tournai,  gl. de la Madeleine), III, 141-142
- P. Christus (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 68
- J. Van Eyck, diptyque (New York, Metropolitan Mus.), I, 69; II, 4, 55
- Maître de l'Histoire de Joseph, *Triptyque de Zie-rikszee* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 93, 95; III, 230
- H. Memling, triptyque (Gda nsk, Mus. Pom ra-nien), II, 207, 230, 255, 299
- R. van der Weyden, polyptyque (Beaune, Hôtel-Dieu), I, 55; II, 21-22, 47, 56, 300, 302; III, 36, 66-67, 142, 151, 154, 157-158, 162-163, 271

#### Jérusalem céleste

- III, 4

#### Vierge

- C. de Coter, *Vierge priant* (Lucerne, vente à la Galerie Fischer, 1936), I, 84
- *La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite* (Paris, Louvre), I, 73, 89-100
- Maître de Flémalle, *Le Christ bénissant et la Vierge en prière* (Philadelphie, Philadelphia Mus. of Art, The John G. Johnson Coll.), III, 140
- Maître du Livre de Raison, *Portraits du Christ et de la Vierge*, gravures en diptyque, III, 157
- R. van der Weyden, *Triptyque de la famille Braque* (Paris, Louvre), III, 30, 36, 67, 133-184
  - d'après, *La Vierge en prière*, dessin (Bayonne, Mus. Bonnat), III, 157
  - - *Tête de la Vierge*, dessin (Madrid, coll. pri-v e), III, 157

#### Vie de la Vierge

- D. Bouts, *retable de la Vierge* (Madrid, Prado), I, 36
- Maître d'Hoogstraeten, *Les Sept Douleurs de la Vierge*, polyptyque (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 264

- H. Memling, *Les Sept Joies de la Vierge* (Munich, Alte Pinak.), II, 198, 207, 225, 229-230
  - La Rencontre à la Porte dorée
    - J. Hey (Londres, National Gall.), II, 231; III, 87
  - Nativité de la Vierge
    - D. Ferrari, prédelle (Turin, coll. privée), III, 44
  - La Présentation de la Vierge au temple
    - Maître à la Vue de Sainte-Gudule (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 249
  - Le Mariage de la Vierge
    - Maître de Flémalle (Madrid, Prado), III, 182, 246
  - Hortus Conclusus
    - anonyme, *Paradiesgärtlein* (Francfort, Städelches Kunstinstit.), II, 278
    - Maître de Jouvenel, dans *Le Livre d'Heures de Louis d'Anjou* (Cambridge, Fitzwilliam Mus.), II, 56
    - dans J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 31
    - dans le Maître de Francfort, *La Vierge à l'Enfant dans un paysage* (Aigen i. M., couvent de Schlägl), III, 203
  - Vierge de l'Apocalypse
    - dans H. Memling, *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 267, 276
  - Vierge allaitant l'Enfant
    - anonyme (Paris, Louvre), III, 269-275
    - copie moderne (Paris, coll. privée), III, 273
    - *La Vierge de dom Rupert*, sculpture (Liège, Mus. Archéologique), I, 49
    - A. Bouts (Los Angeles, County Mus.), I, 51
      - copie (Londres, Spanish Art Gall., 1925), I, 51
      - copie (New York, vente Butterworth, 1954), I, 51
    - D. Bouts, *La Vierge assise avec l'Enfant* (Paris, Louvre), I, 48-53; III, 271
    - J. van Eyck, *La Vierge de Lucques* (Francfort, Städelches Kunstinstit.), I, 49; II, 44-45, 47
  - Maître de Flémalle (Francfort, Städelches Kunstinstit.), II, 4; III, 106, 149
    - *La Vierge à l'écran d'osier* (Londres, National Gall.), I, 49; III, 29, 149
    - copie (Rennes, Mus. des Beaux-Arts), III, 198-199
      - *La Vierge dans l'abside* (Londres, National Gall.), I, 49, 103
  - R. van der Weyden (Madrid, Palais de Villahermosa), III, 29-34
    - (Tournai, Mus. des Beaux-Arts), III, 210, 274
  - et *Sainte Catherine* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 122; II, 3; III, 30-34
  - ? (Chicago, Art Inst.), III, 273-274
- Vierge et Enfant
- anonyme (Essen, cath.), III, 210
    - *Vierge d'Humilité* et *Saint Jérôme*, diptyque (Philadelphie, Johnson Coll.), II, 3
    - *Vierge trônant* et *Un Saint évêque*, diptyque, *Livre des Serments* (Cologne, Stadtarchiv), II, 3
  - anonyme cypriote, *Vierge et Enfant* et *Saint Prokopios* (Mont Sinaï, couvent de Ste-Catherine), II, 3-4
  - anonyme italien, *Notre-Dame des Grâces* (Cambrai, cath.), III, 271
  - D. Bouts (Londres, coll. Th. Barlow), I, 51
    - (Londres, National Gall.), I, 63
    - ? (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 63-64
    - ? (Kew Gardens, coll. J. Linsky), I, 63-64
    - copie (Gand, exposition 1953), I, 64
    - copie (Nuremberg, comm. V. Mayring), I, 64
    - copie (Paris, Louvre), I, 62-65
    - réplique (Louvain, Mus. Communal), I, 64
    - réplique française (Paris, coll. M. Frank-Chauveau), I, 64
  - P. Christus (Budapest, Mus. des Beaux-Arts), II, 5
    - *Vierge d'Exeter* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 5
    - *Vierge et Enfant à l'arbre sec* (Madrid, Palais de Villahermosa), II, 7
  - G. David, *La Vierge et l'Enfant à la rose* (Grenade, Cabildo del Sacro Monte), III, 207
    - école (anc. coll. Northbrook), I, 108
    - réplique (New York, coll. P. Klotz), I, 108

- J. van Eyck, *La Vierge à la fontaine* (Anvers, Koninklijk Mus.), II, 3, 8-9
  - *La Vierge dans l'église* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 3
  - triptyque (Dresden, Gemäldegal.), II, 7; III, 166
  - (?) *Madone d'Ince Hall* (Melbourne, National Gall.), II, 44, 49
  - d'après, *Saint Jean-Baptiste et -*, diptyque (Paris, Louvre), II, 1-10
- H. van der Goes (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 259
  - triptyque (Francfort, Staedelsches Kunstinstit.), III, 259
  - (Pavie, Mus. Civico), III, 8
- Maître de Flémalle, style, *La Vierge et l'Enfant à la fleur* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 206
  - *Triptyque de la Vierge et l'Enfant au croissant* (Bruxelles, coll. De Jonghe), III, 205-207, 264
- Maître de Flémalle, suite, *La Vierge et l'Enfant à la fleur* (Douai, Mus.), III, 203, 205
  - *La Vierge et l'Enfant à la fleur dans un paysage* (Poznán, Mus. National), III, 206
  - *La Vierge et l'Enfant à la poire dans un paysage* (Pézenas, Mus. Vulliad St-Germain), III, 206
- Maître de Francfort (Stockholm, coll. Peyron), III, 207
  - *La Vierge à l'Enfant dans un paysage* (Paris, Louvre), III, 201-208
  - *La Vierge et l'Enfant trônant dans un paysage* (Karlsruhe, Kunsthalle), III, 207
- Maître de la Légende de sainte Lucie (Anvers, Mus. Mayer van den Bergh), I, 64
  - (Baltimore, Mus. of Art), I, 64
  - (Bruxelles, coll. J. van der Veken), I, 64
  - (Paris, coll. privée, 1937), I, 64
  - (Venise, Mus. Correr), I, 64
  - (Williamstown, Clark Art Inst.), III, 271
- Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (Aix-la-Chapelle, Suermondt Mus.), III, 213-214
  - (Anvers, Mus. Mayer van den Bergh), III, 214, 225
  - (Bergame, Accad. Carrara), III, 214
  - (Cologne, Kunstgewerbe Mus.), III, 225
  - (Londres, vente chez Sotheby, 2001), III, 213
  - (Londres, comm., avant 1929), III, 213
  - (New York, Reinhardt Gall.), III, 212
  - (New York, vente Sotheby, 1988), III, 213
  - (Paris, Louvre), III, 209-215
  - (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), III, 212, 214
  - (Saint-Petersbourg, Ermitage), III, 213
  - (Vaduz, coll. Liechtenstein), III, 213
  - (Vienne, Gal. Sanct Lucas), III, 212
- Maître de Marie de Bourgogne, *Livre d'Heures de Charles le Téméraire* (Vienne, Oesterreichische Nationalbibl.), II, 40
- Maître de Zwolle, gravure (Hambourg, Kunsthalle), III, 265
- Maître de 1499, *La Vierge et l'Enfant dans l'église, diptyque de Chrétien de Hondt* (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 263, 265
- Maître d'Olivier de Coëtivy (?), *Salvator Mundi, la Vierge et l'Enfant et Saint Jean l'Évangéliste*, vitrail (Paris, égl. Saint-Séverin), III, 98, 108, 154
- Maître du Feuillage en broderie (Burgos, cath.), III, 195
  - (Minneapolis, Minneapolis Inst. of Arts), III, 195
  - (Philadelphie, Johnson Coll.), II, 249; III, 195
  - (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute), voir J. Provost
- triptyque (Lille, Palais des Beaux-Arts), III, 195
- H. Memling, *La Vierge et l'Enfant sur un trône* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal., n° 529), II, 249; III, 48
  - *La Vierge et l'Enfant trônant* (Grenade, Cappilla Real), I, 103; II, 249
  - fragment (New York, Aurora Trust), II, 207, 209
  - panneau central du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte* (Paris, Louvre), II, 194-219
  - école, *La Vierge et l'Enfant trônant* (Francfort, Städelisches Kunstinstit.), I, 103



- entourage, *La Vierge et l'Enfant au trône* (Aix-la-Chapelle, coll. part. ou église), II, 249
  - J. Provost (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Inst.), I, 137; II, 249
  - Qu. Metsys (Paris, Louvre), II, 78
  - M. Sittow, *La Vierge et l'Enfant à l'oiseau* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 8
  - R. van der Weyden (Caen, Mus. des Beaux-Arts), III, 149, 210
    - (Heidelberg, coll. privée), III, 214, 274-275
    - *Madone Duran* (Madrid, Prado), II, 4
    - (San Marino, Huntington Gal.), III, 186
    - *Vierge de l'Ara Coeli*, volet gauche du *Triptyque Bladelin* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 17
    - dessin (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), III, 195
    - copie (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 210
    - œuvre inconnue (Londres, coll. Weitzner), III, 271
- Vierge, Enfant et anges
- A. Benson, *La Vierge et l'Enfant avec des anges musiciens* (Aix-la-Chapelle, Mus. Suermondt), I, 108
  - D. Bouts, *La Vierge et l'Enfant avec quatre anges* (Grenade, Capilla Real), I, 51; III, 265
  - style, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (Grenade, Capilla Real), III, 259
    - - (Ragusa Ibla, coll. Arezzo di Donnafugata), III, 265
  - G. David, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens, Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs* (Paris, Louvre), I, 101-105, 137; III, 193, 262
    - *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens* (Philadelphie, Johnson Coll.), I, 108
    - réplique, *La Vierge et l'Enfant avec deux groupes d'anges, chanteurs et musiciens* (Darmstadt, Hessisches Landesmus.), I, 108, 121; III, 264
    - réplique, *La Vierge et l'Enfant trônant, triptyque* (Bruxelles, coll. M.J. Uribe Cualla), I, 108
  - C. de Cotter, *La Vierge au baldaquin* (Düsseldorf, coll. F. Henkel), I, 96
    - (Chicago, Art Inst.), I, 96
  - J. Fouquet (Anvers, Koninklijk Mus. voor Schone Kunsten), I, 137
  - H. van der Goes, *La Vierge et l'Enfant avec un ange portant les instruments de la Passion* (Nuremberg, Städtische Kunstsamml.), III, 8
  - J. Hey, *La Vierge et l'Enfant entourés de quatre anges* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 271, 274
  - Maître de Flémalle, style, *La Vierge et l'Enfant au croissant et à la fleur* (Madrid, coll. du Duc de Infantado), III, 206
  - *Triptyque de la Vierge et l'Enfant au croissant* (Huesca, Mus. Provincial), III, 205-207
  - Maître de Francfort, *La Vierge de l'Immaculée Conception* (Aigen i. M., couvent de Schlägl), III, 203, 205-207
  - Maître de Kappenberg, *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens* (Vienne, anc. coll. Herzog-Csete), II, 274
  - Maître de la Légende de sainte Lucie, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (Londres, vente chez Sotheby, 2001), III, 265
    - (San Francisco, California Palace of the Legion of Honor), III, 265
    - triptyque (autrefois Messine, Mus. Nazionale), III, 265
    - - (Los Angeles, County Mus. of Art), III, 265
    - *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens* (Cologne, vente Lempertz, 1972), III, 265
  - Maître de la Légende de sainte Ursule, *La Vierge et l'Enfant en majesté avec deux anges* (Rochester, University, Memorial Art Gall.), III, 264
  - Maître du Feuillage en broderie, *La Vierge à l'Enfant avec quatre anges chanteurs et musiciens* (Polizzi Generosa, Chiesa Madre), III, 193, 195-196
    - *La Vierge en majesté entourée d'anges* (Paris, Louvre), III, 192-198
  - H. Memling, *La Vierge et l'Enfant sur un trône avec un ange* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal. n° 529D), II, 249; III, 264
    - *La Vierge à l'Enfant entourée de deux anges* (Madrid, Prado), II, 274
    - *La Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux an-*

- *ges musiciens* (Florence, Uffizi), II, 229-230, 232, 250, 255
  - (Washington, National Gall.), II, 229-230, 248-249
  - diptyque, *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens et Un Donateur présenté par saint Georges* (Munich, Alte Pinak.), II, 270, 273-274
  - *La Vierge et l'Enfant avec des anges musiciens* (Stockholm, Mus. National), I, 103
  - copie, *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens* (Vienne, anc. coll. Figdor), II, 274
  - copie, - dessin (Ottawa, National Gall.), II, 273-274
  - style, *La Vierge et l'Enfant avec deux anges* (St. Osyth Near Clacton-on-Sea, St. Osyth Priory), III, 259, 264
  - M. Schongauer, *La Vierge au buisson de roses* (Colmar, égl. Saint-Martin), I, 50
  - A. Ysenbrant, *La Vierge et l'Enfant en buste, couronnée par des anges* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), I, 108-109
- Vierge, Enfant et donateurs
- anonyme, *Epitaphe de Yolande Belle* (Ypres, Hospice Belle), II, 253
  - relief, *Epitaphe de Jacob van de Velde et de sa famille* (Bruges, égl. Notre-Dame), II, 254-255
  - gravure, *La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs*, III, 264
  - gravure publiée par Bouchot, III, 264
  - anonyme autunois, *Retable de Guyot Durand* (Autun, Mus. Rolin), II, 56
  - E. Bocourt et L. Chapon, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin*, gravure, II, 57
  - F.-E. Burney, estampe, *La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs*, III, 264
  - R. Campin, copie, *La Vierge et l'Enfant à la poire entourés de saints et de donateurs*, dessin (Paris, Louvre), II, 248, 252, 254
  - Chataignier et Dambrun, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin*, gravure, II, 57
  - G. David, *La Vierge et l'Enfant parmi les saintes, avec un donateur, Richard de Visch de la Chapelle* (Londres, National Gall.), I, 114, 140; II, 254
  - *Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs* (Paris, Louvre), I, 101-103, 114, 117, 121-123, 125; III, 264
  - H.-J. Dubouchet, *La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs*, gravure, III, 264
  - Jan van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), I, 121; II, 11-80; III, 33, 50, 95, 106, 264
  - *La Vierge et l'Enfant au chanoine Van der Paele* (Bruges, Mus. Groeninge), I, 102, 121; II, 20-21, 29, 43-50, 57, 232, 253-254
  - (?) *La Vierge au chartreux* (New York, Frick Coll.), II, 3, 54
  - d'après, *La Vierge au prévôt Van Maelbeek* (Londres, vente Christie, 1980), II, 3, 21
  - imitation tardive, *La Vierge et l'Enfant vénérés par un évêque* (Londres, coll. A. Blackborne), II, 54
  - L. Flameng, *La Vierge dite de Jacques Floreins*, gravure, II, 250
  - *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin*, dessin, II, 57
  - J. Fouquet, *Etienne Chevalier présenté à la Vierge*, dans *Les Heures d'Etienne Chevalier* (Chantilly, Mus. Condé), II, 231
  - Fr. Herlin, panneau central du *Triptyque votif de la famille du peintre Friedrich Herlin* (Nördlingen, Stadtmus.), II, 248, 252, 254
  - Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *La Vierge et l'Enfant avec une donatrice présentée par sainte Marie-Madeleine* (Liège, Mus. d'art religieux et d'art mosan), II, 55; III, 96, 247-248
  - Maître de 1499, *La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs* (Paris, Louvre), III, 255-268
  - H. Memling, *Diptyque Van Nieuwenhove* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 244
  - *La Vierge à l'Enfant avec saint Antoine abbé et un donateur* (Ottawa, National Gall.), II, 207, 249
  - *La Vierge dite de Jacques Floreins* (Paris, Louvre), II, 238-262, 277

- *La Vierge et l'Enfant avec un ange musicien et un donateur* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 103-104
  - *Triptyque Donne* (Londres, National Gall.), II, 207-209, 244-245, 248, 301
  - revers du *Triptyque du Jugement dernier* (Gdańsk, Mus. Poméranien), II, 207, 209
  - d'après, *La Vierge à l'Enfant avec un donateur présenté par saint Georges* (Londres, National Gall.), II, 249
  - R. van der Weyden, copie par D. A. de Sequeira, *La Vierge et l'Enfant accompagnés de Philippe le Bon, le comte de Charolais et Isabelle de Portugal*, dessin (Lisbonne, Mus. des Beaux-Arts), II, 254
  - école, *Le Diptyque de Jeanne de France* (Chantilly, Mus. Condé), III, 102, 274
- Vierge, Enfant et saints
- D. Bouts, *La Vierge et l'Enfant avec les saints Pierre et Paul* (Londres, National Gall.), I, 51
  - P. Christus, *La Vierge trônant entre saint Jérôme et saint François d'Assise* (Francfort, Städtisches Kunstinstit.), I, 68
  - G. David, *La Vierge entre les vierges* (Rouen, Mus.), I, 117, 121, 137-138; II, 244; III, 16, 19, 262
  - *Re table de la Vierge* (Gênes, Palazzo Bianco), I, 118, 136, 139
    - copie, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes*, *Bréviaire Grimani* (Venise, Bibl. Marciana), II, 275
  - A. François, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes*, gravure, II, 276
  - Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *La Lactation de saint Bernard* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 249
  - ? R. van der Weyden, suite?, *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*, diptyque (Dijon, Mus. des Beaux-Arts), III, 244, 248-249
  - Maître de Francfort, *La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne* (Washington, National Gall.), III, 207
  - Maître de la Légende de sainte Catherine, *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), II, 266
  - Maître de la Légende de sainte Godelieve, *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, panneau central d'un triptyque (Abbeville, Mus. Boucher de Perthes), II, 275
  - Maître de la Légende de sainte Lucie, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), II, 267, 275, 278
    - (Detroit, The Detroit Inst. of Arts), II, 267, 275
  - Maître de la Légende de sainte Ursule, *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant et quatre saints* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 261-262
  - Maître de 1499, *La Vierge et l'Enfant sur un trône entourés de quatre saintes* (Richmond, Virginia Mus. of Fine Arts), II, 274
  - H. Memling, *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, volet gauche du *Diptyque de Jan du Celier* (Paris, Louvre), II, 263-282
    - *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôp. St-Jean), I, 15; II, 244, 248, 266, 270, 274, 276, 288
  - R. van der Weyden, *La Vierge entourée de saints* (Francfort, Städtisches Kunstinstit.), II, 208; III, 49, 149, 158
    - *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (Boston, Mus. of Fine Arts), II, 55; III, 33-34, 45, 50, 106, 274
    - copie - (Munich, Alte Pinak.), II, 55
    - copie - tapisserie (Paris, Louvre), II, 55
  - suite? Maître à la Vue de Sainte-Gudule?, *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (Dijon, Mus. des Beaux-Arts), III, 244, 248-249
  - A. Ysenbrant, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (Cambridge, Mass., Busch-Reisinger Mus.), II, 275
    - (Cologne, vente en 1974), II, 275
    - (autrefois New York, coll. W. Goldman), II, 275
    - (Rome, Accademia di S. Luca), II, 275
- Vierge en pâmoison
- R. van der Weyden, *Diptyque de la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean* (Philadelphie, Philadelphia Mus. of Art, John G. Johnson Coll.), III, 102, 137

- copie, *Saint Jean soutenant la Vierge, revers du Triptyque Edelheer* (Louvain, collég. Saint-Pierre), I, 84
- Vierge de douleur
- D. Bouts, copie (Amsterdam), commerce De Boer, 1953), I, 58
  - - (Berlin, coll. E. Bracht), I, 58
  - - (Cesena, coll. privée), I, 58
  - - (Coire, palais épiscopal), I, 58
  - - (Grenoble, coll. privée), I, 59
  - - (Londres, vente Sotheby, 1952), I, 58
  - - (Madrid, coll. Weisberger), I, 58
  - - (Milan, vente C. Grimaldi, ca. 1910), I, 58
  - - (Munich, vente von Nemes, 1933), I, 58
  - - (New York, anc. coll. Vl. G. Simkhovitch), I, 58
  - - (Paris, coll. Le Roy), I, 56, 58
  - - (Paris, commerce Mappai, 1929), I, 58
  - - (Vaduz, coll. Feger), I, 58
  - - (Vienne, Dorotheum, 1920), I, 58
  - copie? (Rome, coll. J. van der Elst), I, 56-58
  - et *Le Christ couronné d'épines*, D. Bouts, copies (Londres, National Gall.), I, 57-59
    - - D. Bouts, copies (Paris, Louvre), I, 54-61
    - S. Marmion (Strasbourg, Mus.), I, 55
    - H. Memling (Grande-Bret., coll. privée), III, 157
      - d'après (Strasbourg, Mus. des Beaux-Arts), III, 157
      - - *Triptyque de la Descente de croix*, volet droit (Gênes, Gall. Durazzo Pallavicini), III, 157-158
      - - R. van der Weyden, attrib. (Bruges, Mus. Groeninge), I, 55
      - groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 83; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres
- Mort de la Vierge
- P. Bruegel (Banbury, Upton House), III, 45
  - P. Christus (Washington, National Gall.), I, 69
  - Maître de Flémalle, copie (Londres, Nat. Gall.), III, 29
- Assomption
- M. Sittow (Washington, National Gall.), II, 86; III, 5-8
- Glorification de la Vierge, III, 3
- Couronnement de la Vierge
- anonyme français, dessin (Paris, Louvre), III, 3
  - *avec les neuf chœurs des anges*, A. Cornelis (Bruges, égl. Saint-Jacques), I, 138, 140
  - J. Fouquet, dans *Les Heures d'Etienne Chevalier* (Chantilly, Mus. Condé), II, 231
  - M. Sittow (Paris, Louvre), II, 86; III, 1-13
- Saints
- Albert le Grand
- Juste de Gand (Urbin, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 146, 150-157, 167-174, 176
- Ambroise
- Juste de Gand (Urbin, Palais ducal), II, 106-115, 129, 131-144, 150-157, 167-174, 176
- André
- anonyme brugeois, *Martyre de saint André, Triptyque Costa* (Santa Margherita Ligure, égl. de San Lorenzo della Costa), III, 19, 263
- Antoine
- J. Bosch, *Tentations de saint Antoine*, triptyque (Lisbonne, Mus. des Beaux-Arts), I, 29
  - C. de Coter, *Retable de la Trinité* (Paris, Louvre), I, 75-77, 80
- Augustin, III, 243-244
- Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180
    - d'après, miniature (Paris, anc. coll. R. Kahn), II, 155
- Benoît
- G. David, *Retable de la Vierge* (Gênes, Palazzo Bianco), I, 118, 136, 139, 141, 143

## Bernard

- Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *La Lactation de saint Bernard* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 249

## Bertin

- S. Marmion, *Retable de Saint Bertin* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal., et Londres, National Gall.), II, 186-187, 189, 192, 215

## Bonaventure, II, 123

## Charlemagne

- anonyme, *carte à jouer xylographiée* (Paris, Bibl. nat. de France), III, 103
- *Crucifixion*, frontispice du *Livre du protocole de la Chambre des comptes* (Paris, Archives nat.), III, 102
- *Email des Bourbons* (Londres, Wallace Coll.), III, 87
- *Sceptre de Charles V* (Paris, Louvre), III, 87
- Fr.-M. Granet, *La Reine Blanche de Castille libère des prisonniers* (Paris, Mus. du Petit Palais), III, 103
- J. Hey, *Rencontre à la Porte dorée avec Saint Charlemagne* (Londres, Nat. Gall.), III, 87
- S. Marmion, *Couronnement de Charlemagne à Rome, Grandes Chroniques de France* (Saint-Petersbourg, Bibl. nat. de Russie), III, 112
- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 82, 86-87, 89, 94, 103, 105, 112, 124; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres

## Christophe

- H. Memling (Cincinnati, Cincinnati Art Mus.), II, 197, 200, 203-204; III, 166

## Christophe, Maur et Gilles

- H. Memling, *Triptyque Moreel* (Bruges, Mus. Groeninge), II, 241-242, 244-245, 255, 290

## Denis

- anonyme, *Crucifixion*, frontispice du *Livre du protocole* de la Chambre des comptes (Paris, Archives nat.), III, 102

- Maître de Dreux Budé, *bréviaire* à l'usage de Tours (Paris, Bibl. nat. de France), III, 102
- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 83, 85-86, 89, 94-96, 105, 124; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres

## Dominique, III, 243

- H. Memling, *La Vierge dite de Jacques Floreins* (Paris, Louvre), II, 240-242, 251

## Eloi

- ? anonyme, *Crucifixion*, frontispice du *Livre du protocole* de la Chambre des comptes (Paris, Archives nat.), III, 102

## Etienne

- H. Memling (Cincinnati, Cincinnati Art Mus.), II, 197, 200, 203-204; III, 166

## François d'Assise, II, 122

- J. van Eyck (Philadelphie, Johnson Coll.), II, 47
- (Turin, Gal. Sabauda), II, 46

## Georges

- Maître de la Légende de sainte Lucie, *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), II, 278
- H. Memling, *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges musiciens* et *Un Donateur présenté par saint Georges*, diptyque (Munich, Alte Pinak.), II, 270, 273
- *Le Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*, volet droit du *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 267-268
- Raphaël, *Saint Georges luttant avec le dragon* (Paris, Louvre), II, 276
- - (Washington, National Gall.), II, 276
- - carton (Florence, Uffizi), II, 276
- M. Schongauer, *Saint Georges combattant le dragon*, médaillon gravé, II, 276

## Géry

- Prédication de saint Géry, III, 243-244

## Grégoire

- D. Bouts (?), volet de triptyque (Cologne, vente Weyer, 1862), I, 37-38
- Juste de Gand (Urbin, Palais ducal), II, 106-115, 129, 131-144, 150-157, 167-174, 176
- Messe de saint Grégoire, II, 301

## Hippolyte

- D. Bouts et H. van der Goes, triptyque (Bruges, anc. Mus. de la cath. Saint-Sauveur, actuellement Mus. Groeninge), I, 44

## Hubert

- R. van der Weyden et atelier, *Le Songe du pape Sergius* (Malibu, The J. Paul Getty Mus.), III, 33, 36, 49, 53
- *L'Exhumation de saint Hubert* (Londres, Nat. Gall.), III, 33, 53

## Jacques le Majeur

- H. Memling, *La Vierge dite de Jacques Floreins* (Paris, Louvre), II, 240-242, 251, 255

## Jean-Baptiste

- A. Benson, *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* (Dijon, Mus.), I, 109
- P. Berruguete, *Décollation de saint Jean-Baptiste* (Santa Maria del Campo, égl. Santa Maria), II, 140, 156-157
- D. Bouts, *Ecce Agnus Dei* (Munich, Alte Pinak.), II, 275-276
- R. Campin, fragment (Cleveland, Cleveland Mus. of Art), II, 208
  - *Heinrich von Werl présenté par saint Jean-Baptiste* (Madrid, Prado), II, 208; III, 29-34, 36, 44, 50, 103, 106
- P. Christus?, *Saint Jean-Baptiste dans un paysage* (Cleveland, Cleveland Mus. of Art), II, 5, 7
- G. David, *Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste, Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs* (Paris, Louvre), I, 101, 103-105
- Van Eyck, *Agneau mystique*, retable (Gand, cath. St-Bavon), II, 5, 121
- J. van Eyck, d'après, - et *La Vierge et l'Enfant*, diptyque (Paris, Louvre), II, 1-10

- style, *Naissance de saint Jean-Baptiste, Heures de Turin-Milan* (Turin, Mus. Civico), III, 35
- E. Gaujean, *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*, gravure, II, 276
- Juan de Flandes, *Le Festin d'Hérode* (Anvers, Mus. Mayer van den Bergh), III, 8
- Maître de Flémalle, *Retable Werl* (Madrid, Prado), II, 208; III, 29-34, 36, 44, 50, 103, 159
- Maître de Saint Barthélemy, *Kreuzaltar*, volet gauche (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 103
- H. Memling (Munich, Alte Pinak.), II, 200, 209; III, 159
  - revers du volet gauche du *Triptyque de Jan Floreins* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 201-203, 209
  - *Un Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*, volet droit du *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 201, 205, 263-282
  - volet gauche du *Triptyque de la Vierge à l'Enfant avec un ange musicien et un donateur* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), II, 208
  - volet gauche du *Triptyque Donne* (Londres, National Gall.), II, 207, 209
  - volet gauche du *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 208
  - volet gauche du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Egypte* (Paris, Louvre), II, 77, 194-219, 225-226, 269, 272, 299; III, 159, 166
  - copies, - et *Saint Jean l'Évangéliste* (Fort Worth, Kimbell Art Foundation), II, 208
- R. van der Weyden, *Retable de saint Jean-Baptiste* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), II, 208, 225
  - *Vierge entourée de saints* (Francfort, Städtisches Kunstinstit.), II, 208
  - volet gauche du *Triptyque de la famille Braque* (Paris, Louvre), II, 208; III, 67, 133-184
- atelier, *Triptyque Sforza* (Bruxelles, Mus. Roy. des Beaux-Arts), III, 102, 142
- *Retable de Saint Jean-Baptiste* (Francfort, Städtisches Kunstinstit.), II, 208
  - (Paris, commerce, 1914), III, 159
  - copie, dessin (Munich, Staatl. Graph. Samml.), III, 159

- *Saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste* (Anderlecht, Maison d'Erasmus), III, 159
  - *Tête de saint Jean-Baptiste* (Londres, coll. A.E. Popham), III, 160
  - d'après (Londres, coll. W. Samuel), III, 159
  - groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 81-85, 94, 105-106, 128; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres
- Jean l'Évangéliste
- anonyme, *Saint Jean à Patmos*, dans le *Livre d'Heures de Prigent de Coëtivy* (Dublin, Chester Beatty Lib.), II, 56
  - anonyme bohémien, *Imago pietatis, antependium de Trébon* (Prague, Mus. National), III, 165
  - D. Bouts (Munich, Alte Pinak.), III, 142
  - C. de Coter (Budapest, Mus.), I, 84-85
  - G. David, *La Femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Évangéliste, Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs* (Paris, Louvre), I, 101, 104-105; III, 264
  - Van Eyck, *Agneau mystique*, retable (Gand, cath. St-Bavon), II, 5
  - Maître d'Olivier de Coëtivy (?), *Salvator Mundi, la Vierge et l'Enfant et Saint Jean l'Évangéliste*, vitrail (Paris, égl. Saint-Séverin), III, 98, 108, 154
  - H. Memling, *Un Donateur présenté par saint Jean-Baptiste*, volet droit du *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 267-268
    - copies, *Saint Jean-Baptiste et Saint Jean l'Évangéliste* (Fort Worth, Kimbell Art Foundation), II, 208
  - Qu. Metsys, volet (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 158
  - M. Schongauer, *Le Christ de pitié entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste*, gravure, III, 158
  - R. van der Weyden, *Diptyque de la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste* (Philadelphie, Philadelphia Mus. of Art, John G. Johnson Coll.), III, 102, 137
    - *Triptyque de la famille Braque* (Paris, Louvre), III, 30, 36, 67, 133-184
    - copie, *Saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste* (Anderlecht, Maison d'Erasmus), III, 159
    - - *Saint Jean soutenant la Vierge*, revers du *Triptyque Edelbeer* (Louvain, collég. Saint-Pierre), I, 84
  - d'après, dessin (Veste Cobourg, Kunstsamml.), III, 158
    - groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 81, 83, 103; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres
- Jérôme
- anonyme siennois, *Vierge d'Humilité* et -, diptyque (Philadelphie, Johnson Coll.), II, 3
  - D. Bouts, *Triptyque du Martyre de saint Erasmus* (Louvain, collég. St-Pierre), II, 119, 146
  - G. David, *Retable de la Vierge* (Gênes, Palazzo Bianco), I, 118, 136, 139, 141, 143
  - Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180
  - H. Memling (Bâle, Kunstmuseum), II, 244
- Joseph
- H. Memling, panneau central du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Égypte* (Paris, Louvre), II, 194-219
- Liévin
- Maître de l'Histoire de Joseph, volet gauche du triptyque fermé du *Jugement dernier* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 230
- Louis
- anonyme, *Crucifixion*, frontispice du *Livre du protocole de la Chambre des comptes* (Paris, Archives nat.), III, 102
    - *Email des Bourbons* (Londres, Wallace Coll.), III, 87
  - Maître de Dreux Budé, *bréviaire* à l'usage de Tours (Paris, Bibl. nat. de France), III, 102
  - R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 81-83, 87, 94, 101, 105-106, 124, 128-129; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres
- Luc
- P. Berruguete (Paredes de Nava, égl. Santa Maria), II, 156
  - C. de Coter, *Saint Luc peignant le portrait de la Vierge* (Vieure, égl.), I, 80

- R. van der Weyden, *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* (Boston, Mus. of Fine Arts), II, 55; III, 33-34, 45, 50, 106, 274
  - copie - (Munich, Alte Pinak), II, 55
  - copie - tapisserie (Paris, Louvre), II, 55
  - suite? Maître à la Vue de Sainte-Gudule?, diptyque (Dijon, Mus. des Beaux-Arts), III, 244, 248-249
  
- Martin
  - Maître de Dreux Budé, *bréviaire* à l'usage de Tours (Paris, Bibl. nat. de France), III, 102
  
- Matthieu
  - anonyme bohémien, *Imago pietatis, antependium de Trébon* (Prague, Mus. National), III, 165
  - P. Berruguete (Paredes de Nava, égl. Santa Maria), II, 156
  
- Michel
  - G. David, triptyque (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 136-137
  
- Nicolas
  - Maître de la Légende de sainte Barbe, *Deux Miracles de saint Nicolas de Bari* (Dublin, National Gall. of Ireland), III, 242-243, 246-247, 250
  - Maître de la Légende de sainte Lucie, autrefois attribué au Maître de la Légende de saint Augustin (Bruges, Mus. Groeninge), I, 118
  
- Norbert, III, 243
  
- Paul, II, 122
  
- Pierre, II, 122
  - Maître de Francfort, *Le Donateur accompagné par saint Pierre* (Bruxelles, coll. De Jonghe), III, 206
  
- Prokopios
  - anonyme cyprite, *Vierge et Enfant* et -, diptyque (Mont Sinaï, couvent de Ste-Catherine), II, 3-4
  
- Quiriac, II, 183
  
- Rombaut (?), I, 93
  
- Rustique et Eleuthère
  - R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 86; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres
  
- Sébastien
  - P. Berruguete (?) (Urbin, Palais ducal), II, 156
  - Maître à la Vue de Sainte-Gudule (Paris, vente au Palais Galliera, 1962), III, 249
  - H. Memling (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), II, 203, 225, 229-230, 232
    - volet gauche du *Triptyque de la Résurrection* (Paris, Louvre), II, 220-237
  - Piero della Francesca, *Polyptyque de la Miséricorde* (Sansepolcro, Pinac. Civica), II, 223
  - A. et P. del Pollaiuolo (Londres, National Gall.), II, 56
  - Pseudo-Parentino (Paris, Mus. des Arts Décoratifs), II, 56
  - R. van der Weyden, revers du *Retable du Jugement dernier* (Beaune, Hôtel-Dieu), II, 223
  
- Thomas
  - H. van der Goes, *Triptyque Portinari* (Florence, Uffizi), II, 120
  
- Thomas d'Aquin
  - anonyme (Mont-Cassin, abbaye), II, 124
    - fresque (Viterbe, égl. S. Maria di Gradi), II, 124
  - P. Batoni (Rome, Collegio Angelico), II, 154
  - Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180
    - copie (Rome, égl. S. Maria della Vittoria), II, 154
  - T. Viti, copie dessinée, tête du saint (Amsterdam, Rijksmus.), II, 155
  
- Yves
  - R. van der Weyden (?) (Londres, National Gall.), II, 56



## Saint non identifié

- anonyme, *Vierge trônant et Un Saint Evêque*, diptyque, *Livre des Serments* (Cologne, Stadtarchiv), II, 3
- Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *L'Instruction pastorale* (Paris, Louvre), III, 239-254

## Saintes

## Agnès

- Maître du Retable de Schöppingen, *La Vierge et l'Enfant avec les saintes Catherine et Agnès* (Bonn, Landesmus.), II, 266
- H. Memling, *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, volet gauche du *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 265-266

## Anne

- G. David, triptyque (Washington, National Gall.), I, 109
- Maître de Francfort, *La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne* (Washington, National Gall. of Art), III, 207
  - *Retable de la Parenté de sainte Anne* (Francfort, Historisches Mus.), III, 204
- Maître de la Légende de sainte Ursule, *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant et quatre saints* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 262-263
- Qu. Metsijs, *Retable de la Parenté de sainte Anne* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 204, 206

## Apollonie

- R. van der Weyden, *Sainte Marguerite et sainte Apollonie* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 159
  - copie, *Sainte Marguerite et sainte Apollonie* (Anderlecht, Maison d'Erasmus), III, 159

## Barbe

- C. de Coter, *Retable de la Trinité* (Paris, Louvre), I, 75-77, 80
- J. van Eyck (Anvers, Koninklijk Mus.), II, 32

- Maître de Flémalle, *Retable Werl* (Madrid, Prado), III, 25, 29-34, 36, 44, 103, 106
- Maître de Francfort, volet de triptyque (Huesca, Mus. Provincial), III, 205-206
- Maître du Feuillage en broderie (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), III, 196
- H. Memling, *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, volet gauche du *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 265-267
  - panneau central du *Triptyque Donne* (Londres, National Gall.), II, 208
  - volet droit du *Triptyque d'Adriaen Reyms* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 203, 208

## Brigitte de Suède, III, 243

## Catherine d'Alexandrie

- G. David, *Mariage mystique de sainte Catherine* (Londres, National Gall.), I, 114, 137
- H. van der Goes, d'après, *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (Londres, Buckingham Palace), II, 274
- Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *Saintes Elisabeth, Catherine et Rosalie (?)* (non localisé), III, 96
- Maître de Francfort, volet de triptyque (Huesca, Mus. Provincial), III, 205-206
- Maître de la Légende de sainte Catherine, *Le Mariage mystique de saint Catherine* (Bruxelles, Mus. Roy. des Beaux-Arts), II, 266
- Maître de la Légende de sainte Lucie (Pise, Mus. Nazionale di San Matteo), I, 118
  - *La Vierge à l'Enfant entourée de saintes* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), II, 267
  - - (Detroit, The Detroit Inst. of Arts), II, 267
- Maître du Feuillage en broderie (Rotterdam, Mus. Boijmans van Beuningen), III, 196
- Maître du Retable de Schöppingen, *La Vierge et l'Enfant avec les saintes Catherine et Agnès* (Bonn, Landesmus.), II, 266
- S. Marmion, cercle, *La Vie de sainte Catherine*, ms. (localisation inconnue), III, 276
- H. Memling, *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, volet gauche du *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 265-267

- *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (New York, Metropolitan Mus.), II, 266-267, 270, 274
- *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôp. St-Jean), I, 15; II, 203, 243-244, 248, 255, 266
- (?), - (autrefois Strasbourg, Mus. de peinture et de sculpture), II, 274
- copie, - (Venise, Gall. dell'Accademia), II, 274
- R. van der Weyden, *Sainte Catherine dans un paysage*, volet de diptyque (Vienne, Kunsthist. Mus.), III, 30-31
- A. Ysenbrant (?) - (Munich, Alte Pinak.), II, 275

## Cécile

- H. Memling, *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, volet gauche du *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 265-266

## Elisabeth

- Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *Saintes Elisabeth, Catherine et Rosalie* (?) (non localisé), III, 96

## Hélène

- S. Marmion, *L'Invention de la Croix* (Paris, Louvre), II, 181-193; III, 276
- copie - (autrefois Gand, Bibl. Universitaire), II, 188

## Lucie

- H. Memling, *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, volet gauche du *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 265-266

## Marguerite

- H. Memling, *La Vierge et l'Enfant entourés de saintes*, volet gauche du *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 265-266, 278
- R. van der Weyden, *Sainte Marguerite et sainte Apollonie* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 159
- copie, *Sainte Marguerite et sainte Apollonie* (Anderlecht, Maison d'Erasmus), III, 159

## Marie-Madeleine

- anonyme, *Crucifixion*, frontispice du *Livre du protocole* de la Chambre des Comptes (Paris, Archives nat.), III, 102
- D. Bouts, copie, dessin (Vienne, Albertina), I, 37
- C. de Coter (Budapest, Mus.), I, 83-85
- *Retable de la Trinité* (Paris, Louvre), I, 75, 79-80
- H. van der Goes, volet gauche du *Triptyque Portinari* (Florence, Uffizi), III, 263
- Léonard de Vinci, attrib. (Burgos, cath.), II, 252
- Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *La Vierge et l'Enfant avec une donatrice présentée par sainte Marie-Madeleine* (Liège, Mus. d'art religieux et d'art mosan), II, 55; III, 247-248
- Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine, atelier (Cambridge, Fogg Art Mus.), III, 224
- (Chantilly, Mus. Condé), III, 224
- (Londres, National Gall.), III, 224
- H. Memling, volet droit du *Triptyque du Repos pendant la fuite en Egypte* (Paris, Louvre), II, 194-219, 225-226, 269, 299; III, 161, 166
- (?) (Bruges, coll. Renders), III, 160, 184
- L. Moser, *Légende de sainte Marie-Madeleine*, retable (Tiefenbronn, égl.), I, 23
- M. Sittow (Detroit, The Detroit Inst. of Arts), III, 8
- V. van der Stockt, *Descente de croix* (Anvers, Mus. Mayer van den Bergh), I, 83
- R. van der Weyden, *Sainte Marie-Madeleine lisant* (Londres, Nat. Gall.), III, 24, 158-159
- volet droit du *Triptyque de la famille Braque* (Paris, Louvre), II, 208; III, 67, 133-184
- copie, *Descente de croix*, dessin (Paris, Louvre), I, 83
- dessin (Londres, British Mus., inv. 1824-00-9-2), III, 150, 160
- dessin (Londres, British Mus., inv. 1910-2-12-204), III, 160

## Odile de Weert

- Maître de Francfort, *La Donatrice protégée par sainte Odile de Weert*, volet de triptyque (Bruxelles, coll. De Jonghe), III, 206

## Rosalie

- ? Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *Saintes Elisabeth, Catherine et Rosalie* (?) (non localisé), III, 96

## Ursule

- Maître de la Légende de sainte Ursule, *La Légende de sainte Ursule* (Bruges, Mus. Groeningue), III, 261
- H. Memling, *Châsse de sainte Ursule* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 230, 265, 270, 276-277

## Véronique

- Maître de Flémalle (Francfort, Städelsches Kunstinst.), III, 106, 149
- H. Memling (Washington, National Gall.), II, 209; III, 159

## Wilgeforte

- H. Memling, revers du volet gauche du *Triptyque d'Adriaen Reyens* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 298, 301

## Saintes Femmes

- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre), III, 83; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres

## Sainte

- H. Pleydenwurff, entourage, *Sainte ou Sibylle*, dessin (New York, coll. Woodner), III, 161

## Vie chrétienne

- Anonyme, *Antependium du Rosaire* (Francfort, égl. des Dominicains), II, 278
- J. van Eyck, élève?, *La Fontaine de vie* (Madrid, Prado), II, 55
- P. Gauguin, *La Jeune Chrétienne* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Inst.), III, 161-162
- A. Mantegna et N. Pizzolo, *Chapelle funéraire d'Antonio degli Ovetari* (Padoue, égl. des Eremitani), II, 232

## L'Invention de la Croix

- anonyme, fresque (Stratford on Avon, chap. de la Trinité), II, 183

- sculpture (Reims, cath.), II, 183
- tapisserie (Angers, cath.), II, 183
- B. Beham (Munich, Alte Pinak.), II, 183
- S. Marmion (Paris, Louvre), II, 181-193; III, 276

## Livres religieux

- Anonyme, *Livre des Merveilles du Monde* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 5
- *Ms. syriaque* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 3
- *Petite Bible Historiale de Charles V* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 18
- *hollandais, ms. L.A. 148* (Lisbonne, Fond. Gulbenkian), II, 20
- Dreux Jean, *Benois sont les miséricordieux* (Bruxelles, Bibl. Royale), I, 12, 15
- Frères de Limbourg, *Très Riches Heures du duc de Berry* (Chantilly, Mus. Condé), I, 3, 8; III, 88
- Jacquemart de Hesdin, *Très Belles Heures du duc de Berry* (Bruxelles, Bibl. Royale), II, 19
- Maître de Bedford, atelier, *La Paresse et La Colère, Livre d'Heures de Jean, comte de Dunois* (Londres, British Lib.), II, 54
- Maître de Boucicaut, *Manuscrit de Pierre le Fruittier, dit Salmon* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 5
- Maître de Dreux Budé ou Maître d'Olivier de Coëtivy et Maître de Dunois, atelier, *bréviaire à l'usage de Tours* (Paris, Bibl. nat. de France), III, 102, 112
- Maître de Girart de Roussillon, *Le Dialogue de Jésus-Christ et de la Duchesse* (Londres, British Mus.), I, 16
- Maître de Marguerite d'York, atelier, *Vie de sainte Colette de Corbie* (Gand, couvent des Pauvres Claires), I, 15
- Maître de Marie de Bourgogne, *Livre d'Heures de Charles le Téméraire* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), II, 40
- *Traité de Religion et de Morale* (Oxford, Bodleian Library), I, 15
- Maître du Maréchal de Boucicaut, atelier, *Miniature - dédicace du Ms. lat. 1161* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 19
- Ph. de Mazerolles, *Livre d'Heures dit de Galeazzo Maria Sforza* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), III, 96

- Pseudo-Jacquemart, *Petites Heures du duc de Berry* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 20
- J. Wauquelin, atelier, *Miniature-dédicace du Gouvernement des Princes* (Bruxelles, Bibl. Royale), II, 57

## Œuvres de miséricorde

- Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *La Délivrance des prisonniers* (Paris, Mus. de Cluny), III, 243, 249
- - *Vêtir ceux qui sont nus* (Madrid, Palais de Villahermosa), III, 243

## Symboles

## Brique ébréchée

- R. van der Weyden, *Triptyque de la famille Braque*, revers (Paris, Louvre), III, 136, 165

## Crâne

- J. Gossaert, *Diptyque de Jean Carondelet*, revers (Paris, Louvre), III, 166

- H. Memling, *Saint Jean-Baptiste*, revers (Munich, Alte Pinak.), III, 159
- R. van der Weyden, *Triptyque de la famille Braque*, revers (Paris, Louvre), III, 136-137, 163, 165

## Croix

- H. Memling (?), *Sainte Marie-Madeleine*, revers (Bruges, coll. Renders), III, 160, 184
- R. van der Weyden, *Triptyque de la famille Braque*, revers (Paris, Louvre), III, 137, 163, 165

## Ossements et sablier

- anonyme brugeois (?), deux revers de volets (Paris, Louvre), III, 137

## Tombeaux

- anonyme, *monument funéraire de Jacques de Jauche et de Philipote de Lannoy* (Brugelette, église), III, 265
- - *tombeau du cardinal Jean de Lagrange* (Avignon, Musée du Petit Palais), III, 137

## ICONOGRAPHIE PROFANE

*Histoire*

## Blanche de Castille

- F.-M. Granet, *La Reine Blanche de Castille libère des prisonniers* (Paris, Mus. du Petit Palais), III, 103

## Charlemagne, voir Saint Charlemagne

## Chroniques de Jérusalem

- Maître de Girart de Roussillon, *Le Comte Jocelin d'Edesse*, dans *Chroniques de Jherusalem abregies* (Vienne, Österreich. Nationalbibl.), III, 44, 51

## Histoire de Troie

- W. Caxton, *Recuyell of Troye* (Chatsworth, coll. duc de Devonshire), I, 16

## Justice de Cambyse

- G. David, diptyque (Bruges, Mus. Groninge), I, 107, 109, 114, 121-123, 127, 140

## Justice de Trajan

- ? J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 29

## Justice d'Othon

- D. Bouts, diptyque (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 57; II, 225

## Les Enfants d'Edouard

- P. Delaroche (Paris, Louvre), III, 49

## Lits de justice

- anonyme, *Louis XIV séant en son lit de justice pour sa majorité, le 7 septembre 1651* (Paris, Bibl. nat. de France), III, 103
- Ch.-N. Cochin le Père, *Le Lit de justice du 12 septembre 1715* (Paris, Bibl. nat. de France), III, 104
- F. Delamonce, – dessin (Paris, Mus. Carnavalet), III, 90, 130, 132
- L.-M. Dumesnil, – (Versailles, Mus. nat. du château de Versailles), III, 104
- Poilly, – gravure, 90, 103-104
- anonyme, *Le Roi séant en son lit de justice pour y déclarer sa majorité, le 22 février 1723*, gravure, III, 104
- N. Lancret, *Le Lit de justice tenu par Louis XV en 1723* (Paris, Louvre), III, 104

## Roland

- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres), fermail: un païen tuant Roland?, III, 87

## Séances du Parlement

- J. Alaux, *Le Parlement de Paris casse le testament de Louis XIV et confie la régence au duc d'Orléans (2 septembre 1715)* (Versailles, Mus. nat. du château de Versailles), III, 104
- anonyme, *La Séance de rentrée du Parlement de Paris le 2 septembre 1754*, *Almanach royal de 1755*, III, 104
- Cl. Niquet, *La Séance extraordinaire du Parlement tenue par Louis XVI le 19 novembre 1787*, gravure, III, 104

## Théséide

- B. d'Eyck, Miniature-dédicace de la *Théséide* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), III, 44

## Divers

- anonyme, *Livre des Serments* (Cologne, Stadtarchiv), II, 3
- B. d'Eyck, *Livre des Tournois* (Paris, Bibl. nat. de France), III, 186
- J. Hey, *Frontispice des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 231

*Mythologie*

## Atlantes

- Juste de Gand, *Les Hommes illustres* (Paris, Louvre, et Urbin, Palais ducal), II, 107-110, 115, 119, 121-122, 124, 131, 138, 141, 143-144, 152

## Atlas

- Juste de Gand, *Les Hommes illustres* (Paris, Louvre, et Urbin, Palais ducal), II, 115

## Hercule tuant le lion de Némée

- Juste de Gand, *Les Hommes illustres* (Paris, Louvre, et Urbin, Palais ducal), II, 115

## Nimphile

- anonyme, rouleau de parchemin (Berlin, Kupferstichkab.), III, 161

## Oedipe

- J.-D. Ingres (Paris, Louvre), II, 245

*Allégories et proverbes*

## Allégorie

- Juste de Gand?, *Allégories des Arts Libéraux* (autrefois Berlin, Staatliche Mus., et Londres, National Gall.), II, 133, 144, 147, 156, 174-176
- H. Memling (Paris, Mus. Jacquemart-André), II, 276
- Raphaël, *L'Ecole d'Athènes* (Rome, Palais du Vatican), II, 110

## Barque bleue

- anonyme, miniature dans le *Schönbarbuch* (Hambourg, Bibl. de l'Université), I, 22
- J. Bosch, d'après, gravure, I, 22
- J. Cock, *Die blau schuyte*, gravure, I, 22, 28

## Concert dans l'œuf

- J. Bosch, copie (Senlis, coll. de Pontalba), I, 22, 28

## Ecaïlle voguant sur l'eau

- J. Bosch, d'après, gravure, I, 22

## L'Intempérance (?)

- J. Bosch (New Haven, Yale University Art Gall.), I, 20, 25, 27-29

## Nef des folles

- J. Bade, gravures, I, 22

## Nef des fous

- anonyme, dessin (Vienne, Académie des Beaux-Arts), I, 28
- J. Bosch (Paris, Louvre), I, 20-32
  - copie, dessin (Paris, Louvre), I, 27
- A. Dürer, gravures de *Das Narrenschiff* de S. Brant, I, 21-22
- P.A. Merica, gravure, I, 28

## Proverbe flamand

- anonyme, dessin (Londres, British Mus.), I, 6

## Source

- J.-D. Ingres (Paris, Louvre), II, 245

*Sujets profanes**Boèce*

- Maître de Marie de Bourgogne (Iena, Bibl. de l'Université), I, 15

## Un couple devisant

- Maître de Girart de Roussillon, *Roman de Girart de Roussillon* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), III, 48

## L'embrassement

- Maître MZ, gravure, III, 45

## Esquisses

- anonyme, *Livre d'esquisses* (Venise, Gall. dell' Accad.), II, 111, 154-155, 175-176

## Une Etuve

- S. Marmion, dans le *Valère Maxime* (Iena, Bibl. de l'Université), II, 187

## Figures nues

- A. et P. del Pollaiuolo (Florence, Villa della Galina), II, 141

## Livre et lecture

- J. van Eyck, d'après, *Saint Jean-Baptiste et La Vierge à l'Enfant*, revers en forme de livre (Paris, Louvre), II, 1-2, 4, 6, 9
- Juste de Gand, *La Lecture* (Windsor, Windsor Castle), II, 109

*Mille fleurs*

- anonyme, tapisserie (anc. coll. C. Lelong), I, 118
- (Boston, Mus.), I, 118

## Mort de l'Avare

- J. Bosch (Washington, National Gall.), I, 25-27

## Nature morte

- Maître de l'Annonciation d'Aix (Amsterdam, Rijksmuseum), I, 27

## Le Prêteur et sa femme

- Qu. Metsys (Paris, Louvre), II, 204

## Putti (et guirlandes)

- J. Fouquet, *Couronnement de la Vierge*, dans les *Heures d'Etienne Chevalier* (Chantilly, Mus. Condé), II, 231
- *Etienne Chevalier présenté à la Vierge*, dans les *Heures d'Etienne Chevalier* (Chantilly, Mus. Condé), II, 231
- J. Hey, *Frontispice des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 231

- *La Rencontre à la Porte dorée* (Londres, National Gall.), II, 231
- Maître PW de Cologne, *Putti jouant dans des rinceaux*, gravure, II, 231
- H. Memling, *La Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux anges musiciens* (Florence, Uffizi), II, 229-230
  - - (Washington, National Gall.), II, 229-230
  - *Triptyque de la Résurrection* (Paris, Louvre), II, 223, 226, 229-232
  - *Triptyque de la Vierge à l'Enfant avec un ange musicien et un donateur* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), II, 229-230
- Romans
  - Maître de Girart de Roussillon, *Roman de Girart de Roussillon* (Vienne, Oesterreichische Nationalbibl.), II, 57; III, 48
- Romuléon
  - anonyme (Londres, British Mus.), I, 16
- Verdure
  - anonyme, *verdure* aux armes des Giovo (Londres, Victoria and Albert Mus.), I, 118
- Vues des salles du Louvre
  - Anonyme avant 1914, *Vue de la salle Duchâtel et du Salon carré* (Paris, Louvre), II, 246, 250
  - L. Bérout, *Au Louvre* (New York, vente Christie, 1990), III, 263
  - A. J.- B. Brun, *Vue du Salon carré* (Paris, Louvre), II, 204
  - G. Castiglione, *Vue du Salon carré vers la Grande Galerie* (Paris, Louvre), II, 204
- Portraits identifiés*
- Abano, Pietro d'
  - Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180
- Alberti, Leon Battista
  - ? J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 32
- Alexandre de Beeringen, III, 244
- Anne de Bretagne, III, 258
- Aristote
  - Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180
- Arnolfini, Giovanni di Nicolao?, et son épouse
  - J. van Eyck, *Double portrait des époux Arnolfini* (Londres, National Gall.), II, 32, 44, 46, 48-49; III, 24, 26-27, 33-36, 44, 49, 70
- Baroncelli, Maria
  - H. van der Goes, *Triptyque Portinari* (Florence, Uffizi), III, 259
  - H. Memling (New York, Metropolitan Mus.), II, 287
- Bavière, Jean de, II, 24
  - J. Leboucq, *Recueil d'Arras* (Arras, Bibl. Municipale), II, 23
- Beke, Oda van der
  - Maître d'Hoogstraeten, *Polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge* (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 264
- Bessarion
  - anonyme (Florence, Uffizi), II, 117
    - (Grottaferrata, couvent), II, 117, 154
    - (Liverpool, Walker Art Gall.), II, 118
    - médaille (Weimar, Mus.), II, 117
  - Gentile Bellini (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), II, 17
  - Piero di Cosimo (Rome, Chapelle Sixtine), II, 118
  - Piero della Francesca (autrefois Rome, Chambre d'Eliodore, puis coll. P. Gioivo), II, 118
    - *La Flagellation* (Urbino, Palais ducal), II, 118
  - Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180
  - Paolo Romano, bas-relief (Rome, égl. Sant' Andrea della Valle), II, 117
- Boèce
  - Juste de Gand (Urbino, Palais ducal), II, 106-115, 124, 131-144, 150-157, 167-174, 176
    - copie dessinée (Urbino, Palais ducal), II, 155
- Brandon, Charles
  - J. van Coninxloo (Londres, comm. David Koetsler), III, 221
- Carondelet, Jean
  - J. Gossaert, diptyque, revers, *Crâne* (Paris, Louvre), III, 166
- Catherine d'Aragon
  - M. Sittow (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 8, 17
- Cellier, Jan du
  - H. Memling, *Un Donateur présenté par saint*

- Jean-Baptiste*, volet droit du *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 263, 267-268, 277-278
- Charles le Téméraire
- Anonyme, *Plaque de fondation d'Isabelle de Portugal* (Bâle, Historisches Mus.), II, 253-254
  - R. van der Weyden, copie par D. A. de Sequeira, *La Vierge et l'Enfant accompagnés de Philippe le Bon, le comte de Charolais et Isabelle de Portugal*, dessin (Lisbonne, Mus. des Beaux-Arts), II, 254
- Charles V, III, 128
- Charles VII
- J. Fouquet (Paris, Louvre), III, 83, 131
- Charles VIII, III, 258
- anonyme, buste (Paris, Ecole des Beaux-Arts), III, 258
  - - tapisserie du *Tournoi* (Valenciennes, Mus.), III, 223
  - J. Perréal, miniature (Paris, Bibl. nat. de France), III, 223-224
- Chevalier, Etienne
- J. Fouquet, *Etienne Chevalier présenté à la Vierge*, dans *Les Heures d'Etienne Chevalier* (Chantilly, Mus. Condé), II, 231
- Cicéron
- Juste de Gand (Urbain, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 150-157, 167-174, 176
- Clèves, Jean Ier de
- anonyme, frontispice, *La Geste ou histoire du noble roy Alixandre, roy de Macedonne* (Paris, Bibl. nat. de France), III, 189
  - Maître de Girart de Roussillon, frontispice, *Composition de la Sainte Ecriture* (Bruxelles, Bibl. Roy.), III, 190
  - R. van der Weyden (Paris, Louvre), III, 185-191
  - ? frontispice, *Les Chroniques de Hainaut*, vol. I (Bruxelles, Bibl. Roy.), III, 189
  - copie (Emmerich), III, 189
  - - (Rees), III, 189
  - - (Wesel), III, 189
  - copie tardive (Burg Altena, Heimatmus.), III, 189
  - - (Clèves, Hôtel de ville), III, 189, 191
- Cnoop, Cornélie
- G. David, *La Vierge et l'Enfant parmi les vierges* (Rouen, Mus.), III, 19, 264
- Costa, Andrea della, et son épouse
- anonyme brugeois, *Martyre de saint André, Triptyque Costa* (Santa Margherita Ligure, égl. de San Lorenzo della Costa), III, 19, 263-264
- Cruysinck, Barbe
- Maître du Feuillage en broderie (Lille, Palais des Beaux-Arts), III, 19, 264
- Croij, Philippe de
- R. van der Weyden (Anvers, Koninklijk Mus.), III, 187
- Dante
- Anonyme (Florence, Bargello), II, 119
  - (Sant' Agostino, égl.), II, 119
  - Anonyme urbinat (non localisé, anc. coll. Morris More), II, 154
  - Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180
- David, Gérard
- G. David, *La Vierge entre les vierges* (Rouen, Mus.), I, 117
  - J. Leboucq, *Recueil d'Arras* (Arras, Bibl. Municipale), I, 117, 122
- Démocrite
- Bramante (Milan, Brera), II, 138, 154
- Duchâtel, Comte
- H.-M.-A. Chapu, buste (Paris, Louvre), II, 245
- Dürer, Albert
- A. Dürer, *Autoportrait* (Munich, Alte Pinak.), III, 157
- Este, Francesco d'
- R. van der Weyden (New York, Metropolitan Mus.), III, 187
- Euclide
- Juste de Gand (Urbain, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 150-157, 167-174, 176
- Eyck, Hubert et Jean van
- ? J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 32
  - ? J. van Eyck, *L'Homme au turban* (Londres, National Gall.), II, 32
- Floreins, Jacques, et ses sept fils
- H. Memling, *La Vierge dite de Jacques Floreins* (Paris, Louvre), II, 238, 240, 242-245, 250-252
- Héraclite
- Bramante (Milan, Brera), II, 138, 154



## Hippocrate

- Juste de Gand (Urbin, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 150-157, 167-174, 176
- copie dessinée (Urbin, Palais ducal), II, 155

## Homère

- Juste de Gand (Urbin, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 150-157, 167-174, 176

## Hulsen, Clara van

- H. Memling, *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 287

## Isabelle de Portugal

- Anonyme, *Plaque de fondation d'Isabelle de Portugal* (Bâle, Historisches Mus.), II, 253-254
- J. van Eyck, copie, dessin (? Allemagne du sud, coll. privée), II, 4
- R. van der Weyden, copie par D. A. de Sequeira, *La Vierge et l'Enfant accompagnés de Philippe le Bon, le comte de Charolais et Isabelle de Portugal*, dessin (Lisbonne, Mus. des Beaux-Arts), II, 254

## Jauche, Jacques de, et Philippote de Lannoy

- anonyme, monument funéraire (Brugelette, égl.), III, 265

## Jean, duc de Berry

- anonyme, *Recueil* de Roger de Gaignières (Paris, Bibl. nat. de France), I, 3

## Jean sans Peur

- Albrier (Versailles, Mus. nat.), I, 4
- Anonyme (Anvers, Koninklijk Mus. voor Schone Kunsten), I, 2, 5-6
  - (Besançon, Mus. des Beaux-Arts), I, 4
  - (Chantilly, Mus. Condé), I, 2, 4, 6
  - (Cincinnati, Cincinnati Art Mus.), I, 4
  - (Huldenberg, coll. T. de Limbourg-Stirum), I, 5
  - (Madrid, Mus. Lázaro Galdiano), I, 5
  - (Middelbourg, Soc. Zéelandaise des Sciences), I, 4
  - (New York, coll. Mrs. F. Howell Holden), I, 5
  - (Paris, coll. Heugel), I, 5
  - (Paris, Louvre), I, 1-10
  - (Paris, Mus. des Arts Décoratifs), I, 5
  - (Rio de Janeiro, Université du Brésil), I, 4
  - (Rumbeke, coll. comte de Limbourg-Stirum), I, 5

- (Sémur-en-Auxois, Mus.), I, 4

- (Tournai, Mus. des Beaux-Arts), I, 5

- (Versailles, Mus. nat., inv. n° MV.3050), I, 5

- (Versailles, Mus. nat., inv. n° MV. 4005), I, 4

- (non localisé), I, 4

- bague (Londres, vente chez Sotheby, 1937), I, 6

- (Paris, Louvre, coll. de Montesquiou), I, 6

- dessin (Londres, British Mus.), I, 6

- gouache (Paris, Bibl. nat. de France), I, 6

- *Livre des Merveilles du Monde* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 5

- Gilquin, J.-P., dessin (Paris, Bibl. nat. de France), I, 6

- Godran, J., dessin (Dijon, Bibl. Municipale), I, 6

- Larmessin, gravure (*Les augustes Représentations de tous les roys de France (...)*), I, 6

- Maître de Boucicaut, *Manuscrit de Pierre le Fruittier dit Salmon* (Paris, Bibl. nat. de France), I, 5

- J. Piron, dessin (Paris, Bibl. de l'Arsenal), I, 6

- E. Tabourot, gravure (*Icones et Epitaphia quatuor postremorum Ducum Burgundiae (...)*), I, 6

- *et Marguerite de Bavière*, anonyme (Gand, Mus. voor Schone Kunsten), I, 5

## Jeanne de France

- R. van der Weyden, école, *Le Diptyque de Jeanne de France* (Chantilly, Mus. Condé), III, 102, 274

## Jeanne la Folle

- C. de Coter, *La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite* (Paris, Louvre), I, 73, 89-100

- Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (Paris, coll. Tudor-Wilkinson), I, 93; III, 220

- (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 93

- (Windsor, Windsor Castle), III, 220

- Maître de l'Histoire de Joseph, *Triptyque de Zierickzee* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 93, 95; III, 230

## Joye, Gilles

- H. Memling (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Inst.), II, 285

## Jules II

- Melozzo da Forlì (Rome, Vatican), II, 119

- Raphaël (Londres, National Gall.), II, 123

## Lannoy, Baudouin de

- J. van Eyck (Berlin, Staatliche Mus.), II, 47

- Lceuw, Jean de  
- J. van Eyck (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), II, 116
- Lopez de Villanueva, Léonor  
- W. Key (Paris, Louvre), II, 245, 251
- Louis II, duc d'Anjou  
- anonyme (Paris, Bibl. nat. de France), I, 3
- Louis X le Hutin  
- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris*, statue (Paris, Louvre; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres), III, 89
- Maelbeke, Van (prévôt)  
- J. van Eyck, d'après, *La Vierge au prévôt Van Maelbeke* (Londres, vente Christie, 1980), II, 3, 21
- Maître à la Vue de Sainte-Gudule, III, 244, 249
- Marguerite d'Autriche  
- anonyme, *Marguerite d'Autriche en veuve* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 220  
- anonyme, diptyque (Londres, National Gall.), III, 223  
- - diptyque (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 223-224  
- - tapisserie du *Tournoi* (Valenciennes, Mus.), III, 223  
- Jean Hey (New York, Metropolitan Mus.), III, 223-225  
- Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (Londres, vente coll. K. Adenauer), III, 223-225  
- - (Paris, Louvre), III, 216-227  
- - (Versailles, Mus. national), III, 223  
- - (Windsor, coll. royales), III, 221-225  
- J. Perréal, miniature (Paris, Bibl. nat. de France), III, 223-224
- Marguerite de Danemark  
- H. van der Goes, *Volets d'Holyrood Palace* (Edimbourg, National Gall. of Scotland), III, 8, 259
- Marguerite d'York  
- anonyme (Paris, Louvre), I, 11-19; III, 18  
- *Romuléon* (Londres, British Mus.), I, 16  
- W. Caxton, *Recuyell of Troye* (Chatsworth, coll. du duc de Devonshire), I, 16  
- P. Christus (New York, Metropolitan Mus. of Art), I, 15  
- H. van der Goes (Londres, Soc. des Antiquaires), I, 15  
- Dr. Jean, *Benois sont les miséricordieux* (Bruxelles, Bibl. Royale), I, 12  
- J. Leboucq, *Recueil d'Arras* (Arras, Bibl. Municipale), I, 16  
- Maître de Girard de Roussillon, *Le Dialogue de Jésus-Christ et de la Duchesse* (Londres, British Mus.), I, 16  
- Maître de Marguerite d'York, atelier, *Vie de sainte Colette de Corbie* (Gand, couvent des Pauvres Claires), I, 15  
- Maître de Marie de Bourgogne, *Boèce* (Iena, Bodleian Lib.), I, 15  
- *Traité de Religion et de Morale* (Oxford, Bodleian Lib.), I, 15  
- H. Memling (Suresnes, anc. coll. Nardus), I, 15  
- *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôp. St-Jean), I, 15; II, 267  
-? *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 267  
- A. de Succa, *Mémoriaux* (Bruxelles, Bibl. Royale), I, 16
- Marie de Bourgogne  
- H. Memling, *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 267  
-? *Diptyque de Jan du Cellier* (Paris, Louvre), II, 267
- Masmines, Robert de  
- R. Campin, copie? (Berlin, Staatliche Mus., Gemäldegal.), II, 124
- Meeren, Henri van der  
-? C. de Coter, *Saint Jean l'Évangéliste* (Budapest, Mus.), I, 85
- Monna Lisa  
- Léonard de Vinci, *La Joconde* (Paris, Louvre), II, 51; III, 161
- Montefeltre, Frédéric de  
- Juste de Gand?, *Le Double Portrait du duc Frédéric de Montefeltre et de son fils Guidobaldo* (Urbino, Palais ducal), II, 109, 133-134, 144, 156  
- Piero della Francesca (Florence, Uffizi), II, 35, 37; III, 154
- Montefeltre, Guidobaldo de  
- Juste de Gand?, *Le Double Portrait du duc Frédéric*

- ric de Montefeltre et de son fils Guidobaldo* (Urbin, Palais ducal), II, 109, 133-134, 144, 156
- Moreel, Guillaume, et ses fils
- H. Memling (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), II, 287, 289-290
  - *Triptyque Moreel* (Bruges, Mus. Groeninge), II, 241-242, 290
- Nain (Le) de Charles Quint
- A. Moro (Paris, Louvre), II, 78
- Nieuwenhove, Martin van
- H. Memling, *Diptyque Van Nieuwenhove* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 244
- Pétrarque
- Juste de Gand (Urbin, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 150-157, 167-174, 176
- Peschard, Jeanne, et ses filles Jacqueline et Catherine
- Maître de Dreux Budé (France, coll. privée), III, 102, 107
- Philippe le Beau
- anonyme (Amsterdam, Rijksmuseum), III, 234
  - - (Cologne, vente Lempertz, 1949), III, 234
  - - *Capitulaires de l'Ordre de la Toison d'Or* (Bruxelles, Bibl. Royale), III, 234
  - - dessin (Jérusalem, Mus. National Bezalel), III, 234-235
  - - diptyque (Londres, National Gall.), III, 223
  - - diptyque (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 223-224
  - - *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), III, 234
  - - tapisserie du *Tournoi* (Valenciennes, Mus.), III, 235
  - H. Burgkmair le Vieux, dessin (Paris, Louvre, inv. n° 20.657), I, 93; III, 230
    - dessin (Paris, Louvre, inv. n° 20.657 A), I, 93
  - C. de Coter, *Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite* (Paris, Louvre), I, 73, 89-100
  - Juan de Flandes (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), I, 93
  - J. Leboucq, *Recueil d'Arras* (Arras, Bibl. Municipale), I, 93; III, 230
  - Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (Banbury, Upton House, coll. Bearsted), III, 232-233, 235
- - (Berlin, comm. (?) Landoz), III, 233, 235
  - - (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), III, 233, 235
  - - (Londres, commerce, 1926), III, 234
  - - (Madrid, coll. R. Serrano Suárez), III, 234-235
  - - (Moscou, coll. Nagel), III, 233, 235
  - - (Paris, Louvre), III, 228-238
  - - (Philadelphie, Johnson Coll.), III, 223
  - - (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 233, 235
  - - (Windsor, coll. royales), III, 235
  - - (Winterthur, coll. Ernst), III, 234
  - Maître de la Légende de saint Gilles (Winterthur, coll. O. Reinhart), I, 95; III, 231-235
  - Maître de l'Histoire de Joseph, *Triptyque de Zierickzee* (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), I, 93, 95; III, 230-231
  - A. de Succa, *Mémoriaux* (Bruxelles, Bibl. Royale), I, 93
- Philippe IV le Bel
- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris*, statue (Paris, Louvre; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres), III, 89
- Philippe le Bon
- Anonyme, *Plaque de fondation d'Isabelle de Portugal* (Bâle, Historisches Mus.), II, 253-254
    - - *Statuts de l'Ordre de la Toison d'or* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), III, 73, 76
  - R. van der Weyden?, *Miniature-dédicace des Chroniques de Hainaut*, vol. I (Bruxelles, Bibl. Roy.), II, 24, 57; III, 73-74
  - - copie par D. A. de Sequeira, *La Vierge et l'Enfant accompagnés de Philippe le Bon, le comte de Charolais et Isabelle de Portugal*, dessin (Lisbonne, Mus. des Beaux-Arts), II, 254
    - d'après (Lille, Palais des Beaux-Arts), III, 75
    - - (Paris, Louvre), III, 71-80
- Pie II
- Juste de Gand (Urbin, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 148, 150-157, 167-174, 176
- Platon
- Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180
- Portinari, Benedetto
- ? H. Memling, *Portrait de jeune homme* (Florence, Uffizi), II, 290
- Ptolémée
- Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180

- Quintanadueñas, ..., et ses douze filles  
 - H. Memling, *La Vierge dite de Jacques Floreins* (Paris, Louvre), II, 238, 240, 242, 244, 250-252
- Rio, Antonio del, et ses fils  
 - W. Key (Paris, Louvre), II, 245, 251
- Rojas, Francisco (?) de  
 - H. Memling (Etats-Unis, coll. privée), III, 48
- Rolin, Jean  
 - J. Hey, *Nativité* (Autun, Mus. Rolin), II, 23
- Nicolas  
 - anonyme, *Miniature-dédicace du Roman de Girart de Roussillon* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), II, 57  
 - J. van Eyck, *La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin* (Paris, Louvre), II, 11, 13-14, 21-26, 47-50, 56-58, 74-75; III, 50  
 - J. Leboucq, dessin dans le *Recueil d'Arras* (Arras, Bibl. Municipale), II, 57  
 - M. Nesle, lithographie, II, 21-22  
 - J. Wauquelin, atelier, *Miniature-dédicace de l'Histoire d'Alexandre le Grand* (Paris, Bibl. nat. de France), II, 57  
 - *Miniature-dédicace du Gouvernement des Princes* (Bruxelles, Bibl. Royale), II, 57  
 - R. van der Weyden, *Jugement dernier*, retable (Beaune, Hôtel-Dieu), II, 21-26, 47, 56-57  
 - ? *Miniature-dédicace des Chroniques de Hainaut*, vol. I (Bruxelles, Bibl. Royale), II, 24, 57
- Rollibuc, Barbe, dite van Coudenberg  
 ? C. de Coter, *Sainte Marie-Madeleine* (Budapest, Mus.), I, 84-85  
 ? - *Trois Marie en pleurs*, *Retable de la Trinité* (Paris, Louvre), I, 84
- Roussillon, Girart de, et son épouse Berthe (?)  
 - Maître de Girart de Roussillon, *Un Couple devissant, Roman de Girart de Roussillon* (Vienne, Oesterreich. Nationalbibl.), III, 48
- Scot, Duns  
 - Juste de Gand (Urbin, Palais ducal), II, 106-115, 124, 131-144, 150-157, 167-174, 176
- Sedano, Jean de  
 - et son fils, G. David, *Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste*, *Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs* (Paris, Louvre), I, 101, 103, 105-106, 109-110, 117, 121-122, 125-126  
 - et son second fils, Gerard David, *Noces de Cana* (Paris, Louvre), I, 104, 106-107, 109, 116-117  
 - Marie de -  
 G. David, *La femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Évangéliste*, *Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs* (Paris, Louvre), I, 101, 104-106, 109-110, 117, 121-122, 125-126; III, 264  
 - *Noces de Cana* (Paris, Louvre), I, 104, 106-107, 109, 117; III, 264
- Seghers, Antonio  
 - H. Memling, *Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 287
- Sénèque  
 - anonyme, double portrait en hermès avec *Socrate* (Berlin, Staatliche Mus.), II, 122  
 - anonyme florentin, miniature (Florence, Bibl. Riccardiana), II, 122  
 - Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180
- Sentinati, Bartolo  
 - Juste de Gand (Urbin, Palais ducal), II, 106-115, 131-144, 150-157, 167-174, 176
- Sforza, Baptista  
 - Piero della Francesca (Florence, Uffizi), II, 37; III, 154
- Sixte IV  
 - anonyme (Cleveland, Mus. of Art), II, 154-155  
 - Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180  
 - copie dessinée (Rouen, Mus. des Beaux-Arts), II, 155  
 - Melozzo da Forlì, fresque de Platina (Rome, Bibl. Vaticane), II, 122, 132, 148
- Socrate  
 - anonyme, double portrait en hermès avec *Sénèque* (Berlin, Staatliche Mus.), II, 122
- Solaro, Gentina  
 - Maître de la Légende de sainte Barbe, *Retable de Job* (Cologne, Wallraf-Richartz-Mus.), III, 264
- Solon  
 - Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180  
 - - copie dessinée (Urbin, Palais ducal), II, 155
- Tartagni, Alessandro  
 - anonyme, *livre d'esquisses* (Venise, Gall. dell' Accademia), II, 111
- Trompes, Jean, ses deux épouses et ses filles  
 - G. David, *Triptyque de Jean des Trompes* (Bruges, Mus. Groeninge), III, 264

## Tuke, Sir Brian

- H. Holbein le Jeune (Washington, Nat. Gall.), III, 176

## Villa

- R. van der Weyden, *Crucifixion avec un donateur de la famille Villa* (Riggisberg, Abegg-Stiftung), III, 102

## Virgile

- anonymes, deux bustes (Copenhague, Glyptothèque), II, 125
- Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180

## Vittorino da Feltre

- F. Bonsignori? (Munich, Gal. Heinemann, 1929), II, 154
- Juste de Gand (Paris, Louvre), II, 95-180
- Pisanello, médailles (Londres, British Mus.; Feltre, Pal. Schifanoia), II, 126, 150

## Vlaenderberghe, Barbara van

- H. Memling (Bruxelles, Mus. Royaux des Beaux-Arts), II, 287, 289-290
- *Triptyque Moreel* (Bruges, Mus. Groeninge), II, 241-242, 290

## Werl, Heinrich von

- Maître de Flémalle, *Retable Werl* (Madrid, Prado), III, 30-34, 36, 44, 50, 103, 106

## Yolande de Savoie, III, 15, 18

## Zeno, Caterino

- Juste de Gand, *La Communion des Apôtres* (Urbin, Palais ducal), III, 276

## Hommes illustres

- anonyme, *livre d'esquisses* (Venise, Gall. dell' Accademia), II, 111
- anonyme du Haut-Rhin, *stalles* (Venise, égl. S. Maria dei Frari), II, 111
- Juste de Gand (Paris, Louvre, et Urbin, Palais ducal), II, 95-180
- J. Syrlin le Vieux, *stalles* (Ulm, cath.), II, 110
- Tommaso de Modène (Trévise, égl. S. Niccolò, salle du chapitre), II, 110

## Portraits non identifiés

## Hommes

## Chartreux

- J. van Eyck (?), *La Vierge au chartreux* (New York, Frick Coll.), II, 3

## Philosophe

- Bramante (Bergame, Pal. della Ragione), II, 138

## Prince

- anonyme, *Portrait d'un jeune prince* (Paris, coll. de Montferriand), III, 219

## Hommes

- anonyme flamand (Berlin, Staatliche Mus.), II, 24, 32
- anonyme français, *L'Homme au verre de vin* (Paris, Louvre), III, 74
- A. Benson, *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* (Dijon, Mus. des Beaux-Arts), I, 109
- D. Bouts (Londres, National Gall.), I, 57
- R. Campin (Londres, National Gall.), II, 116
- G. David, *Ecclésiastique* (Berlin, Staatliche Mus.), I, 137
- *Ecclésiastique dans les Noces de Cana* (Paris, Louvre), I, 116, 117
- dessins (Francfort, Städelsches Kunstinstit.; Paris, coll. Rothschild et Louvre; Vienne, coll. Liechtenstein et privée), I, 123, 125, 137
- E. Delacroix, *Jeune homme*, dessin (Paris, Louvre), III, 249
- J. van Eyck, d'après, *L'Homme à l'aillet* (Berlin, Staatliche Mus.), II, 47
- Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *Portrait d'homme* (Londres, National Gall.), III, 243, 249-250
- - (New York, Metropolitan Mus.), III, 243, 246, 249
- Maître de Dreux Budé, *Arrestation du Christ avec deux donateurs*, volet g. (Brème, coll. Dr. Bischoff), III, 102, 107-108, 111
- Maître de Francfort, *Le Donateur accompagné par saint Pierre*, volet de triptyque (Bruxelles, coll. De Jonghe), III, 206
- H. Memling, *Portrait d'homme* (Francfort, Städelsches Kunstinstit.), II, 287

- *Portrait d'un homme âgé* (Berlin, Staatliche Mus.), II, 241, 284-288, 290, 294-295
- *Portrait d'un homme âgé* (New York, Metropolitan Mus.), II, 289
- R. van der Weyden, *La Visitation et Le Portrait d'un donateur* (Turin, Gal. Sabauda), III, 33, 35-40, 70

#### Femmes

- anonyme, *Dame* (Washington, National Gall.), I, 3
- D. Bouts (?), *Donatrice en prière*, volet de triptyque (Cologne, vente Weyer, 1862), I, 37-38
- Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *La Vierge et l'Enfant avec une donatrice et sainte Marie-Madeleine* (Liège, Mus. d'art religieux et d'art mosan), III, 247-248
- Maître de Dreux Budé, *Résurrection avec trois donatrices* (Montpellier, Mus. Fabre), III, 102, 107-108, 111
- Maître de Francfort, *La Donatrice protégée par sainte Odile de Weert*, volet de triptyque (Bruxelles, coll. De Jonghe), III, 206, 264
- H. Memling, *Portrait de jeune femme* (Bruges, Hôp. St-Jean), II, 287
  - *Portrait d'une femme âgée* (Houston, The Mus. of Fine Arts), II, 289
  - *Portrait d'une femme âgée* (Paris, Louvre), II, 283-295
- G. Moreau, *Deux Têtes de femme* (Paris, Mus. Gustave Moreau), III, 249
- M. Sittow, *Portrait de femme* (Vienne, Kunsthistorisches Mus.), III, 16-20
  - copie, *Portrait de femme* (Paris, Louvre), III, 14-20
- R. van der Weyden, *Portrait de femme* (Berlin, Staatl. Mus., Gemäldegal.), III, 149
  - (Londres, National Gall.), I, 55; II, 289
  - atelier, *Portrait de femme* (Washington, National Gall.), II, 289
  - ? (Paris (?), coll. Rothschild), III, 38

#### Couples

- Maître de Flémalle (Londres, Nat. Gall.), III, 149
- Maître de 1499, *La Vierge et l'Enfant entre deux donateurs* (Paris, Louvre), III, 19, 255-268

- H. Schüchlin (Munich, Bayerisches Nationalmus.), II, 290

#### Topographie

##### Bruxelles

- Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *L'Instruction pastorale* (Paris, Louvre), III, 242

##### Jérusalem, II, 222

- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres), III, 82

##### Maastricht

- J. van der Haagen, *Vue de Maastricht* (P.-B., coll. M. J. F. W. van der Haagen), II, 34

##### Paris

- anonyme, *Pietà de Saint-Germain-des-Prés* (Paris, Louvre), III, 88
- Frères de Limbourg, *Octobre, Très Riches Heures du duc de Berry* (Chantilly, Mus. Condé), III, 88
- L. Gaucherel, *Le Louvre et la tour de Nesle*, gravure, III, 104
- E. Martellange, *Vue de la Sainte Chapelle*, dessin (Oxford, Ashmolean Mus.), III, 88
- R. van der Weyden, groupe, *Crucifixion du Parlement de Paris* (Paris, Louvre; voir aussi Maître de Dreux Budé et André d'Ypres), III, 82, 88-89, 104, 129

#### Héraldique

- Armes de Catherine de Brabant, III, 137, 146, 150, 163
- Armes de Jean Braque, III, 136, 146, 150, 163
- Armes de Charlemagne, III, 86, 103, 105
- Armes de Frédéric de Montefeltre, II, 110, 115, 131, 137, 155
- Armes de Jean-Jacques le Roy de Gansendries, III, 217
- Armes de Jeanne Peschard, III, 98
- Armes de la famille Dilke, III, 222
- Armes de la famille Du Cellier, II, 267-269
- Armes des Giovo, I, 118
- Armes des Rois Catholiques, II, 86
- Armes des Sedano, I, 106, 122

Armes d'Isabelle la Catholique, II, 86  
 Ecu non identifié, II, 129  
 Emblèmes des Musulmans, I, 21, 26  
 Ordre de la Jarretière, II, 110, 119, 129, 143, 155

*Botanique*

I, 23, 34, 62, 67, 74, 91, 102-103, 118; II, 14, 31, 197, 199, 223, 265, 267; III, 3, 193, 202-203, 242, 249, 257-259

Dépôt légal D/2001/0060/1 décembre 2001  
Wettelijk depot D/2001/0060/1 – december 2001  
Imprimé en Belgique  
ISBN 2/87033-010-3