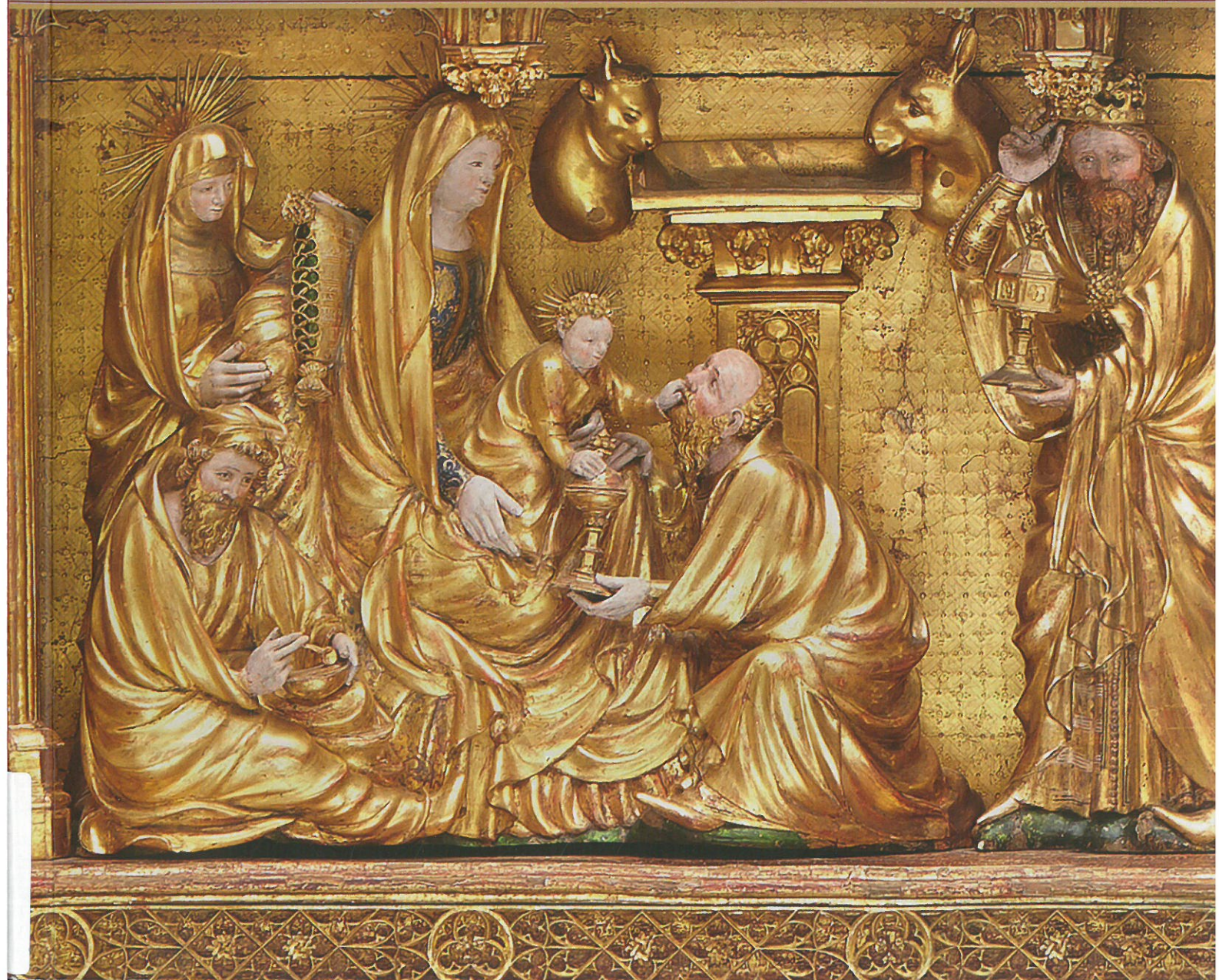


LES RETABLES
DE LA CHARTREUSE DE CHAMPMOL

snoeck





INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE
KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM
Bibliotheek / Bibliothèque
INV.

055 517



Les retables de la chartreuse de Champmol



Sous la direction de
Sophie Jugie et Catherine Tran-Bourdonneau



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
DE DIJON

snoeck

Sommaire

Avant-propos

- Les retables de la chartreuse de Champmol : une place paradoxale dans l'histoire de l'art 10
Sophie Jugie

Introduction

- Les retables de Champmol : contexte et enjeux d'une restauration 12
Catherine Tran-Bourdonneau

Reproduction des deux retables après restauration

- Retable de la Crucifixion* 20
Retable des Saints et Martyrs 22

HISTOIRE 24

Création et signification

- Les retables de Jacques de Baerze et Melchior Broederlam 26
Un nouvel examen des sources
Susie Nash

Histoire des retables depuis la Révolution

- De la chartreuse de Champmol au musée de Dijon 40
Jean-Pierre Roze et Sophie Jugie
La restauration des retables, 1819-1867 44
Sophie Jugie
La présentation des retables au musée 52
Sophie Jugie
Les restaurations du xx^e siècle 56
Catherine Tran-Bourdonneau

RESTAURATION 60

- La restauration des caisses et des sculptures des retables de Champmol 62
Dominique Faunières avec la collaboration de Laurence Labbe
La restauration des volets peints du *Retable de la Crucifixion* 80
Rosaria Motta et Claudia Sindaco

UN NOUVEAU REGARD SUR LES RETABLES 90

Connaissance technologique et examens scientifiques

- L'élaboration originale des deux retables – synthèse comparative des techniques de mise en œuvre 92
Dominique Faunières avec la collaboration de Laurence Labbe
Synthèse de l'examen et de l'analyse des retables de Champmol 116
Anne-Solenn Le Hô, Yannick Vandenberghe, Yvan Coquinot et Dominique Robcis
Un chef-d'œuvre dévoilé : les panneaux peints de Melchior Broederlam pour le *Retable de la Crucifixion* 128
Christina Currie et Cyriel Stroo

ANNEXES 158

- Les sources de la restauration des retables au xix^e siècle 160
Sophie Jugie
Abréviations - Bibliographie 174
Dominique Bardin

ENTRÉ
INGEV.

Un chef-d'œuvre dévoilé : les panneaux peints de Melchior Broederlam pour le *Retable de la Crucifixion*¹

Christina Currie, *Chercheur et chef du service photographique et d'imagerie scientifique, IRPA, Bruxelles*
et Cyriel Stroo, *Docteur en histoire de l'art, chef du département Conservation-Restoration, IRPA, Bruxelles*

Les panneaux peints de Melchior Broederlam pour le *Retable de la Crucifixion*, œuvre sculptée par Jacques de Baerze, sont à ce jour les plus anciens exemples datés de panneaux peints pré-eyckiens. L'importance de ces panneaux ne saurait être sous-estimée, non seulement en raison de leur valeur historique – plusieurs sources nous sont parvenues et relatent leur commande, ainsi que le début de leur histoire –, mais aussi parce qu'ils constituent une véritable prouesse artistique.

Ces panneaux, représentant sur le volet dextre les scènes de l'Annonciation et de la Visitation et sur le volet senestre celles de la Présentation au Temple et de la Fuite en Égypte, offrent une vision de ces récits à la fois somptueuse et subtile par la variété des couleurs et des textures. Peints sur les faces externes des volets du *Retable de la Crucifixion*, ils ne peuvent donc être observés ensemble que lorsque le retable est fermé. Ouvert, le retable dévoile le décor d'arcatures et les sculptures finement ciselées par de Baerze, comprenant, sur le panneau central, la Crucifixion, l'Adoration des Mages et la Mise au tombeau, ainsi que, dans chaque panneau, cinq statuettes sculptées de saints et de martyrs. Doré et polychromé par Broederlam, ce décor sculpté forme un ensemble harmonieux avec les panneaux peints. Depuis le milieu

du XIX^e siècle, connaisseurs et spécialistes ont régulièrement commenté le *Retable de la Crucifixion*². Chrétien Dehaisnes (1886), Cyprien Monget (1898) et Bernard Prost (1902-1913) ont été les premiers à publier des transcriptions de documents, contemporains de l'œuvre, concernant sa commande³. Dans le cadre de ses recherches doctorales en 1976, Patrick de Winter a enquêté sur les circonstances de la commande et sur la signification du retable⁴.

En 1986, Micheline Comblen-Sonkes a rédigé un bilan des différentes sources stylistiques et iconographiques envisagées pour le retable⁵. Elle a également publié les résultats d'une première étude technique, dont des commentaires sur le dessin sous-jacent, et une analyse de Leopold Kockaert sur les techniques et les matériaux⁶. La récente monographie de Renate Prochno sur la chartreuse de Champmol expose en détail les projets artistiques pour la fondation et comprend de nouvelles transcriptions des archives⁷.

Fig. 1a - Assemblage de réflectogrammes infrarouges (IRR), volet gauche (Annonciation) : lignes droites de construction et contours du dessin sous-jacent annotés en rouge ; continuation présumée de ces tracés en rose.





Les progrès dans le domaine de la réflectographie infrarouge et de la photographie numérique ont permis d'apporter un autre regard sur les techniques artistiques des panneaux peints de Broederlam, du dessin sous-jacent à la peinture finale⁸.

LA PRÉPARATION DES PANNEAUX

Les panneaux ont été apprêtés au moyen de techniques et de matériaux caractéristiques de la peinture flamande du xv^e et xvi^e siècle. Chaque volet est composé de cinq planches horizontales, avec deux sections plus courtes pour les triangles et rectangles supérieurs⁹. Les planches sont en chêne et font approximativement 1 cm d'épaisseur¹⁰. Les planches ont vraisemblablement été collées entre elles, avec ou sans l'ajout de chevilles en bois, encastrées dans l'épaisseur des planches¹¹. On a sûrement élaboré les encadrements en même temps, étant donné qu'une toile de lin intercalée les relie aux panneaux ; de plus, ils ont reçu la même préparation et la même dorure. Les panneaux ainsi assemblés étaient probablement rabotés et poncés d'une manière ou d'une autre afin d'obtenir une surface aussi lisse que possible, ce qui est une pratique courante à l'époque.

Une toile unie en lin a été collée directement sur la surface des panneaux, débordant sur les encadrements¹². Avant la restauration actuelle du triptyque, des lacunes laissaient entrevoir des fibres de la toile au niveau des joints et des craquelures, de même que sur les bords des panneaux, où l'on observe une rupture du tissu et la fissure des couches de préparation. Cependant, l'absence de lacunes ouvertes sur les plats du cadre fait qu'il est impossible de déterminer si la toile a également été utilisée en ces endroits. On suppose que la toile en lin masquait les chevilles en bois qui fixaient les arcatures en bois sur les autres côtés des panneaux, tout en lissant les irrégularités restantes du bois, facilitant l'adhérence de la préparation et conférant une continuité physique avec les encadrements¹³.

Comme Théophile au début du xii^e siècle¹⁴ avant lui, Cennino Cennini (fin des années 1390) recommandait aussi de placer une toile de lin sur les panneaux avant d'appliquer la préparation et les couches picturales, spécifiant que le tissu devait être vieux et fin¹⁵. Il conseille tout d'abord d'enduire les panneaux en bois de plusieurs couches de colle de peau de mouton, de tremper les pièces de lin dans le meilleur enduit possible à base de colle et d'étaler ensuite à la main le tissu sur la surface du panneau¹⁶. Ses conseils sont le fruit d'une longue expérience ; la plupart des peintures italiennes du xiv^e siècle présentaient une toile intercalée entre le panneau et la préparation.

Fig. 1b - IRR : Volet droit (Présentation au Temple) : identique à 1a.

En raison du faible nombre d'œuvres parvenues jusqu'à nous, il est impossible de savoir si cette pratique était répandue dans le Nord vers 1400, bien que l'on ait observé quelques cas¹⁷. En revanche, on retrouve régulièrement des peintures où des petits morceaux de toile ont été utilisés afin de renforcer des joints ou de couvrir des défauts avant l'application de l'apprêt¹⁸. Dans cette région, où l'utilisation du chêne – bois stable présentant peu de défauts naturels – était répandue, le recours à un doublage en tissu n'était pas aussi nécessaire que pour les peintures italiennes du Trecento, dont le support habituel était en peuplier, un bois plus réactif¹⁹.

Une couche de préparation de craie liée à de la colle animale était appliquée, probablement en plusieurs couches, sur la toile de lin et sur l'encadrement²⁰. Son épaisseur, estimée à 1-2 mm²¹, masque complètement la texture de la toile. Ces couches de préparation composées de colle et de craie sont typiques des peintures sur panneaux flamandes et d'une manière plus générale, de celles du Nord, de la fin du xiv^e au début du xvii^e siècle. En revanche, c'est le gesso (sulfate de calcium) qui servait habituellement de couche de préparation aux peintures italiennes de la même époque. Les pinceaux utilisés pour l'application de la préparation blanche étaient certainement en poils de sanglier, tels que le conseillait Cennino Cennini²².

Une fois sèche, la couche de préparation aurait été lissée afin d'obtenir une surface uniforme pour dessiner et peindre. À ce sujet, Théophile mentionne l'utilisation de la plante *uocatur asperella*, plus connue sous le nom de préle des champs (*Equisetum arvenis*), une plante vasculaire commune dont la tige contient de la silice²³.

Le troisième ouvrage d'Héraclius, *De coloribus et artibus romanorum* (xiii^e siècle), recommande aussi cette plante naturellement abrasive pour poncer le bois avant d'appliquer la peinture²⁴. La seiche ou la peau de requin constituaient d'autres alternatives abrasives²⁵. À cet effet, Cennini suggérait d'utiliser un racloir métallique qu'il appelait *raffietto*, suivi d'une spatule à bord droit²⁶.

Broederlam avait certainement un ou plusieurs apprentis et assistants qui s'acquittaient de la préparation routinière des panneaux, fabriquant des pinceaux, préparant et appliquant les préparations, broyant les pigments et effectuant les mélanges de peintures²⁷. À l'occasion, on l'assistait peut-être pour la peinture et la dorure.

En ce qui concerne l'œuvre de Broederlam pour Champmol, la présence d'assistants est évoquée pour la première fois le 18 février 1394, lorsque Philippe le Hardi remet un pourboire à

ses valets pour leur contribution à la confection d'un retable pour l'église de la Chartreuse²⁸. En 1393 ou 1394, Hues de Boulogne fut envoyé comme apprenti auprès de Broederlam à Ypres, grâce au soutien financier du duc²⁹. Il semblerait que Broederlam connaissait le garçon ; son père, Laurens de Boulogne, avait travaillé au château d'Hesdin durant de nombreuses années³⁰. Le 12 septembre 1399, les comptes stipulent que « Melcior vacqua avec plusieurs aut[re]s dudit mestier longue espace de temps³¹ ».

LE DESSIN SOUS-JACENT

Il est quasiment certain que Broederlam déléguait à ses assistants la fabrication du panneau et l'application de la toile et des couches de préparation. En revanche, il est fort probable que l'étape du dessin sous-jacent incombait à lui seul. Cette supposition se fonde sur l'analyse du dessin sous-jacent, qui révèle un trait habile et audacieux dans une large gamme de techniques et de médiums employés tout en apportant des modifications subtiles au cours de l'exécution.

Des lignes de construction aux contours : mise en place du cadre architectural

Les tracés

Les premiers tracés inscrits par Broederlam sur la préparation lisse et blanche étaient très probablement destinés à situer les structures architecturales. L'artiste procéda en deux étapes. Tout d'abord, il traça une série de lignes droites de construction diagonales, verticales et horizontales afin de définir son cadre architectural³² (fig. 1a-b). Ces dernières croisent souvent les dessins de personnages et les motifs sculpturaux, esquissés par la suite. L'emplacement des voûtes, colonnes et chapiteaux



Fig. 2 - IRR : Présentation, colonnes et voûtes du Temple.

est indiqué par des lignes qui vont souvent au-delà de leurs représentations finales (fig. 2). Dans la Présentation au Temple, ce sont les lignes droites verticales qui constituent les marques de référence pour la structure du Temple : une ligne centrale qui part du haut du Temple jusqu'au bas des marches en pierre, donnant ainsi avec exactitude l'axe médian de l'arcature centrale ; des lignes délimitant les fûts des colonnes principales ; et une ligne indiquant le bord droit extérieur de l'édifice, s'étendant jusqu'aux herbes du premier plan (à gauche, l'encadrement masque une ligne). Dans l'Annonciation, le dessin sous-jacent initial inclut des droites horizontales qui indiquent la limite supérieure et inférieure du treillis de rosiers dans le jardin clos, la limite supérieure étant plus basse dans la composition finale. Apparaissent également des lignes horizontales et verticales en quadrillage pour les fenêtres à meneaux surmontées de pinacles, surplombant l'architecture du second plan qui abrite un passage au sol carrelé. On remarque en divers endroits plusieurs traits pour former le même contour et des dérapages involontaires de l'outil, visiblement causés par l'empressement de l'artiste à poser les grandes lignes de sa composition (fig. 2 et 4). Broederlam a esquissé, plus ou moins au même moment et en utilisant les mêmes outils, une rangée de doubles cercles sur l'entablement de l'architecture dans la scène de la Présentation (fig. 4).

En seconde étape, Broederlam continua de tracer les éléments architecturaux, quelquefois en procédant à des ajustements et en y ajoutant du détail. Comme lors de la première étape, qui est parfois indissociable de la précédente, il traça des lignes droites à la règle, mais dessina à main levée toutes les courbes des contours et les détails des moulures architecturales. Pour les nervures du dôme, il utilisa le pivot de son poignet plutôt que des instruments ; les lignes courbes ont pu être effectuées par un ou plusieurs mouvements de balayage avec un outil de dessin (fig. 3). Dans la Présentation au Temple, l'artiste a remplacé les doubles cercles de l'entablement par une frise incrustée et sculptée, rythmée par l'ondulation d'un motif de feuillage de chêne, contenu dans des rectangles (fig. 4). Broederlam a aussi introduit dans un cadre ogival un petit élément décoratif de feuillages, sous un arc du mur, dans la partie droite du temple (fig. 2) ; ajout qu'il a par la suite abandonné. Dans l'Annonciation, il a réduit la largeur de la corniche au-dessus de l'entrée du passage couvert afin d'éviter qu'elle ne rencontre sur la gauche le décor coiffant la fenêtre en plein-cintre. Finalement, l'artiste a suggéré les zones d'ombre prononcée par des lignes griffonnées ou des hachures.

Lorsque les lignes architecturales sont situées au contact de zones de dorure, Broederlam repasse sur les traits du dessin à l'aide d'un stylet pointu ou d'une aiguille (voir ci-dessous « Délimitation des zones à dorer »).



Fig. 3 - IRR et lumière normale : Annonciation, dôme.

Les outils de dessin

Les lignes de construction, légères et de couleur gris foncé, destinées à disposer les architectures au sein de la composition, sont exécutées avec un médium sec. Les lignes sont d'une densité et d'une largeur régulières et s'effilent légèrement en fin de trait. Plutôt que de se conformer à la texture de surface, comme le ferait un médium plus liquide, les tracés en médium sec s'interrompent avec les creux. Une inspection minutieuse révèle de minuscules résidus de matière de dimensions et de formes variées. Ces observations suggèrent qu'un stylet en métal a été utilisé³³. Seule une analyse scientifique du dessin pourrait le confirmer.

Dans la Présentation, les modifications apportées au dessin initial de l'entablement du Temple ont également été exécutées en médium sec et gris-noir. Les tracés sont plus fins et absorbent un peu plus la lumière infrarouge que les premiers traits³⁴ (fig. 4). Cela pourrait indiquer l'emploi d'un médium à base de carbone, tel que la craie noire, bien que l'utilisation d'une fine pointe de métal ne soit pas à exclure. Broederlam aurait éventuellement fixé un petit bloc de craie noire sur un support en bois ou en métal et l'aurait affuté selon l'emploi souhaité. Les lignes à main levée ont manifestement été effectuées avec un médium sec,

quoique l'utilisation de la pointe de métal ou de la craie noire reste possible. Encore une fois, une analyse serait nécessaire pour apporter une réponse.

La perspective

La perspective des deux scènes situées dans une architecture, même si elle n'est pas fondée sur un système mathématiquement cohérent tel que la perspective monofocale, a été conçue minutieusement afin de mettre en valeur la signification des récits³⁵. Dans la Présentation, la perspective du Temple concentre notre attention sur Jésus. L'axe médian vertical traverse la tête de l'Enfant et les lignes orthogonales fuyantes partant du sol carrelé ont tendance à converger en un point situé entre les mains de Marie et de Jésus. Si l'on reliait par des lignes orthogonales les parties supérieures et inférieures de la structure, la ligne horizontale formée par les points de rencontre de ces orthogonales passerait aussi par la tête de l'Enfant. Dans l'Annonciation, les lignes de fuite orthogonales du *tempietto*, de la même manière, attirent l'œil vers le mouvement de main de Marie et vers le livre.

La façon dont Broederlam articule espace et volume rappelle les peintures italiennes plus anciennes du Trecento, telles que la



Présentation au Temple d'Ambrogio Lorenzetti de 1342 (Florence, Galleria degli Uffizi)³⁶. Ses compositions architecturales sophistiquées et quelque peu artificielles peuvent aussi être comparées avec celle de *l'Apparition du Christ à saint Martial* par Matteo Giovannetti, conservée au Palais des papes à Avignon et peinte vers 1344-1345. L'artiste a employé une construction en perspective hexagonale similaire. Comme chez Lorenzetti, Broederlam a recouru à des lignes de fuite orthogonales pour l'architecture et le sol carrelé, contribuant à la création d'un environnement crédible pour deux des quatre scènes narratives. Les structures angulaires font aussi écho dans une certaine mesure à la découpe triangulaire des volets, créant une certaine unité entre les compositions picturales et la forme inhabituelle du retable³⁷. On ignore la ou les sources d'inspiration de Broederlam pour ces prémices de rendu de la perspective. Il se pourrait que la référence pour le Temple soit une représentation étonnamment similaire appartenant aux *Tapisseries de l'Apocalypse* du château d'Angers, conçues par Jean Bondol de Bruges vers 1375 (pour lesquelles Bondol fut payé en 1378)³⁸. Quant à l'architecture en soi, il s'est peut-être mis au fait de ce style lors de voyages non documentés en Italie ou dans d'autres pays, ou au travers de manuscrits ou de dessins consignés par d'autres artistes. Le reçu du premier acompte de Jacques de Baerze stipule que le *Retable de la Crucifixion* devrait être une réplique d'un retable déjà existant. Cependant, il est probable que ces indications concernaient seulement l'élaboration générale du retable et son thème iconographique, laissant une grande liberté à Broederlam pour la composition des peintures sur les volets.

Le dessin sous-jacent des personnages

Les groupes de personnages ont été vraisemblablement dessinés peu après l'ensemble architectural et avant le paysage d'arrière-plan. Les édifices permettraient de planter le décor à l'intérieur et autour duquel les protagonistes du récit pouvaient être placés à leur avantage. Ensuite, le paysage serait venu entourer ce décor architectural, lui offrant un arrière-plan.

Fig. 4 - Assemblage des photographies numériques infrarouges : *Présentation au Temple*. Deux phases de dessins sous-jacents : tracés initiaux fréquents et pâles (par exemple : doubles cercles, lignes droites horizontales), suivis de corrections qui apparaissent plus fines et sombres (tels que le motif de frise ondulante et lignes droites horizontales).



Fig. 5a - IRR : Fuite en Égypte, Joseph.



Fig. 5b - Fuite en Égypte, Joseph.

Les tracés

Broederlam a dessiné les personnages avec un médium liquide appliqué au pinceau, délimitant les principaux contours et précisant soigneusement les plis des étoffes et les effets d'ombre et de lumière (fig. 5a). Le niveau de détail variait selon l'importance du motif et de sa place dans la composition ; les anges volants, décoratifs, placés dans les angles supérieurs, sont par exemple moins détaillés que les personnages principaux.



Fig. 6a - IRR : Présentation au Temple, Siméon.



Fig. 6b - Présentation au Temple, Siméon.

Les contours des personnages sont vifs, précis et très détaillés. Les bottes de Joseph donnent un aperçu de l'habilité technique et du style de Broederlam dessinant au pinceau : le trait des contours est sûr, ample mais précis, et l'extrémité des lignes de plis s'enroulent en de petits crochets. Parfois, les traits se terminent par une forme en gouttelette et varient en tonalité et largeur, comme sur le châle blanc qui enveloppe les épaules de sainte Anne dans la Visitation. Les contours et les ombres étaient en général modelés avec une plus grande finesse et régularité de touches, illustrées

ici par la série de longues lignes verticales indiquant les chutes de draperies. Dans ce cas précis, les ombres étaient quelquefois indiquées par des hachures diagonales. L'artiste traitait la surface des plis complexes par des hachures entrecroisées, les touches du dessin s'incurvant selon la direction des contours. Pour le voile de Siméon, il a recours à un hachurage tridirectionnel pour l'intérieur des plis, aujourd'hui légèrement perceptible à travers la peinture blanche. Néanmoins, Broederlam n'avait sans doute pas l'intention à l'origine de voir ces hachures jouer sur

l'aspect final de la peinture, puisque la couche picturale passe délicatement d'un blanc pur à un gris foncé et ne nécessite pas de modelé supplémentaire.

Sur certains visages, Broederlam montre toute son habileté à saisir les caractéristiques physiques individuelles spécifiques des différents personnages, et tout particulièrement s'agissant des figures masculines pour lesquelles le dessin se fait plus audacieux. L'anecdote du vieil homme se désaltérant dans la Fuite en Égypte attire le regard. Joseph, avec son nez crochu et sa lèvre inférieure protubérante, empreinte ses traits à ceux d'un voyageur d'origine modeste, robuste et tanné par le soleil ; ces traits ont toutefois été quelque peu estompés au moment de la peinture afin de livrer un profil plus stylisé (fig. 5a-b). Cette recherche sur les expressions physiologiques, et en même temps une certaine identité psychologique conférée aux personnages, n'avait rien de nouveau dans l'art des années 1400. Les caractéristiques physiques de Joseph s'apparentent à la personification de Luna, une planète qui, ramenée à des proportions humaines, devient une vagabonde à l'expression des plus caricaturales, ainsi que le décrit le *Liber astrologiae* de Georgius Zothorus Zaporus Fendulus (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 785, fol. 50v), un traité d'astrologie rédigé à Bruges vers 1403.

En revanche, le dessin sous-jacent du visage de Siméon évoque plutôt une personne réfléchie et érudite, avec ses hachures et quadrillages délicats pour la cavité oculaire et ses lignes parfaitement ondulées pour la barbe (fig. 6a-b). La figure bien établie du prophète barbu devient ici un individu avec des caractéristiques physiologiques bien définies. Ses traits sont contemplatifs. Siméon semble avoir acquis cette capacité proprement humaine à éprouver une vie intérieure. Broederlam lui a donné une apparence à la fois plus anecdotique, plus sensible, et surtout plus proche de la réalité en comparaison des représentations antérieures.

Les femmes sont généralement dessinées avec moins de vigueur que leurs homologues masculins. Le visage de sainte Anne est marqué par des traits larges et courts ; des contours plus longs et fins en ébauchent la forme, et des traits resserrés indiquent les ombres. Le dessin sous-jacent du visage de la Vierge est encore plus simple, plus conventionnel que celui des autres personnages ; on ne distingue pas de modelé.

Avec l'ange de l'Annonciation, Broederlam livre un nouveau type de représentation : la physionomie de Gabriel, saisissante et brute. Il se peut que ce type ait été repris environ vingt ans plus tard chez l'ange des *Panneaux de Walcourt* (Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois), toujours dans une veine très simplifiée et stylisée. Les *Panneaux de Walcourt*

correspondaient à une production locale et portent la marque d'une exécution et d'un style plus traditionnels, dont témoignent aussi certains anges des *Tapisseries de l'Apocalypse* à Angers. Le visage rond, potelé et aux boucles de cheveux ondulants chez Broederlam se retrouve de nouveau chez les anges dans quatre fragments provenant de vitraux (Bruges, Bruggemuseum-Gruuthuse) réalisés pour la façade de l'hôtel de ville de Bruges et attribués à Christiaan van de Voorde (vers 1385-1404).

La galerie de personnages des panneaux de Broederlam n'est pas sans évoquer l'individualisation marquée des têtes livrées par une étude de Jacques Daliwe, un dessin puisé dans ce qui fut communément appelé le *Liber Picturatus* – un carnet de croquis ou de modèles datant d'environ 1400-1420. Cette étude est un recueil de types humains, s'inspirant aussi sûrement de modèles ou dessins existants, mais empreints d'un grand réalisme et comme esquissés d'après nature.

Certaines caractéristiques, comme les mains, sont souvent indiquées de manière sommaire, tant pour la couche de dessin que pour la couche de peinture ; il est clair que l'élégance et la régularité prévalaient sur l'exactitude anatomique, conformément au style gothique international en vigueur à l'époque.

Les matériaux employés

Un examen minutieux d'une lacune au niveau de l'annulaire gauche de la Vierge dans la Visitation montre que des touches de brun-rouge appliquées directement sur la couche de préparation correspondent exactement au dessin sous-jacent, visible en infrarouge (fig. 7). L'analyse de Kockaert sur une coupe transversale au même endroit a confirmé cette observation et identifie provisoirement les matériaux utilisés pour le dessin sous-jacent : un mélange de noir de carbone et d'ocre rouge, appliqué sur la préparation de craie³⁹.

Les lacunes ouvertes dans la couche picturale ont été examinées afin de déterminer si les dessins sous-jacents au pinceau des personnages étaient d'une teinte brun foncé plutôt que noire. Une ligne peinte en brun se distingue sur la couche de préparation au niveau de la coiffure blanche de sainte Anne, appartenant manifestement au dessin sous-jacent au pinceau. Des observations similaires ont été faites sur son majeur de la main gauche et sur son visage. Sur ce dernier, une sous-couche rouge-brun – sans doute le dessin sous-jacent –, appliquée sommairement, apparaît entre ses yeux.

Chez l'ange Gabriel, la couche translucide de l'orange des boucles de cheveux, invisible en infrarouge, recouvre des touches sombres qui absorbent les infrarouges ; cependant, dans cette zone, il est impossible de certifier la couleur du dessin sous-

jaçant car la couleur rougeâtre visible au niveau des lacunes pourrait très bien relever d'une retouche ultérieure des cheveux. Néanmoins, deux petites lacunes au niveau de la main droite de Gabriel dévoilent des traits rouge-brun, en adéquation avec le dessin sous-jacent observé en infrarouge.

Dans la Présentation, la barbe du personnage masculin se tenant derrière Marie présente une petite lacune de peinture ; ici, des coups de pinceau rouge-brun correspondent aux traits de la barbe du dessin sous-jacent. L'artiste paraît également avoir recours à un dessin plus large pour délimiter les zones de tonalité plus foncée, à la fois sous son œil droit et sur ses paupières.

L'épaisseur de la peinture sur le visage de Joseph empêche toute spéculation quant à la couleur du dessin sous-jacent au pinceau, l'apparence de ce dernier étant légèrement grisâtre à travers la peinture ; en revanche, le dessin sous-jacent des bottes – qui a également un aspect gris en lumière normale – est de toute évidence rouge-brun lorsqu'on l'observe via une lacune de peinture.

Il semblerait donc que Broederlam ait privilégié une peinture rouge-brun, diluée, afin de marquer les contours et les zones d'ombre sur les visages, sur les draperies et accessoires. En peignant, il a utilisé la même teinte pour les contours et les

ombres, en l'associant à un brun plus foncé pour les mains et les visages. Le liant utilisé pour le dessin au pinceau n'a pu être analysé, bien qu'il s'agissait sûrement d'eau ou de colle, peut-être mélangé avec une gomme locale afin d'en améliorer ses propriétés de mouillage.

Les assistants de Broederlam s'occupaient très probablement de la fabrication d'une gamme de pinceaux très fins à moyens, adaptés à la fois au tracé initial de la composition et à la peinture. Les traits fins du dessin sous-jacent, qui s'effilent souvent en un point, suggèrent l'emploi d'un pinceau doux mais souple à la pointe fine, fait sans doute des poils de queue d'un petit animal tel que l'écureuil, la martre, l'hermine ou la zibeline. Cennini préconise la fourrure du *vaio* [le vair] pour confectionner les pinceaux, en soulignant que seule sa queue convient à cet usage⁴⁰. Un *vair* était une espèce d'écureuil, proche de l'actuel écureuil de Sibérie ; le mot désigne également sa fourrure, très prisée au Moyen Âge pour les finitions et doublures de manteaux. Pour les pinceaux, Cennini recommande de cuire la queue des vairs et de n'utiliser que les poils « les plus droits et les plus fermes du milieu de la queue ». Il suggère ensuite de les assembler en petits paquets, en fonction de la taille du pinceau requis, « que les uns entrent dans une plume de vautour ; les autres dans une plume d'oie, d'autres encore dans une plume de poule ou de colombe ».

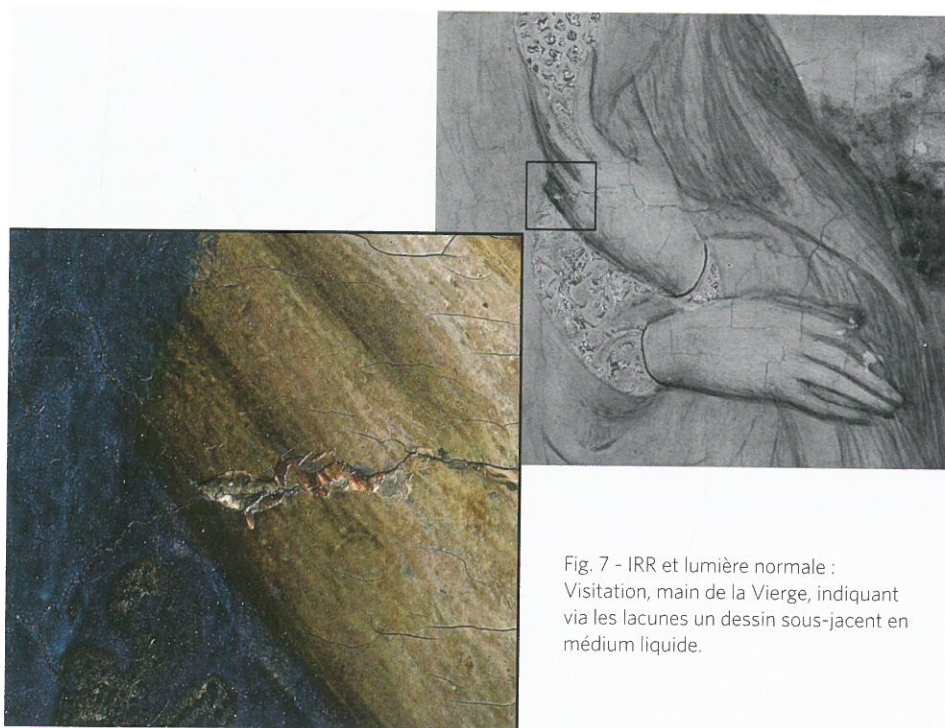


Fig. 7 - IRR et lumière normale :
Visitation, main de la Vierge, indiquant
via les lacunes un dessin sous-jacent en
médium liquide.

Les plumes de cygne étaient utilisées dans le même but par Jean Malouel, un contemporain de Broederlam ; un compte ducal de 1399 mentionnant les matériaux achetés par Malouel pour son œuvre à Champmol fait état de « 100 tuyaux de plumes d'oies pour faire des pinceaux [fins] : 7 sol 6 denier tournois⁴¹ ».

Les motifs sculptés

Comme il l'avait fait pour les personnages principaux, Broederlam traça le support en pierre de l'idole païenne dans la Fuite en Égypte, ainsi que la base finement décorée du lutrin dans l'Annonciation avec un pinceau fin et un médium liquide, les complétant probablement à peu près au même moment. Dans le cas du lutrin, le dessin sous-jacent utilise un outil très fin et montre des traits relativement amples. Durant la phase de peinture, il a par la suite déplacé certains détails du décor de feuilles ciselées. L'absence de lacunes ouvertes empêche d'identifier avec certitude la couleur des traits sous-jacents ; cependant, de petites lacunes sur le bord gauche du motif permettent d'entrevoir une couche brune, qui pourrait être le dessin sous-jacent. Pour la base du socle de l'idole déchu, l'artiste a quadrillé les ombres avec un médium liquide. Broederlam n'a apparemment pas effectué de dessin sous-jacent concernant les deux sculptures en pierre sur les colonnes de l'édicule dans l'Annonciation ; celles-ci sont délicatement tracées dans la couche picturale, dans un style similaire au dessin sous-jacent du lutrin.

Broederlam a aussi tracé l'aigle royal du lutrin avec un médium liquide (fig. 19b). Ce dessin sous-jacent n'est pas visible à travers la feuille d'or mais peut être aperçu à l'endroit où les extrémités des plumes dépassent légèrement la feuille d'or et sous la peinture ocre adjacente. Les lignes, qui prennent une tonalité verdâtre à travers la peinture ocre, sont donc soit noires, soit brunes.

L'esquisse du paysage en arrière-plan

Broederlam a rapidement esquissé au pinceau le paysage d'arrière-plan en utilisant un médium foncé et fluide, indiquant clairement toutes les formes et contours (voir fig. 8a-b, qui montre bien la différence entre le dessin sous-jacent avec un médium liquide et la couche picturale proprement dite). En lieu et place des soigneuses lignes et hachures utilisées pour les personnages, les zones d'ombre sont ici définies par des traits larges et serrés, parfois reliés, avec un effet de lavis. Dans les affleurements rocheux, les faces ombragées s'animent de touches denses et incurvées, embrassant grossièrement les formes. La concentration en pigments du médium varie beaucoup et les traits forment quelquefois des petites taches foncées aux extrémités, comme c'est le cas pour les traits verticaux de la forteresse dans l'angle supérieur droit du panneau senestre.

Le pinceau était sans doute plus large et susceptible de retenir plus de médium que les pinceaux utilisés pour les personnages, mais il était sûrement confectionné à partir des mêmes types de poils d'animaux.

Les motifs des forteresses du fond ont été manifestement introduits durant la phase de dessin, comme le suggèrent les traits amples appliqués au pinceau avec un médium dilué. Tout comme pour les affleurements rocheux, les zones ombragées sont appliquées grossièrement.

Il s'est avéré impossible de déterminer la couleur du dessin sous-jacent car les lacunes avaient en général été retouchées. Il est probable qu'il s'agisse d'encre ou de peinture noire diluées, ou bien de couleur marron, mais alors mélangée avec une concentration plus élevée de pigments noirs par rapport aux personnages.

Une phase ultérieure, correspondant aux contours amples de teinte vert foncé, consistait à renforcer les formes et les grandes lignes du paysage d'arrière-plan. En infrarouge, ces traits sont très foncés et il est parfois difficile de les différencier de la première phase du dessin sous-jacent. Ils sont rarement visibles à l'œil nu excepté en deux ou trois occasions, par exemple à côté des rochers peints en couche très mince à gauche, au-dessus de la Vierge dans la Fuite en Égypte⁴². Ces traits, complètement dissimulés sous la peinture, relèvent davantage de la mise en place du paysage plutôt que de sa peinture proprement dite.

Le rôle des dessins préparatoires et des carnets de modèles

Bien qu'aucun dessin de Broederlam ne nous soit parvenu, il semble évident que l'artiste avait auparavant dessiné ses compositions sur des supports séparés : l'absence de modifications fondamentales apportées à la composition au moment de l'exécution de l'œuvre et l'absence d'hésitation ou de manque de précision dans le dessin sous-jacent des personnages et du cadre architectural en sont la preuve. Il est impossible de connaître l'étendue de ces études préalables, mais le recours au transfert de motifs à échelle voulue est improbable puisqu'il n'existe aucune trace de report de dessin sur le panneau et le dessin sous-jacent ne présente pas de signe de décalquage ou d'assemblage de poncifs. La composition a pu être élaborée sur du parchemin ou du papier, ou encore avec un stylet sur une tablette réutilisable en cire ou bois⁴³. Néanmoins, le support le plus vraisemblable pour les dessins préparatoires reste le papier, comme le suggèrent les comptes ducaux de Champmol sur sa liste des achats du matériel artistique.

La présence de lignes directrices pour les structures architecturales, dont les tracés vont souvent au-delà des



Fig. 8a - IRR : Fuite en Égypte. Carrés de feuilles d'or appliqués sur la couche liquide de dessin sous-jacent, avant la peinture.

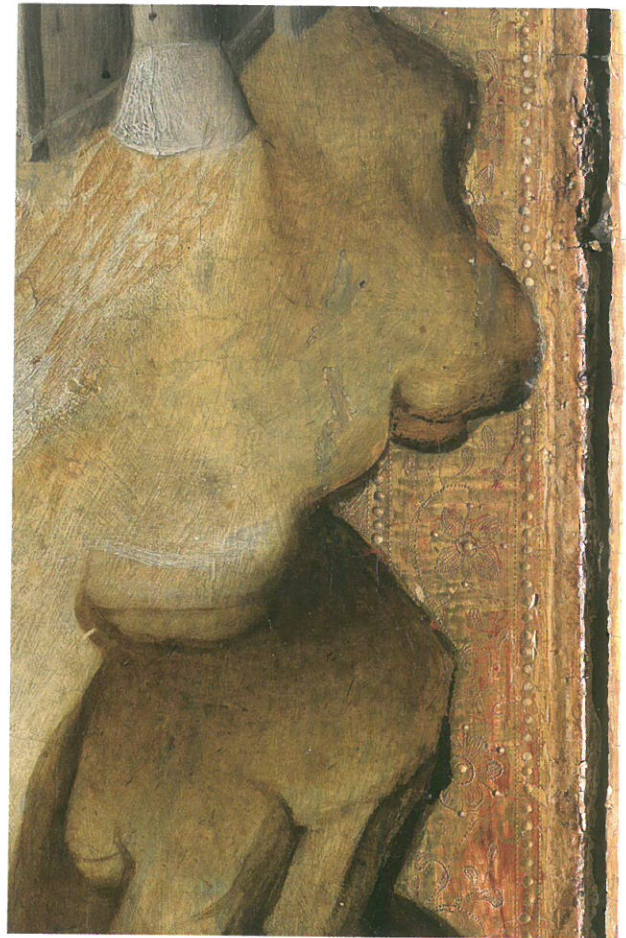


Fig. 8b - Fuite en Égypte.

formes finales, pourrait indiquer que Broederlam transférait ses compositions à vue d'œil, éventuellement en s'aidant d'une ligne de plomb, d'un compas à pointe sèche ou d'un compas de proportion et d'une règle.

Broederlam s'est éventuellement appuyé sur un carnet de modèles pour réaliser certains éléments d'architectures, de paysages et des personnages.

Bien qu'aucun carnet de modèles existant ne puisse être associé à l'atelier de Broederlam, il subsiste de nombreux carnets que les artistes européens consignaient pour leur usage professionnel et qui montraient une grande diversité de motifs et de compositions⁴⁴. Par exemple, une collection de

dessins de Bohême réalisés sur parchemin vers 1390 livre une série de personnages dans des attitudes diverses et regorgent de variations sur les hachures et quadrillages pour les ombres⁴⁵. Une autre collection de ce genre, par Jacquemart de Hesdin et datant du dernier quart du XIV^e siècle, contient, sur sept panneaux de buis, des figures assises et debout, ainsi que des bustes délicatement modelés par les valeurs⁴⁶. Réalisé à la même époque, l'ensemble anonyme de Wiesbaden comprend une série de dessins préparatoires et de modèles, donnant à voir un mélange de styles picturaux propres au nord de la France et aux Pays-Bas à cette période⁴⁷. Un autre groupe, également de Bohême et datant de 1400-1410, rassemble des têtes au style linéaire, dont certaines rappellent le dessin de la tête de l'ange Gabriel dans la scène de l'Annonciation

de Broederlam⁴⁸. Un carnet de modèles à peine plus récent, attribué à Jacques Daliwe, du sud des Pays-Bas, réunit douze panneaux sur buis, dont certains dépeignent des scènes religieuses reconnaissables⁴⁹. Une collection éclectique de dessins attribuée à un artiste itinérant du premier quart du xv^e siècle comprend à la fois des copies d'autres œuvres, probablement d'après des fresques, panneaux et dessins, et leurs propres réinterprétations par l'artiste ; on y trouve aussi des dessins au trait de groupes de figures, une scène plus esquissée avec un paysage rocheux en arrière-plan semblable à ceux des volets du *Retable de la Crucifixion* de Broederlam, et des motifs de lettres figurées⁵⁰.

LES DORURES ET L'ORNEMENTATION DES SURFACES DORÉES

L'utilisation riche et variée de l'or est l'une des caractéristiques les plus extraordinaires des panneaux peints de Broederlam. L'or bruni de la dorure à l'eau caractérise le ciel, les auréoles des saints, les ailes de l'ange Gabriel, les ornements du manteau de Siméon, les carreaux du sol et les natures mortes comme le vase de lys. La dorure offre également une sous-couche lumineuse aux brocarts colorés. Les encadrements des panneaux sont aussi dorés à l'eau et font partie intégrante du décor des retables. Une dorure mate donne sa couleur au lutrin en forme d'aigle et fait ressortir des détails tels que les nervures des voûtes du Temple et de l'édicule dans l'Annonciation. Plusieurs techniques, comme le poinçonnage, l'incision et la peinture, permettent d'embellir les surfaces dorées. L'abondance de l'or évoque une atmosphère sacrée et spirituelle correspondant aux épisodes saints qui y sont représentés ; la dorure aurait donc été très évocatrice pour un observateur instruit de cette époque⁵¹.

Les panneaux étaient dorés et ouvragés avant l'application de peinture, bien que certaines décorations plus complexes aient pu être achevées au moment de l'exécution de la peinture. Ce déroulement opératoire est rendu visible par l'image infrarouge montrant la limite entre le ciel doré et la falaise sur le panneau droit : ici, une feuille d'or carrée, aux angles légèrement découpés, chevauche le dessin sous-jacent de la falaise rocheuse ; la couche picturale, dont la mise en œuvre se conforme à des marquages incisés, a été appliquée directement sur le côté gauche de cette feuille (fig. 8a-b).

L'image infrarouge du panneau peint révèle des traces ponctuelles d'outils – en particulier celles occasionnées par le roulement mécanique de la roulette dentée –, qui se nichent sous la couche de peinture originale, généralement en bordure des motifs⁵².

La délimitation des zones de dorure

Les zones à dorer étaient indiquées dans la préparation par de fines lignes griffées avec une aiguille. Cette étape succédait sans doute à la phase du dessin sous-jacent et précédait celles de la dorure et de la peinture, comme le conseillait Cennino Cennini⁵³.

Ces incisions, qui restaient visibles durant la phase de peinture, guidaient Broederlam ou son assistant pour la dorure. Il incisait les contours à main levée ; en revanche, il utilisait une règle pour les structures architecturales, comme on le voit dans le panneau gauche, où l'on distingue les extrémités de deux lignes droites incisées se croiser minutieusement au niveau d'une pierre angulaire. Dans l'Annonciation, l'artiste a également employé une règle pour dessiner les rayons divins émanant de Dieu le Père et du Saint-Esprit (fig. 9). À l'inverse, les jonctions entre les nimbes et les têtes sont incisés à main levée ; les pourtours des auréoles, qui ont fait probablement l'objet d'un même marquage, sont masqués par un épais trait de peinture noire (fig. 9).

En général, il ne semblerait pas que l'on ait marqué au préalable les détails dorés à la mixtion, même si l'on peut discerner des lignes foncées, certainement incisées, sur le côté supérieur gauche du lutrin en forme d'aigle.

Dorure à l'eau

Broederlam, ou un assistant, appliquait une fine couche d'argile rouge orangé, connue sous le nom de « bol », sur les zones à dorer, en se servant des lignes incisées pour le guider. On peut voir cette surface légèrement striée à travers les abrasions et les petites lacunes de la dorure (fig. 10). L'usage du bol conférait une tonalité chaude à la dorure et offrait un support plus résistant, ce que n'offrait pas la craie seule, facilitant le brunissage de l'or et le poinçonnage⁵⁴.

Avant d'appliquer la feuille d'or, il fallait soigneusement poncer la surface du bol. Ce procédé délicat impliquait donc de mouiller des petites zones de bol avec soit de l'eau, soit du blanc d'œuf battu, ou encore un enduit de colle, et de méticuleusement appliquer les carrés de feuille d'or les uns après les autres, en appuyant doucement. L'analyse d'une coupe transversale par Kockaert sur une zone de dorure indique que, chez Broederlam, le bol était simplement mouillé⁵⁵.

Après séchage, on utilisait un outil, tel qu'une dent d'animal ou une pierre d'agate polie, afin de brunir les dorures et d'obtenir un éclat régulier, faisant disparaître les raccords entre chaque feuille. Sur le



Fig. 9 - Annonciation, Vierge. Rayons dorés à l'eau, poinçonnés avec une roue dentée à dents carrées ; rayons plus fins et mats, résultant d'une dorure à la mixtion.



Fig. 10 - Présentation au Temple, calotte de Siméon.

panneau droit, dans l'angle supérieur droit, on peut apprécier la taille de ces feuilles, qui font environ 3 cm² (fig. 8a).

Lorsque l'or jouxait des zones non dorées, Broederlam prenait généralement soin de retirer le surplus de feuille d'or avant de peindre, suivant ainsi les recommandations de bonne pratique de Cennini : « prenez vos petits outils et raclez tout l'or superflu, ou qui dépasse du motif⁵⁶ ». Cependant, dans le paysage en arrière-plan, les bords découpés ou dentelés de feuilles d'or débordent parfois sous la couche picturale, comme indiqué plus haut (fig. 8a). À l'occasion, de petites notations du décor architectural sont peintes directement sur le fond doré ; c'est le cas des boules et du croissant de lune sur le dôme du panneau droit. Cette technique a conduit à l'écaillage partiel de ces détails peints.

Les décors sur dorure et autres embellissements : les outils et techniques

À travers un ouvrage délicat, Broederlam fait ressortir les surfaces dorées à l'eau de sa composition en leur donnant éclat et relief.

Il créait des motifs complexes avec un ensemble d'outils, dont des petits poinçons ronds, des poinçons à cercles concentriques, deux poinçons à motifs minuscules, un stylet, une aiguille et une roulette dentée⁵⁷. Certaines des zones dorées étaient uniquement ornées de motifs poinçonnés, comme le ciel en arrière-plan et les nimbes, tandis que d'autres étaient partiellement recouvertes de glacis et de détails opaques, comme les brocarts.

Les auréoles étaient d'abord tracées au compas et les cercles concentriques dentelés aidaient ensuite à positionner les motifs au poinçon (fig. 9). Quant aux lignes courbes, elles étaient indiquées avec une pointe ronde afin de ne pas casser la feuille d'or. Les marques des pointes de compas sont visibles sur le nimbe de la Vierge dans la Présentation, mais sont en revanche comblées par la peinture chez les autres personnages.

En plus des cercles dentelés, les nimbes étaient agrémentés de motifs floraux et végétaux, variant selon les personnages ; par exemple, dans les quatre scènes, le nimbe de la Vierge est orné d'un motif de tiges et feuilles onduyantes, formées par

la succession de minuscules poinçons ronds, ponctués tous les 12 mm environ par une toute petite rosette à six branches avec un rond central, le tout frappé par un seul poinçon⁵⁸ (fig. 9). Ce dernier a été employé à divers effets, pour chaque nimbe des quatre scènes : pour le nimbe de sainte Anne, il a servi à poinçonner chacun des six pétales d'un motif floral répété ; pour le nimbe de Siméon, il alterne avec des motifs de feuilles frappés à l'aide d'un petit poinçon rond, sur la bande centrale de l'auréole (fig. 10). L'élaboration des nimbes souligne la maîtrise accomplie de Broederlam de l'ensemble des techniques du poinçonnage sur dorure ; par exemple, en ajustant la distance entre les points et en modulant l'intensité de la frappe au marteau, l'auteur s'assurait que les contours en pointillés filent de manière aussi élégante que les traits au pinceau. Les fins motifs en bordure sur le ciel doré et sur les encadrements sont également le fruit d'un travail rigoureux et minutieux ; ils sont créés de manière similaire, à l'aide de poinçons demi-sphériques de diamètres divers ; parfois, le motif de la rosette utilisé dans les nimbes venait embellir les points plus grands.

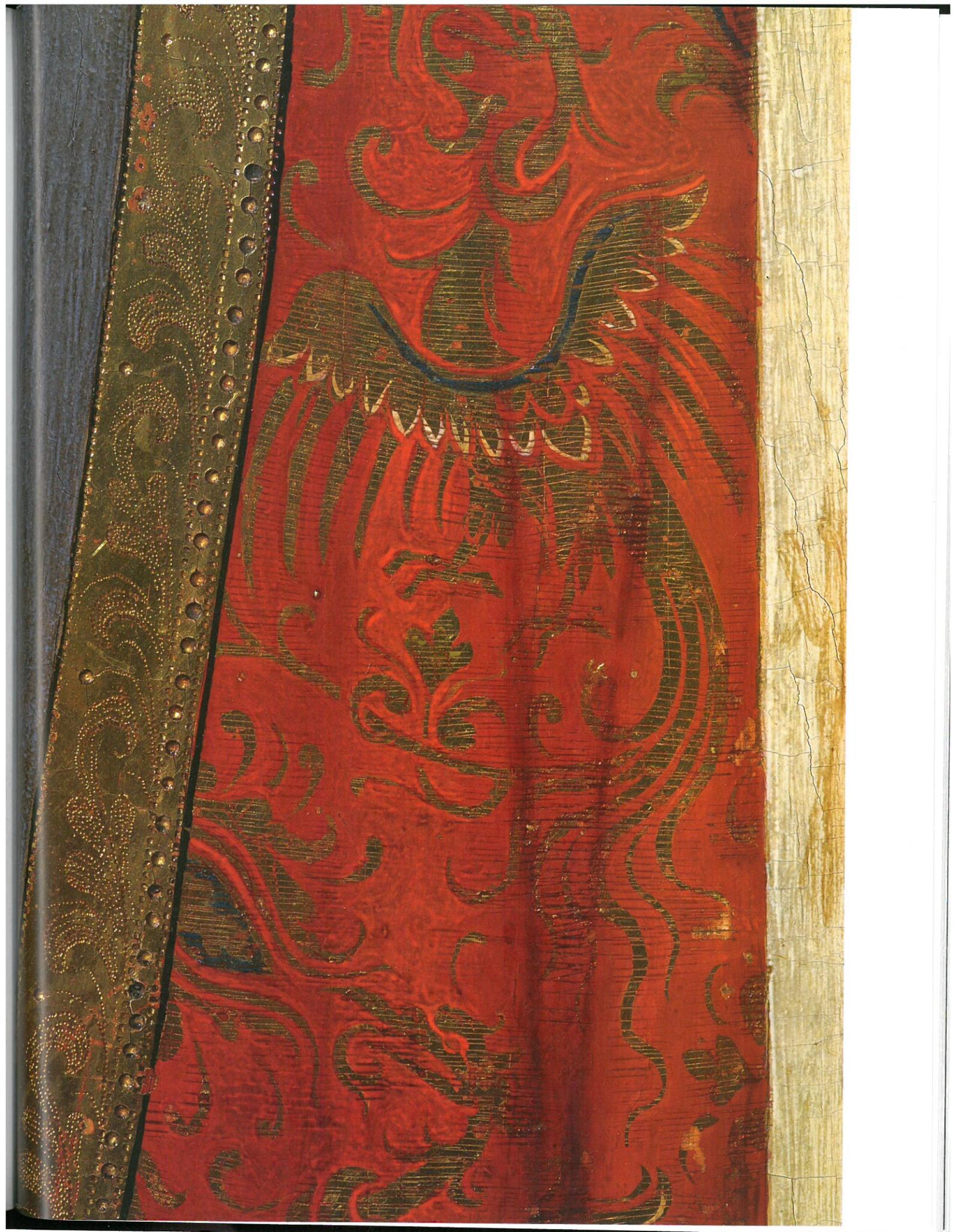


Fig. 11 - Fuite en Égypte, bouilloire de Joseph.

Les grands motifs dorés, tels que le vase de lys, les ailes de Gabriel, l'idole déchue et la bouilloire de Joseph ont été habilement grenelés de façon à refléter la lumière et à apporter du relief (fig. 11). En ce qui concerne les surfaces courbées et les formes bulbeuses, elles sont modelées par d'étroites rangées de lignes, constituées par de minuscules points frappés de très petits poinçons ronds, dont on aura auparavant signalé l'emplacement par un marquage à l'aiguille dans l'or. Un glacis marron est parfois présent sur les motifs poinçonnés ou le long des ombres afin d'en accentuer l'effet tridimensionnel. La partie basse du vase de lys est quant à elle ornée de touches décoratives de peinture noire encerclées par des points poinçonnés.

La peinture et le poinçonnage de l'or bruni ont permis de créer l'illusion de riches brocarts brodés. Le vêtement rouge de Siméon affiche toute l'étendue des possibilités décoratives : la surface a d'abord été dorée, puis incisée, de façon à imiter la texture du tissu ; on a ensuite appliqué une peinture rouge vermillon pour le corps du textile, laissant en réserve les motifs d'un oiseau ressemblant à un phénix et de feuillages ; sur la dorure non recouverte, les ailes déployées de l'oiseau ont été indiquées en bleu et les extrémités de celles-ci soulignées par du blanc (fig. 19a). Broederlam n'a eu recours ni au pochoir ni au poncif pour reproduire le motif du phénix ; il ajustait à chaque fois la forme et l'envergure des ailes de l'oiseau en fonction de la place disponible⁵⁹ (fig. 12). Les phénix ont toujours été peints en aplats, sans tenir compte des courbes des draperies ; c'est en ajoutant des ombres par un glacis rouge foncé sur le brocart peint que Broederlam créa ensuite l'illusion des plis de draperies. Cette technique contraste avec celle des peintures eyckiennes ultérieures, où les brocarts sur les vêtements suivent les contours des plis dans une veine illusionniste. Dans le cas des brocarts, il est fréquent d'inciser la dorure avant d'appliquer la couche picturale, comme c'est le cas avec l'étoffe sous le manteau de la Vierge dans l'Annonciation : des lignes incisées ondulantes indiquent le sens des plis sous une couche de peinture rouge.

Fig. 12 - Présentation au Temple, robe de Siméon.



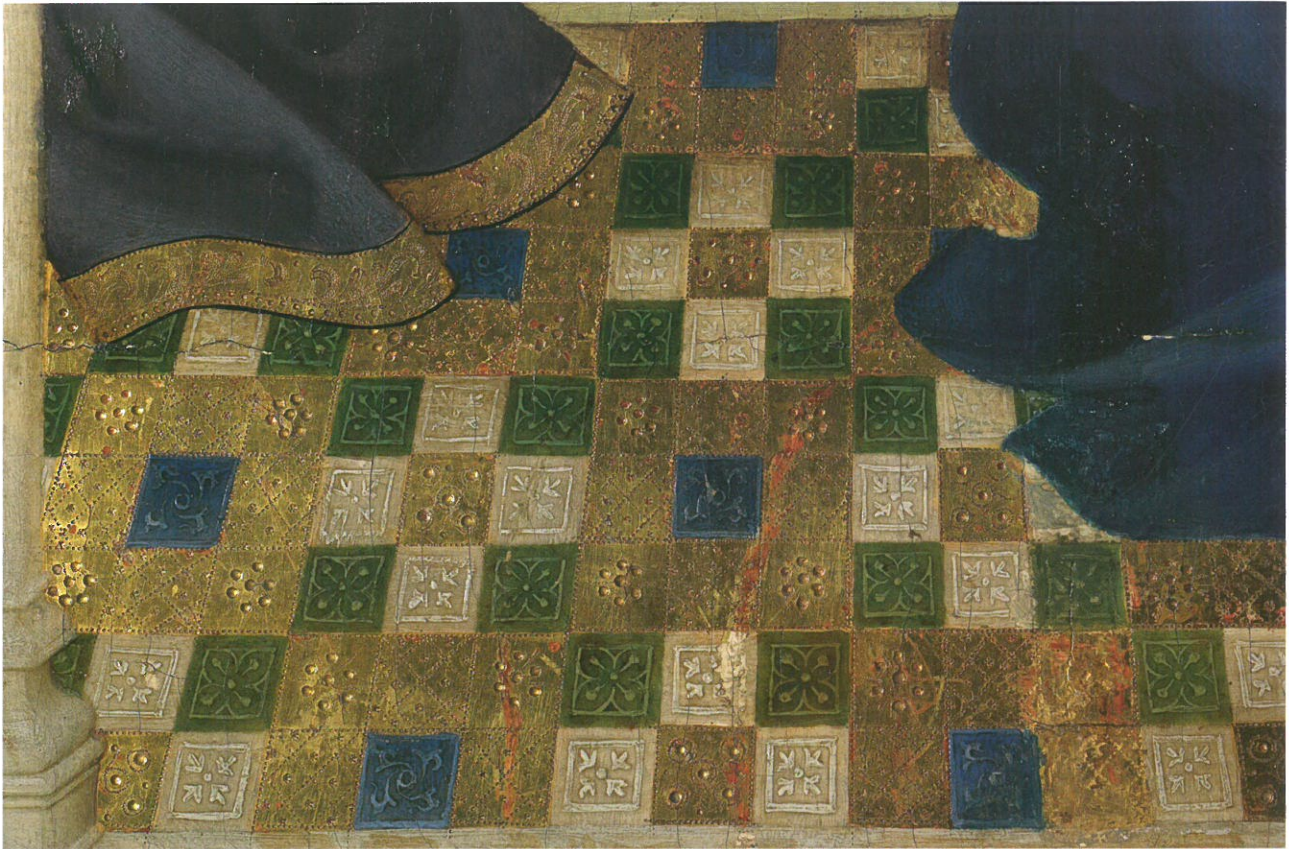


Fig. 13 - Présentation, sol carrelé. Motif appliqué à la roue dentée et au poinçon à motif unique.

La moitié supérieure de la bordure dorée sur la sous-tunique verte de Siméon est décorée d'un quadrillage incisé à l'aide d'un outil pointu, une aiguille par exemple ; quant à la partie inférieure, elle est ornée de grands carrés faits avec un poinçon à petits points. Dans ce dernier décor, la surface a été incisée à travers les couches de l'or et du bol, puis laissée telle quelle, sans l'ajout de décoration peinte. Un tout petit motif – en forme d'ancre agrémentée de cinq gouttelettes –, frappé à l'aide d'un unique poinçon, orne le centre de chaque carré. De même, sur le bandeau doré de la calotte de Siméon, un motif de fleur à quatre pétales est repris plusieurs fois, composé d'un rond central poinçonné séparément, ensuite agrémenté de quatre petits cercles poinçonnés ; les fleurs sont elles-mêmes enserrées dans un motif en forme de diamant incisé à main levée dans l'or (fig. 10).

Le feuillage peint est typique de certains brocarts : sur le brocart de la robe de la Vierge dans la Visitation et sur la calotte

brodée de Siméon dans la Présentation, des motifs complexes sont appliqués au pinceau fin, avec une peinture bleue, sur la couche d'or. À chaque fois, la dorure était poinçonnée avec un poinçon à rond unique et peinte de petites touches de peinture rouge, blanche ou verte. Pour la calotte de Siméon, un glacis pourpre profond, subsistant en partie, a été appliqué sur le motif de broderie afin de souligner la forme ronde de la tête ; dans la Présentation, un glacis similaire a été ajouté sur la tunique brodée de l'assistante de la Vierge, afin de former des ombres dans les plis.

La nappe d'autel rayée verte et blanche dans la Présentation est un autre exemple d'association de techniques : des rayures vertes et blanches ont été peintes sur un fond doré et bruni, tout en laissant en réserve des bandes et des cercles d'or ; puis, l'on a passé une roulette à dents carrées sur la peinture malléable et décoré la dorure visible par des pointillés à l'aide d'un poinçon fin.

Dans la Présentation, le sol carrelé est composé de carreaux dorés, verts, blancs et bleus, disposés de manière ordonnée mais variée (fig. 13). Après la dorure et le brunissage, une roulette à dents carrées a délimité le contour de chaque carreau doré. Certains carreaux ont ensuite reçu un poinçonnage de points frappés séparément, tandis que d'autres ont été agrémentés d'un motif de diamant avec la même roulette à dents carrées. Puis une rosette a été poinçonnée au centre de chaque diamant, reproduisant ainsi la même accumulation de petits points que ceux observés sur les nimbes et les encadrements. Les carreaux restants ont été peints d'une couleur unie et décorés de motifs plus simples, dans une tonalité plus claire de la même nuance. De même que pour le sol carrelé, les rayons dorés de Dieu le Père ont également été brunis et agrémentés de points avec une roulette à dents carrées (fig. 9). Même si Broederlam a employé une large gamme de techniques pour reproduire les brocards et autres textiles, une méthode brille par son absence. En effet, le *sgraffito* était une des techniques les plus usuelles dans la peinture sur panneaux en Italie à l'époque. Cette méthode consiste en l'application d'une peinture colorée sur la feuille d'or, qui est ensuite laissée sécher et sur laquelle seront grattés des motifs laissant apparaître la couche d'or.

Les poinçons

Les poinçons ont manifestement été confectionnés dans l'atelier de Broederlam en fonction de ses propres besoins. Le travail au poinçon de Broederlam, qui a employé le poinçon à point unique, à cercle ou à petits motifs pour créer des motifs variés, est représentatif de la peinture de cour de l'Europe du Nord et de l'Europe centrale. Encore une fois, comme avec la technique du *sgraffito*, rien n'indique qu'il aurait utilisé les poinçons à grands motifs si fréquents dans la peinture sur panneaux en Toscane à cette époque⁶⁰.

Or mat : la dorure à la mixtion

Plusieurs motifs dorés ne reposant pas sur une couche de bol et n'étant pas brunis ont un aspect brillant et lumineux uniforme. L'aigle royal du lutrin dans l'Annonciation en est l'exemple le plus pertinent et le plus grand (fig. 19a). En général, la dorure mate vient rehausser les petits détails : les fins rayons de lumière émanant de Dieu le Père – placés aux côtés de rayons dorés et brunis (fig. 9) –, les nervures des voûtes internes, le décor et les flammes des lampes à huile suspendues⁶¹.

Les zones d'or mat résultent soit de dorures à la mixtion – procédé selon lequel une feuille d'or est déposée sur une substance collante, puis légèrement polie plutôt que brunie –, soit de l'utilisation d'or en coquille – procédé selon lequel la feuille d'or est broyée avec du blanc d'œuf battu et appliquée au

pinceau. Dans le cas des panneaux du *Retable de la Crucifixion*, Broederlam aurait opté pour la dorure à la mixtion. La preuve la plus tangible se trouve sur une partie abrasée de la dorure mate d'un rayon de lumière dans l'Annonciation ; on aperçoit en effet une ligne surélevée, étroite, translucide et de couleur ocre foncé sur la couche de peinture, exactement ce à quoi l'on s'attend avec une mixtion à l'huile appliqué à l'aide d'un pinceau fin (fig. 9). En outre, sur les détails d'or mat, on ne relève aucune trace de travail au pinceau effectué dans la dorure même, tel que des traits effilés, ce qui aurait pu indiquer l'utilisation de peinture de poudre d'or.

Mis à part pour l'aigle royal, où la dorure à la mixtion a probablement été appliquée directement sur la préparation au blanc de plomb, Broederlam semble avoir posé la dorure à la mixtion sur la couche de peinture finale. Selon Cennini, on appliquait la mixtion au pinceau, on la laissait reposer pendant une journée environ jusqu'à l'obtention du degré de viscosité souhaité, puis on la dorait avec une feuille d'or finement battue, on la laissait sécher de nouveau, et finalement on y passait une plume pour enlever le surplus de feuille et on la frottait avec un coton⁶². Traditionnellement, les mixtions pour la dorure étaient composées d'huile de lin épaisse, parfois mélangée à de la résine et à des pigments tels que le blanc de plomb, le vert-de-gris et des ocres diverses, ces dernières ayant des propriétés siccatives. Certaines sources parlent d'une mixtion à base d'ail ; y compris Cennini, qui suggère de mélanger du jus d'ail avec un peu de blanc de plomb et du bol, et de diluer le tout avec de l'urine⁶³. Malheureusement, aucune coupe transversale provenant des zones dorées à l'or mat sur le *Retable de la Crucifixion* n'était disponible pour analyse.

À un stade avancé, Broederlam a accentué les zones de dorure en traçant d'épaisses lignes noires entre les zones de couleur et les zones de dorure ; c'est le cas de l'aigle royal, des nimbes et des finitions dorées du manteau de Siméon.

La dorure dans l'atelier de Broederlam

L'habileté dont usait Broederlam pour appliquer et orner les feuilles d'or dans le *Retable de la Crucifixion*, recourant à une large gamme de techniques, témoigne de son talent pour l'art de la dorure. En effet, en tant que peintre officiel du duc, il devait se consacrer régulièrement à la dorure. Dans le cadre de ses commandes habituelles, il devait peindre et dorer des bannières, des étendards et des pennons (petits drapeaux) pour des cérémonies et des expéditions militaires⁶⁴. La dorure faisait également partie des projets de décoration de Broederlam pour la chapelle du duc et ses résidences privées, y compris sa maison fortifiée près d'Ypres, le Zaelhof⁶⁵, et son château d'Hesdin.



L'or est le premier article mentionné sur un ordre de paiement ducal de 800 francs, remboursant Broederlam pour l'achat de matériel de dorure et de peinture pour le *Retable de la Crucifixion*⁶⁶. La qualité de l'or n'est pas spécifiée, contrairement aux commandes de feuille d'or pour les projets respectifs de Jean de Beaumetz et Jean Malouel pour la chartreuse⁶⁷.

Broederlam a probablement délégué à des ouvriers qualifiés la préparation et l'application du bol, ainsi que la dorure pour les panneaux du *Retable de la Crucifixion*⁶⁸. En revanche, comme l'or était un matériau très coûteux et qu'il était impossible de corriger le poinçonnage sans tout recommencer, le poinçonnage et les autres décors de la dorure étaient sûrement réservés au maître et à ses plus fidèles assistants.

LA PEINTURE DES DEUX COMPOSITIONS

Le style pictural des deux panneaux suggère qu'ils sont l'œuvre d'une seule et même personne de talent, sans aucun doute Broederlam lui-même avec peu ou pas d'aide de ses assistants. Lors d'une précédente étude, Leopold Kockaert a notamment découvert qu'une fine couche d'apprêt de blanc de plomb avait été appliquée sur l'ensemble de la préparation et du dessin sous-jacent, sauf pour les parties à dorer⁶⁹. Cette couche aurait fixé la préparation de colle, offrant une porosité uniforme à la peinture, tout en permettant au dessin sous-jacent de rester visible. Elle s'observe uniquement dans les coupes transversales.

En règle générale, Broederlam a évité de superposer différentes zones de peinture, ce qui garantissait une bonne adhérence à la couche picturale. Ainsi, seules les zones présentant de légers débordements nous permettent d'interpréter le déroulement de l'exécution et la peinture des différents motifs. Par exemple, la peinture de la robe pourpre de Siméon déborde légèrement sur un pilier blanc à sa gauche ; cela indique qu'au moins une partie du décor architectural a été peint avant les draperies. De même, de petites superpositions au niveau du couvre-chef jaune de Joseph nous dévoilent que l'arrière-plan fut exécuté en premier lieu, suivi du couvre-chef, mais qu'à une étape ultérieure, l'artiste a repris l'extrémité du vêtement, employant la couleur marron noir des roches (fig. 6a-b).

Les visages et les mains

Pour les carnations, Broederlam a utilisé une sous-couche d'une teinte verdâtre, plus claire pour les lumières, et plus foncée – avec un pigment au cuivre – pour les ombres⁷⁰. Il a laissé transparaître les coups de pinceau fins de cette sous-couche, ou les a légèrement lasurés, conférant une tonalité singulièrement froide aux mains et visages. Broederlam a pu être influencé par ce qu'il savait des peintures murales et sur panneaux des artistes italiens, qui modelaient couramment les carnations avec du vert en sous-couche. Pour les personnages au teint pâle, tels que la Vierge et l'Enfant, les personnages féminins et Siméon, il appliquait une peinture opaque rose et blanche pour les zones plus claires, entremêlant les touches de couleur distincte (fig. 14 et 6b). Pour définir les lèvres, il utilisait une peinture opaque rose et rouge, qu'il complétait par une touche de glacis rouge foncé pour les ombres les plus profondes. Il modelait les joues et les arêtes des nez à l'aide d'un rouge doux et opaque. À une étape suivante, il accentuait les lèvres, le nez et les yeux avec de nettes lignes de couleur brune. Simultanément, il peignait les pupilles en noir et appliquait une peinture blanche épaisse pour évoquer les reflets lumineux du dessus des lèvres, les rehauts au bout des nez et le blanc des yeux. Pour la carnation plus rougeâtre de Joseph, il se servait d'un rose clair et d'un blanc pour les lèvres et les rides, traçait les contours, modelait les formes avec un rouge profond ou un brun et accentuait les yeux comme le nez avec de fines touches rouge-brun (fig. 5b). Il portait énormément d'attention aux caractéristiques individuelles des personnages, à la définition précise et à l'exécution aboutie des lèvres, des yeux, du nez et des joues, ainsi qu'aux différents types de peau. La couleur des yeux des personnages est également très variée. Certains ont des yeux bleus aux nuances diverses, d'autres les ont marron, gris ou tirant sur le vert. Néanmoins, il manque à toutes les figures humaines de Broederlam ce réalisme physique et ce niveau de détail qui donneraient une apparence réelle aux carnations et à leur texture. De même, on ne retrouve pas le reflet de la lumière dans les yeux, cet éclat de vie si caractéristique des portraits réalistes de la génération suivante.

Broederlam a peint les cheveux de manière stylisée, conformément au style du gothique international. Les cheveux et la barbe de Siméon par exemple consistent en des lignes très rapprochées, blanches, noires et brunes, où chaque mèche décrit des motifs ondulants très ordonnés (fig. 6b). En peignant les sourcils, un assemblage quelque peu fantaisiste composé de mèches bien définies noires et blanches, l'artiste s'est autorisé une pointe de liberté. Les sourcils de Joseph ont subi le même traitement, même si sa barbe fait preuve d'un agencement plus

Fig. 14 - Fuite en Égypte, Vierge à l'Enfant.

aéré de bouclettes noires, blanches et brunes, circulaires et en forme de « s » (fig. 5b). Sa barbe est plus courte et arrondie que celle de Siméon, correspondant à son style de vie plus rude. La proportion de mèches blanches dans leurs cheveux et barbes témoigne de leurs âges respectifs ; chez Siméon, les mèches sont pratiquement toutes blanches, alors qu'il y en a des noires et des blanches chez Joseph.

Quant aux boucles dorées de l'ange Gabriel, Broederlam a peint un ensemble dense de boucles sculpturales et ondulantes : sur une sous-couche ocre, les cheveux sont formés d'un mélange de couleurs transparentes et opaques dans les tons ocre, avec des mèches effilées jaune intense pour les rehauts, brun foncé et noir pour les ombres (fig. 15). Il en va de même pour les cheveux des anges dans l'arrière-plan en partie supérieure.

Draperies

Les draperies ont sans doute été peintes après les visages et les mains, puisque l'on remarque un léger chevauchement de ces dernières sur les carnations. Broederlam avait pour habitude de choisir un pigment principal pour chaque draperie, appliqué en une ou deux couches et complété par des glacis transparents de la même teinte pour les ombres⁷¹. Le recours à un unique pigment ou à des mélanges très simples de pigments faisait non seulement ressortir chaque draperie comme un bloc de couleur individuel, mais préservait aussi les propriétés particulières des pigments et leur luminosité. À chaque protagoniste correspond un code de couleur. Pour la robe bleu profond de la Vierge – qui apparaît à quatre reprises –, le peintre a employé le pigment bleu le plus prisé et le plus coûteux qui soit, l'outremer naturel, auquel il ajoutait un peu de blanc de plomb pour les zones plus claires (fig. 14). Pour la robe rouge vif de sainte Élisabeth, il utilisa du vermillon, augmenté d'un glacis rouge dans les ombres ; pour sa cape d'un riche vert, il a opté pour un pigment au cuivre. Pour la robe mauve de Siméon, Broederlam a mélangé un pigment bleu outremer avec un pigment organique rouge, en variant les proportions afin de faire ressortir les rehauts en bleu et les ombres en pourpre et parfois même en noir⁷². Le couvre-chef jaune de Joseph et la robe jaune de l'ange situé dans le coin droit supérieur de la Visitation sont sensiblement différents des autres draperies ; en effet, les ombres sont définies par un riche glacis rouge⁷³ (fig. 5b). Il semblerait qu'effectivement Broederlam ait trouvé la possibilité avec le personnage de Joseph de donner libre cours à ses impulsions artistiques. Joseph n'étant pas un saint, il pouvait le représenter sans le décorum ou les contraintes inhérentes aux autres personnages ; il est vêtu d'une robe d'un vif rouge vermillon, de bas mauves, d'un couvre-chef jaune doublé d'un tissu vert intense et d'une somptueuse cape blanche au revers rose.

Broederlam a parfaitement réussi à rendre transparence et translucidité, suggérant ainsi dans la Présentation au Temple le voile drapé de la Vierge par une couche délicatement modelée de peinture blanche posée sur ses cheveux blonds : cette couche blanche est en grande partie translucide mais se fait opaque pour les plis et les coutures des bords.

Ce détail est peut-être l'un des plus évocateurs de son œuvre, sans que le peintre ne parvienne toutefois à saisir complètement la texture du tissu. Le voile transparent qui recouvre la mangeoire de la scène sculptée de l'Adoration des Mages dans la caisse du *Retable de la Crucifixion*, à peine visible à quelque distance de l'œuvre, témoigne de nouveau de sa subtile maîtrise dans l'emploi du blanc. Le rendu est extrêmement fin et d'une qualité exceptionnelle.

À noter qu'il semblerait en général que les pigments des draperies ont subi très peu d'altérations avec le temps, les couleurs conservant ainsi une grande partie de leur intensité d'origine.

Architecture

Broederlam a choisi pour les structures architecturales une gamme de couleur allant du blanc, de l'ocre et du rose pour les principaux édifices en pierre, au rouge et bleu pour les éléments plus spécifiques. En général, après avoir appliqué une fine couche de peinture opaque et pâle sur la partie principale des édifices en pierre, l'artiste a posé une peinture translucide plus foncée afin d'évoquer les ombres et les moulures sculptées. Les moulures et les ombres des arcatures en partie basse de l'autel dans la Présentation sont modelées par un riche vert transparent. En d'autres endroits, tels que sur la frise en pierre de l'entablement, les moulures sculptées sont relevées avec un brun léger transparent ; autrement, le gris foncé est utilisé. Un glacis rose foncé dessine les ombres sur les édifices de pierres roses.

Le paysage d'arrière-plan, la flore et la faune

Broederlam a appliqué une première couche ocre et lisse sur le paysage désertique, masquant presque totalement le modèle sous-jacent. Puis, il a appliqué des tons verts et marron pour adoucir les transitions. À proximité de la source, dans la Fuite en Égypte, il a recouvert la première couche d'un glacis de vert au cuivre, évoquant ainsi un cadre fertile et luxuriant pour la rencontre de Marie et Élisabeth⁷⁴. Avec une peinture diluée de couleur marron, il a peint les rochers par des touches appliquées en balayage, faisant plus ou moins écho aux traits amples du dessin sous-jacent (fig. 8).

Broederlam a peint les arbustes et les broussailles directement sur la couche qui avait permis de représenter le paysage



Fig. 15 - Annonciation, Gabriel.



désertique (fig. 16). Ces végétaux témoignent d'un réemploi réussi d'une technique que l'artiste aurait empruntée à des exemples contemporains en peinture ou en enluminure : des feuilles et tiges précisément dessinées, formées de touches de peinture translucide marron foncé ou noire, associées à du vert en plusieurs nuances, ce dernier allant d'un jaune pâle couvrant à un vert-noir translucide (fig. 17). L'arrangement soigné des feuilles et branches dans les panneaux de Broederlam confère une certaine vivacité et une qualité tridimensionnelle à la végétation, bien que l'approche de l'artiste ne soit pas vraiment naturaliste. Il est difficile d'évaluer s'il a peint de mémoire, selon la tradition, à partir de carnets de modèles et/ou d'observations directes.

En effet, le paysage semblerait relever davantage de l'imagination et de la tradition plutôt que d'une réelle observation. On peut le comparer au paysage de Giotto dans la Fuite en Égypte de la chapelle Arena (Cappella degli Scrovegni) à Padoue et à la production dans une certaine mesure plus naturaliste des disciples de Giotto, comme les paysages sévères, à la végétation éparse, de Altichiero da Zevio dans l'oratoire de Saint-Georges, également à Padoue.

La végétation se compose de nombreuses plantes individuelles, d'espèces, de formes et de couleurs variées. Broederlam voulait clairement représenter une grande variété d'arbres, buissons, fleurs et herbes relativement identifiables. Néanmoins, la véracité de chaque plante était probablement secondaire au désir de créer une illusion convaincante de véritable végétation. Il nous semble que Broederlam souhaitait rendre une impression plutôt qu'une illustration réaliste ou naturaliste de la végétation.

Il se peut que Broederlam ait directement puisé son inspiration dans la nature pour la représentation des fleurs sauvages dans le jardin à treillis situé à gauche de l'Annonciation et dans le paysage désertique. Dans le jardin, les ancolies, roses et lys identifiables ont été interprétés dans une perspective iconographique⁷⁵. Cependant, le coucou ou primevère (*primula*) est esquissé dans un style quasiment impressionniste, chaque tige soutenant cinq ou six fleurs, presque ou tout juste ouvertes (fig. 18).

Il n'y a pas de dessin sous-jacent détectable pour le lys dans l'Annonciation. Les feuilles et les fleurs sont appliquées sur la peinture du fond, comme les arbres.



Fig. 17 - Fuite en Égypte, arbres.



Fig. 18 - Présentation au Temple, primevère.

Fig. 16 - Visitation, paysage désertique.



Fig. 19a - Annonciation : lutrin en forme d'aigle.

Broederlam a peint d'une manière simple et directe l'âne portant Marie. De longues touches de noir et de blanc dessinent la fourrure de l'animal sur une sous-couche ocre, fine et chaude, d'un brun léger adoucissant la transition entre les tons noirs et les tons blancs. De petits oiseaux ont été ajoutés plus tard au cours de la peinture, tels que la colombe du Saint-Esprit dans l'Annonciation et le rapace dans l'arrière-plan droit du même panneau. Les dernières décennies du XIV^e siècle en Italie voient émerger une conscience croissante de la nature et la prise en

compte d'observations directes, comme on peut le constater dans les herbiers, les manuels de santé, les travaux en pharmacie, etc. On retrouve très bien cette tendance dans le carnet de croquis de Giovannino dei' Grassi à Bergame, qui réunit à la fois des modèles et des études d'après nature. L'aigle du lutrin dans l'Annonciation semble plus proche des dessins d'aigles de Giovannino dei' Grassi que des lutrins en forme d'aigle de la seconde moitié du XIV^e siècle. À Trente, vers 1400, l'une des évocations les plus réussies de la nature et de paysages naturels

est offerte par la célèbre fresque représentant le cycle des Travaux des Mois attribuée au Maître Venceslas (Trente, Torre de Aquila, Castello del Buonconsiglio, fin 1390)⁷⁶.

Les modifications au moment de l'exécution de la peinture

Même s'il se conformait en grande partie à la composition sous-jacente, Broederlam a fait çà et là de petits ajustements pour améliorer son œuvre. À l'intérieur de l'édicule en pierre de la Présentation, il avait prévu initialement sur le mur de droite le motif décoratif d'un feuillage sculpté placé dans un cadre triangulaire, mais l'a abandonné au moment de peindre (fig. 2). Dans ce même temple, il a aussi abandonné deux petits écoinçons décoratifs sur les parois latérales. Dans la tour carrée de l'Annonciation, il a ajouté une lancette et un arc décoratif au-dessus d'une fenêtre plus large, sans doute pour rééquilibrer l'ensemble par rapport aux autres fenêtres. Dans cette scène toujours, il a inséré des rosettes décoratives sur les faces du socle de pierre du lutrin et a rectifié les formes des motifs floraux de sa base sculptée. Il a aussi apporté de très légères modifications à certaines perspectives telles que le plafond du passage couvert au-dessus de l'ange Gabriel et dans le coin inférieur droit de la pierre du *tempietto* dans l'Annonciation.

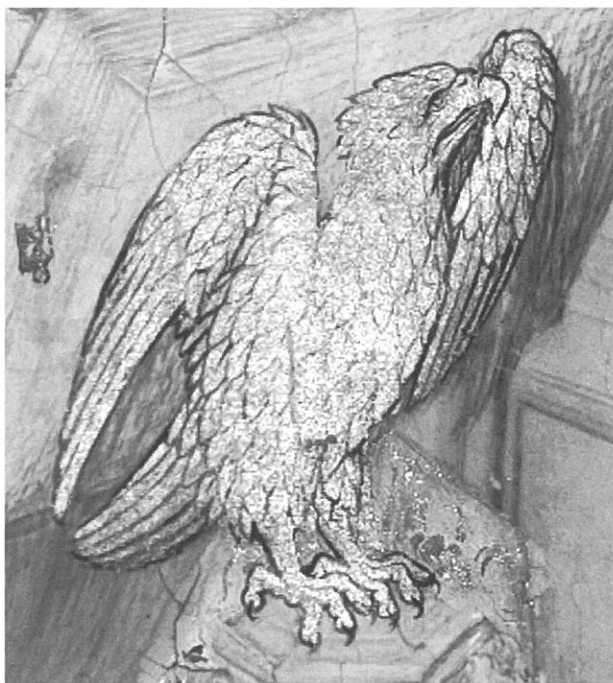


Fig. 19b - IRR : Annonciation, lutrin en forme d'aigle : position de l'aile modifiée durant la peinture.

Les modifications des personnages, lorsqu'elles sont discernables, sont mineures et semblent avoir été faites au moment de peindre plutôt que de dessiner. Elles sont en grande partie de nature esthétique et tendent à accroître l'élégance gothique des formes. Ces changements purement formels comprennent la draperie bleue de la Vierge assise, dans la scène de l'Annonciation, peinte légèrement plus courte que dans le dessin sous-jacent, ainsi que le couvre-chef de l'assistant masculin dans la Présentation qui a été simplifié. Certains détails ont été effacés, par exemple le profil ondulant du châle de sainte Anne a été recouvert à gauche avec la peinture du fond pour l'aligner avec la cape verte. L'extrémité inférieure de l'aile de l'aigle royal a été repliée certainement afin d'améliorer la perspective du motif (fig. 19b). Pour finir, les sabots et les pattes de l'âne dans la Fuite en Égypte ont été remontés vers la droite.

Quant aux expressions, on a relevé les pupilles de Jésus, qui étaient tournées vers le bas, afin que son regard se pose sur le visage de sa mère. De même, dans la Fuite en Égypte, les pupilles de la Vierge ont été déplacées du centre de l'œil vers la droite pour mieux se diriger vers son enfant (fig. 14). Ces modifications mineures témoignent de la préoccupation de l'artiste à faire ressortir l'interaction psychologique entre les personnages. Dans la Présentation, l'œil gauche et le nez de Siméon ont également été remontés au moment de l'exécution. La Présentation au Temple est conforme aux représentations traditionnelles, mais la façon dont l'Enfant attrape de manière enjouée une mèche de la longue barbe grise de Siméon apporte une touche d'authenticité ; un geste tout à fait probable pour un enfant de son âge. La candeur enfantine, la jeunesse et le regard innocent du Christ sont des détails introuvables chez les prédécesseurs de Broederlam. Chez ce dernier, le motif traditionnel de l'Enfant-Jésus s'inspire d'observations personnelles sur les comportements d'enfants ordinaires, s'éloignant des représentations conventionnelles. Il a observé les qualités et les relations humaines avec empathie et perspicacité. L'attitude de Marie suggère son attachement émotionnel et, dans les quatre scènes, ses gestes tendres attirent notre attention sur ses qualités maternelles.

La présente étude des volets peints du *Retable de la Crucifixion* de Melchior Broederlam a grandement bénéficié de l'apport d'une nouvelle documentation photographique en lumière visible et infrarouge, et nous permet ainsi d'appréhender de manière plus approfondie les techniques et matériaux employés par l'artiste. Bien que ces techniques n'eussent rien de nouveau, Broederlam excellait dans la maîtrise de son art tant d'un point de vue stylistique que technique. Il apporta une attention toute particulière aux qualités des différents matériaux et textures, aux effets illusionnistes d'ombre et de lumière, et au rendu de l'espace et du volume. Il saisit, grâce aux visages expressifs,

un sentiment profond d'humanité et d'interactions humaines. Broederlam parvient à un certain réalisme dans la représentation de la nature, qui se nourrit peut-être, dans le cas de certaines fleurs, de l'observation empirique. Néanmoins, certains éléments du paysage et de sa flore font écho à des formules bien connues. Dans l'ensemble, c'est un paysage de tradition et de convention, mais que vient sensiblement animer la force d'invention de l'artiste, comme sa connaissance de la lumière, des couleurs, des formes et des textures ; le tout est exécuté d'une main de maître d'un point de vue technique et constitue l'amorce d'une évolution future de la peinture.

Curieusement, bien qu'il ait été clairement influencé par le Trecento italien en matière de composition et de couleur, la technique de travail de Broederlam en est très différente. Cela indiquerait qu'il a été formé et qu'il a débuté sa carrière dans le Nord plutôt qu'en Italie.

Les subtiles modifications de la composition durant les phases de dessin et de peinture révèlent que Broederlam était l'unique responsable du projet de création pour une telle commande ; on suppose évidemment que des assistants l'aidaient dans les tâches de base telles que le broyage des pigments et l'application de préparation et de dorure. Il va sans dire qu'une commande aussi onéreuse que le *Retable de la Crucifixion* a sûrement nécessité

une équipe d'ouvriers qualifiés ; les maîtres, Jacques de Baerze et Melchior Broederlam, prenaient part à l'exécution mais au plus haut niveau de celle-ci.

Il est apparu, à travers l'étude des panneaux de Broederlam, que tout en explorant une gamme variée d'effets illusionnistes, l'artiste était limité par les techniques traditionnelles. Il était toutefois très au fait des valeurs esthétiques nouvelles voyant le jour à cette époque. Si l'on considère l'art et l'esthétique eyckiens, il faut noter que l'œuvre de Broederlam explore déjà de nouvelles stratégies artistiques afin d'améliorer l'imitation de l'aspect et la véricité de la représentation.

Le *Retable de la Crucifixion* est une des rares œuvres encore conservées, ayant survécu à la destruction de la chartreuse de Champmol, précieux témoin du vaste programme de création artistique de Philippe le Hardi dans les années 1390. Tout comme les autres travaux de Broederlam en tant que peintre de cour – la confection de drapeaux, de bannières et la supervision de projets de décoration d'intérieur –, les panneaux peints n'avaient qu'un dessein, celui d'asseoir l'influence et le pouvoir du duc. Le *Retable de la Crucifixion* remplit au plus haut point son rôle, assurant l'héritage artistique de Philippe le Hardi pour les générations suivantes.

Avertissement

Les illustrations de cet article sont issues d'une campagne photographique avant restauration des volets peints.

Notes

- 1 Cet article se fonde sur des publications antérieures : Currie 2009 et Stroo 2012.
- 2 Pour une bibliographie complète jusqu'à 1985, voir Comblen-Sonkes 1986, p. 125-133. Pour la période 1986 à 1998, voir Mund et Stroo 1998, p. 70-71.
- 3 Dehaisnes 1886 ; Monget 1898 ; Prost 1902-1913.
- 4 De Winter 1976.
- 5 Comblen-Sonkes 1986.
- 6 Kockaert a étudié le *Retable de la Crucifixion in situ* à Dijon et a prélevé plusieurs échantillons de matière picturale pour analyse, Comblen-Sonkes 1986, p. 73-79 ; voir aussi Kockaert 1984.
- 7 Prochno 2002 (sur le *Retable de la Crucifixion*, p. 127-136).
- 8 Les panneaux peints de Broederlam ont été étudiés avec une caméra vidéo Infracam-SWIR™ (ondes courtes infrarouges) en 2003. L'assemblage complet des réflectogrammes est réalisé avec Adobe Photoshop. Des détails en gros plans ont été photographiés en 2006 en lumière infrarouge et normale avec un dos numérique Phase One LightPhase fixé sur un boîtier Mamiya RZ67.
- 9 L'auteur n'a pas examiné le revers du panneau. De par leurs formes convexes, les planches horizontales dans la partie principale des panneaux peuvent être comptées ; Myriam Serck a pris note en 2003 du nombre de sections présentes dans les rectangles et triangles supérieurs. Les dimensions des planches du panneau droit, en partant du bas, sont les suivantes : 13 cm ; 22 cm ; 20,8 cm ; 22 cm ; 21,2 cm ; 19,5 cm (section finale non mesurée).
- 10 Comblen-Sonkes 1986, p. 76. L'étude de la radiographie indiquerait que le support est en chêne, bien qu'il faudrait procéder à une inspection des bords des panneaux pour le confirmer (Pascale Fraiture, communication privée, 1^{er} février 2007).
- 11 Dans la mesure où la radiographie produit une image qui superpose les sculptures de l'intérieur des volets et les panneaux peints, il est impossible de vérifier la présence de chevilles dans les joints des panneaux peints.
- 12 La fibre de lin a été identifiée à l'IRPA/KIK par Joseph Vynckier (rapport non publié daté du 25 mai 1975 ; cité dans Comblen-Sonkes 1986, p. 77-78).
- 13 Concernant la construction des panneaux peints du *Retable de la Crucifixion* de Broederlam, voir Verougstraete et Van Schoute 1995, p. 373-374, et Verougstraete et Van Schoute 1996, p. 87 et 91-92.
- 14 Theophilus (éd. Hawthorne et Smith 1963 [1979]).
- 15 « How you should put cloth on a panel. Chapitre CXIII », Cennini (éd. Thompson 1960), p. 70.
- 16 Cennini (éd. Thompson 1960), p. 69-70.
- 17 Hélène Verougstraete et Roger Van Schoute mentionnent le cas d'un panneau de retable pré-eyckien perdu ; le *Couronnement de la Vierge et l'Annonciation* exposés au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers auraient une toile en lin insérée sur la face interne du panneau (Verougstraete et Van Schoute 1996, p. 87-88, fig. 2-3).
- 18 Par exemple, voir Dominique Deneffe, cat. n° 4, p. 203 et note 73. Le diptyque de Wilton (Londres, National Gallery) – daté environ de la même période que le *Retable de la Crucifixion* – a un tissu de fibres, dérivé de parchemin, placé entre le panneau et la couche de protection en craie (mais absent des encadrements), probablement destiné « to reinforce the adhesion of the ground to the panel » [à renforcer l'adhérence de la préparation au panneau] (Gordon 1993, p. 74).
- 19 Pour de plus amples détails concernant le parchemin, la toile et les fibres utilisées comme éléments structurels dans les préparations des peintures médiévales, ainsi qu'un tableau comparatif de leurs présences entre 1100 et 1600 en Italie, Espagne, Allemagne, Autriche, Suisse, Norvège, Suède, Danemark, Angleterre et Bohême, voir Skaug 2006, p. 182-201.
- 20 Kockaert 1984, p. 84.19.7 et Comblen-Sonkes 1986, p. 74-78.
- 21 Myriam Serck (notes, étude de 2003).
- 22 « How to gesso an ancona with gesso sottile ; and how to temper it. Chapitre CXVII », Cennini (éd. Thompson 1960), p. 72 ; concernant la fabrication de pinceaux en poils de sanglier, voir « How you should make bristle brushes, and in what manner. Chapitre LXV », *ibid.*, p. 41.

- 23 « Whitening hide and wood with Gesso », Theophilus (éd. Dodwell 1961), p. 18. Cette citation fait partie d'une description par Théophile sur le mode de préparation de panneaux de retables et de portes. Elle fait suite à une série d'indications concernant le moyen de coller une couche de peau ou de tissu sur un support en bois. À noter que Dodwell traduit le terme « uocatur asperella », employé par Théophile, par « shavewood » [prêle].
- 24 « How wood is to be prepared before painting on it, Chapter XXIV. [268] », dans « Manuscripts of Jehan le Begue » (Merrifield 1849 [1967], p. 228). Pour les références concernant l'utilisation de la prêle des champs dans des traités historiques ultérieurs, voir Currie et Ghys 2006, p. 198-199.
- 25 Les comptes ducaux mentionnent l'acquisition d'« une peau de chien de mer », ainsi que d'autres matériaux pour les artistes tels que des pigments et de l'huile pour les panneaux et retables de Jean Malouel destinés à la chartreuse de Champmol (ADCO B 11673, fol. 55v-56r, in Prochno 2002, p. 334) ; Cennini recommande l'usage de « cuttle such as the goldsmiths use for casting » [seiches telles que celles utilisées par l'orfèvre pour les mouleurs] afin de lisser les panneaux en bois pour le dessin, Cennini (éd. Thompson 1960), p. 4.
- 26 Cennini (éd. Thompson 1960), p. 74 et note 71.
- 27 Sur le statut des artistes, apprentis et autres assistants au cours de cette période, particulièrement à Dijon, voir Cassagnes-Brouquet 2004-b.
- 28 « Pour autres deniers paie par ledit [re]sorier, c'est assavoir [...] aux varlez de Melchior peintre et varlet de chambre de mons[eigneur] qui euvre[n]t en une table d'autel q[ue] led[it] Melchior paint po[ur] mondit s[eigneur], pour don a eulz fait : V frs. XII s VI d. t. laquelle table s[er]a portee en l'eglise des chartreus les Dijon », ADCO B 1500, fol. 172v (Prochno 2002, p. 262).
- 29 ADCO B 1500, fol. 87v (Dehaisnes 1886, p. 707). Les comptes ducaux de 1398 mentionnent également Hues de Boulogne : il y apparaît comme peintre du duc résidant à Hesdin et il est précisé qu'il recevait un salaire de cent francs par an, payés en deux acomptes (ADN Lille [Dehaisnes 1886, p. 767]).
- 30 Laurens de Boulogne était « peintre du chastel et garde des engiens desbattement » de 1372-1379, un emploi qui impliquait l'entretien des décorations intérieures du château et de la peinture de l'automate alimenté en énergie hydraulique (ADN Hesdin [Dehaisnes 1886, p. 508]). Pour des documents relatifs à la supervision des travaux de restauration et de décoration par Broederlam au château d'Hesdin au cours de cette période, voir Dehaisnes 1886, p. 623, 638, 644, 652, 683 et 687-688.
- 31 ADCO B 1526, fol. 163v-164r (Prochno 2002, p. 265).
- 32 Dans le réflectogramme infrarouge annoté, là où les lignes de construction se poursuivent vraisemblablement mais ne sont plus discernables (dans les zones de dorure), elles sont indiquées par une ligne plus pâle. Il est probable que de telles lignes traversaient aussi les visages et les draperies, et que l'artiste les ait effacées après avoir dessiné les personnages ; elles sont signalées de même par une ligne plus pâle.
- 33 Le recours à la pointe de métal pour le dessin sous-jacent des architectures a été initialement avancé dans Comblen-Sonkes 1986, p. 72. Jeffrey Jennings a démontré, suite à plusieurs expériences, que l'utilisation de la pointe d'argent sous une couche de peinture est détectable en réflectographie infrarouge (Jennings 1993, en particulier p. 245, notes 15-16 et pl. 101). Des tests relatifs à la visibilité d'outils de dessin sous une couche de peinture, pointe d'argent comprise, sont également décrits dans Kirby *et al.* 2002, p. 27 et fig. 33-34. Dans cette étude, les auteurs qualifient le trait en pointe d'argent de « fine and very even » [fin et très régulier].
- 34 Ces modifications tardives ont peut-être été apportées après l'application d'une couche d'apprêt de blanc de plomb, ce qui expliquerait leur aspect plus foncé en photographie infrarouge (voir ci-dessous, « préparation au blanc de plomb »).
- 35 Leon Battista Alberti, artiste, architecte et théoricien florentin, a été le premier à décrire, dans son ouvrage *Della Pittura* (1435-1436), la manière dont les peintres devaient représenter les formes tridimensionnelles en se servant de la perspective linéaire ou monofocale.
- 36 Panofsky 1953, p. 87.
- 37 Sophie Jugie suggère qu'en créant le *Retable de la Crucifixion* pour l'église de la Chartreuse, Jacques de Baerze a peut-être dû prendre en considération certaines contraintes architecturales, comme une voûte rampante, ce qui expliquerait sa forme singulière (Dijon 2004, p. 194).
- 38 Panofsky 1953, p. 87. « A Hennequin de Bruges, peintre du Roy nostre seigneur, sur ce qui lui puet ou pourra estre deu a cause des pourtraitures et patrons par lui faiz pour lesdiz tapiz à l'histoire de l'Appocalice... »
- 39 Selon Kockaert, ce noir serait du charbon, et le médium du dessin sous-jacent de la tempera (Kockaert 1984, p. 84.19.7). Faute d'échantillons, ces résultats n'ont pu être confirmés durant l'étude actuelle.
- 40 Cennini (éd. Torresi 2004), p. 91.
- 41 « 1° tuyaux de plumes de cygne pour faire pinceaux : VII s. VI. d. t. », ADCO B 11673, fol. 54v-55v (Prochno 2002, p. 334).
- 42 Ces lignes vertes sont perceptibles à l'œil nu à travers une fine couche de peinture. Sur le réflectogramme infrarouge, elles se confondent aisément avec les lignes noires du dessin sous-jacent.
- 43 Les tablettes à dessin étaient en bois de buis ou de figuier et apprêtées avec de l'os (Nottingham et Londres 1983, p. 44 et 220) ; pour les tablettes en cire, voir Scheller 1995, p. 2-4.
- 44 Pour une analyse des carnets de modèles encore existants, voir Scheller 1995.
- 45 Scheller 1995, cat. n° 18.
- 46 *Ibid.*, cat. n° 19.
- 47 Renger 1987.
- 48 Scheller 1995, cat. n° 20.
- 49 *Ibid.*, cat. n° 21.
- 50 *Ibid.*, cat. n° 31. Le paysage en arrière-plan est visible dans *ibid.*, fig. 192.
- 51 Voir Baert 2009 concernant la symbolique de la dorure en peinture.
- 52 Le terme *cog-wheel* [roulette dentée], aussi connu sous le nom de *rotella* ou *ruolino*, est tiré de Skaug 1994, vol. 1, p. 65.
- 53 « When you have got your whole ancona drawn in, take a needle mounted in a little stick; and scratch over the outlines of the figure against the grounds which you have to gild, and the ornaments which are to be made for the figures, and any special draperies which are to be made of cloth of gold » [Une fois que tu as dessiné ton panneau, prends une aiguille placée dans un petit manche ; et gratte les contours de la figure à la limite des fonds que tu dois dorer, et les ornements qui sont à faire pour les figures, et tout vêtement particulier en drap d'or], dans « How you should mark out the outlines of the figures for gilding the grounds. Chapter CXXIII », Cennini (éd. Thompson 1960), p. 76, texte original en italien de Cennini (éd. Torresi 2004), p. 119.
- 54 Billinge *et al.* 1997, p. 31. Pour des définitions du bol et son usage en tant qu'argile pour les dorures, voir Nadolny 2006, p. 149.
- 55 Kockaert 1984, p. 84.19.8.
- 56 « Chapter CXL How you should begin swinging the diadems and do stamping on the gold, and mark out the outlines of the figures », Cennini (éd. Thompson 1960), p. 86.
- 57 Concernant les outils et le travail de poinçonnage, voir Skaug 1994, p. 12-14 (glossaire terminologique) et 62-66 (poinçonnage sur dorure).
- 58 L'outil qui a servi à créer cette rosette ne faisait environ qu'1,5 mm de diamètre.
- 59 On a vérifié ce procédé en décalquant et en superposant les motifs récurrents. La composition a été inspirée par des soies italiennes du dernier quart du XIV^e siècle, qui s'appuyaient à leur tour sur un motif courant du *fenghuang* chinois sur des textiles du même pays, comme cette broderie de soie polychrome du début du XIV^e siècle. Elle arbore deux types de phénix (*fenghuang* et *luan*) (période Yuan, 1279-1368). Elle est conservée au Metropolitan Museum of Art (New York). Voir Watt, Wardwell et Rossabi 1997, p. 196-199, fig. 60 ; Geelen et Steyaert 2011, p. 31.
- 60 Voir Frinta 1965 et *id.* 1998. Concernant les différents poinçons, voir également Skaug 1994, p. 65-66.
- 61 Selon Myriam Serck, ces petits détails sont peut-être des ajouts ultérieurs en raison de leur qualité d'exécution, bien qu'elle n'ait pas exprimé de réserves concernant l'aigle royal (communication privée, 29 mars 2007).
- 62 « A short section on mordant gilding. How to make a standard mordant, and how to gild with it », Cennini (éd. Thompson 1960), p. 96-97.
- 63 « How to make a mordant out of garlic », Cennini (éd. Thompson 1960), p. 97-98. Voir également la recette numéro 106 d'Alcherius, « To make a mordant with garlic », une recette qu'il dit avoir recopiée d'un livre prêté par un peintre résidant à Bologne (Merrifield 1849 [1967], p. 9 et 95).
- 64 ADCO B 1466, fol. 21v (Dehaisnes 1886, p. 636) et ADCO B 1486, fol. 30 (*ibid.*, p. 688).
- 65 ADN Flandre (Dehaisnes 1886, p. 740) et Annales 1862, p. 184-185.
- 66 ADCO B 1501, fol. 62r, 66v et 90r (Prochno 2002, p. 262-263).
- 67 Voir Nash 2010, p. 133.
- 68 Voir « Workshop assistance ».
- 69 Observations de Kockaert dans Comblen-Sonkes 1986, p. 73. La couche identifiée par Kockaert est un médium d'huile protéinique (œuf entier). Un apprêt d'huile et blanc de plomb a été identifié sur une préparation à base de colle et de craie et sur le dessin sous-jacent dans le *Thornham Parva Retable* (début XIV^e siècle, anglais), voir Massing 2003, p. 44.
- 70 Kockaert 1984, p. 84.19.8.
- 71 *Ibid.*
- 72 *Ibid.*
- 73 Kockaert a identifié le pigment jaune de l'ange comme du jaune de plomb et d'étain (type II), voir *ibid.*
- 74 *Ibid.*, p. 84.19.7-8.
- 75 Comblen-Sonkes 1986, p. 85-86.
- 76 Venceslas travailla en 1397 pour le prince-évêque de Bohême, George de Liechtenstein.

Abréviations

ADCO : archives départementales de la Côte-d'Or
ADN : archives départementales du Nord
AHAD : archives historiques de l'archevêché de Dijon
AMBA : archives du musée des Beaux-Arts de Dijon
AMD : archives municipales de Dijon
BMD : bibliothèque municipale de Dijon
BSAMD : *Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon*
BSNAF : *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*
cat. exp. : catalogue d'exposition
dir. : direction
éd. : édition
fasc. : fascicule
GBA : *Gazette des beaux-arts*
impr. : imprimerie
MAD : *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*
MBA : musée des Beaux-Arts de Dijon
MCACO : *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*
n. p. : non paginé
n.s. : nouveau style, pour une date dans le calendrier grégorien
p. : page
pl. : planche
RBAHA : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*
s. l. : sans lieu
t. : tome
trad. : traduction
verl. : Verlag
vol. : volume

Bibliographie

Ainsworth M., *Petrus Christus : Renaissance Master of Bruges*, cat. exp. New York, Metropolitan Museum of Art, 1994.
Ames-Lewis F., Wright J., *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, cat. exp. Nottingham, University Art Gallery ; Londres, Victoria and Albert Museum, 1983.
Bachmann K.-W., Oellermann E., Taubert J., « The Conservation and Technique of the Herlin Altarpiece (1466) », *Studies in Conservation*, 15, 1970, p. 327-369.
Baert B., « Between Technique and Symbolism. Notes on the Meaning of the Use of Gold in Pre-Eyckian Panel Painting », in Stroo (éd.), 2009, vol. 2, p. 7-22.
Baes E.
- « Recherches sur les origines de l'art flamand du moyen âge », *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, XXIII, 1884, p. 349-396.
- « Les successeurs immédiats des Van Eyck. Observations sur quelques tableaux du xv^e siècle », *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, XXV, 1886, p. 21-75.
Baldass L., *Jan Van Eyck*, Londres, Phaidon, 1952.
Baltrušaitis J., *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, A. Colin, 1960.
Baron F., Jugie S., Lafay B., *Les Tombeaux des ducs de Bourgogne. Création, destruction, restauration*, Paris, Somogy, 2009.
Bazelaire H. de, *Retables in situ, conservation et restauration : actes des 11^e journées d'étude de la section française de l'Institut international de conservation*, Roubaix, SFIIC, 2004.
Bazin J.-F., *Histoire de la Bourgogne (Histoire des provinces)*, Rennes, Ouest-France, 1998.
Beckett W., Wright P., *Sister Wendy's 1000 Masterpieces*, Londres, Dorling Kindersley Limited, 1999.
Berger P., *The Crescent on the Temple. The Dome of the Rock as Image of the Ancient Jewish Sanctuary* (Studies in religion and the arts, vol. 5), Leyde, Boston, E. J. Brill, 2012.
Bertram-Neunzig E., *Das Flügelretabel auf dem Hochaltar der Dortmunder Kirche St. Reinoldi. Untersuchungen zu seiner Gestalt, Ikonographie und Herkunft*, thèse de doctorat, université de Cologne, 2004.
Bichler S., « Les retables de Jacques de Baerze », in *Actes des Journées internationales Claus Sluter* (septembre 1990), Dijon, Association Claus Sluter, 1992, p. 23-36.
Billinge R., Campbell L., Dunkerton J. et al., « The Methods and Materials of Northern European Painting 1400-1550 », *National Gallery Technical Bulletin. Early Northern European Painting*, 18, 1997, p. 6-55.
Binski P., Christensen M. C., Frøysaker T. et al. / Nadolny (éd.), *Medieval Painting in Northern Europe. Techniques. Analysis. Art History. Studies in Commemoration of the 70th Birthday of Unn Plahter*, Londres, Archetype Publications, 2006.
Blanca Piquero M. A., *La Pintura gotica de los siglos XIII y XIV*, Barcelone, Vicens-Vives, 1989.
Bletrix M.-F., « Les deux magnifiques retables flamands du musée de Dijon sont actuellement rénovés

par un talentueux compagnon, doreur sur bois », *Les Dépêches*, 8 juin 1971.

Boeke E., *Rondom het Paradijsverhaal*, Wassenaar, Servire, 1974.

Bolger Foster M., *The Iconography of St. Joseph in Netherlandish Art, 1400-1550*, Lawrence, University of Kansas, Ph. Dissert., 1978.

Brand Philip L., *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan Van Eyck*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

Braun J., *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 vol., Munich, 1924.

Broekman-Bokstijn M., Van Asperen de Boer J. R. J., Van Thul-Ehrreich E. H. et al., « The Scientific Examination of the Polychromed Sculpture in the Herlin Altarpiece », *Studies in Conservation*, 15, 1970, p. 370-400.

Broquin F. (trad.), *La Grande Vie de Jésus-Christ, par Ludolphe le Chartreux*, Paris, C. Dillet, 2^e éd., 1883, t. I.

Burger W., *Die Malerei in den Niederlanden. 1400-1550*, Munich, Kock, 1925.

Busscher E. de, *Peinture murale à l'huile, du xv^e siècle, à Gand : indices primordiaux de l'emploi de la couleur à l'huile, au xiv^e siècle, à Gand : recherches sur les anciens peintres gantois*, 1859.

Bussmann K., *Burgund : Kunst, Geschichte, Landschaft ; Burgen, Klöster und Kathedralen im Herzen Frankreichs : Das Land um Dijon, Auxerre, Nevers, Autun und Tournus*, Cologne, Du Mont Buchverl., 1977.

Camille M., *Gothic Art. Glorious visions*, New York, H. N. Abrams, 1996.

Cardon B., « Rogier van der Weyden and the Master of Amiens 200. Concerning the Relationships between Panel Painting and Book Illustration », in Van Schoute et Verougstraete-Marcoq, *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII. 8-10 septembre 1989. Dessin sous-jacent et copies*, Louvain-la-Neuve, Collège Erasme, 1991, p. 43-55.

Cassagnes-Brouquet S.

- *Contribution à l'étude de la peinture médiévale : les peintres en Bourgogne sous les ducs Valois (1363-1477)*, thèse de doctorat en art et archéologie, 4 vol., Dijon, université de Bourgogne, 1996.

- « Le statut des artistes et l'activité des ateliers », in cat. exp. Dijon, Cleveland 2004-2005, p. 282-287.

Cat. musée Dijon

- *Notice des objets d'arts exposés au Musée de Dijon*, Dijon, V. Lagier, 1834.

- *Notice des objets d'arts exposés au Musée de Dijon et catalogue général de tous ceux qui dépendent de cet établissement*, Dijon, V. Lagier, 1842.

- *Notice des objets d'art exposés au Musée de Dijon*, Dijon, Lamarche, 1860.

- *Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon. Peintures, sculptures, dessins, antiquités*, Dijon, Rabutôt imp., 1869.

- *Catalogue historique et descriptif du Musée de Dijon. Peintures, sculptures, dessins, antiquités. Collection Trimolet*, Dijon, impr. Union typ. Mersch et Co, 1883.

Cennino C.

- *The Craftsman's Handbook 'Il Libro dell'Arte*, New York, éd. Thompson, 1960.

- *Il Libro dell'Arte della Pittura. Il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con integrazioni dal Codice Riccardiano*, Florence, éd. Torresi, 2004.

- Chabeuf H.**, « Compte rendu des travaux », *MCACO*, années 1906-1909, Dijon, t. XV, 1910.
- Champeaux A. de**, « L'ancienne école de peinture de la Bourgogne », *GBA*, 3^e pér., XIX, t. I, 1898, p. 36-44 et 129-142.
- Châtelet A.**
- Robert Campin. *Le Maître de Flémalle, la fascination au quotidien*, Anvers, Fonds Mercator, 1996.
- Hubert et Jan Van Eyck créateurs de l'Agneau mystique, Dijon, éd. Faton, 2011.
- Chomton L.**, *Histoire de l'église Saint-Bénigne de Dijon*, Dijon, Jobard, 1900.
- Cockshaw P.**, « À propos des Pays de par-deçà et des Pays de par-delà », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 52, fasc. 2, 1974, p. 386-388.
- Coekelberghs D.**, « Les grisailles de Van Eyck », *GBA*, 6^e pér., LXXI, 1968, p. 79-92.
- Coleridge H.**, *The Hours and the Passion taken from the Life of Christ by Ludolph the Saxon*, Londres, Burns and Oats, 1887.
- Collinet-Guérin M.**, *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*, Paris, Nouvelles éd. Latines, 1961.
- Colman P.**, « Les panneaux pré-eyckiens de Walcourt », *Bulletin [de l']Institut royal du Patrimoine artistique*, III, 1960, p. 35-54.
- Comblen-Sonkes M.**, avec la collab. de Veronee-Verhaegen N., Le Musée des Beaux-Arts de Dijon (Les primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au xv^e siècle), 2 vol., Bruxelles, Centre national de recherches « Primitifs flamands », 1986.
- Cosma A., Da Gai V., Pittiglio G.**, *Iconografia Agostiniana. Dalle origini al XIV secolo*, Rome, Citta Nuova Editrice, 2011, vol. 1.
- Cotte M., Susini J., Armando Solé V. et al.**, « Applications of synchrotron-based micro-imaging techniques to the chemical analysis of ancient paintings », *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*, 23, 2008, p. 820-828.
- Cotte M., Susini J., Metrich N. et al.**, « Blackening of Pompeian Cinnabar Paintings : X-ray Microspectroscopy Analysis », *Analytical Chemistry*, vol. 78, 2006, p. 7484-7492.
- Courajod L.**, « L'art sous Charles VI (Troisième leçon. 11 janvier 1888) », in Lemonnier et Michel (éd.), *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*, Paris, A. Picard, 1901, vol. 2, p. 145-150.
- Courtépée C., Béguillet E.**
- *Description générale et particulière du duché de Bourgogne*, Dijon, Frantin, 1775-1785, t. II.
- *Description générale et particulière du Duché de Bourgogne* précédée de l'abrégé historique de cette province, 2^e éd. augmentée, Dijon, V. Lagier, 1847, t. II.
- Cremonesi P.**, *Un approccio alla pittura di superficie policrome*, 1998, non publié.
- Crowe J. A., Cavalcaselle G.B.**, *The Early Flemish Painters : Notices of their Lives and Works*, Londres, 1857, 2^e éd. 1872.
- Currie C.**
- « Examination of Paintings Infrared at the Royal Institute for Cultural Heritage », in Stroo (éd.), 2009, vol. 1, p. 41-46.
- « Genesis of a Pre-Eyckian Masterpiece : Melchior Broederlam's Painted Wings for the Crucifixion Altarpiece », in Stroo (éd.), 2009, vol. 2, p. 23-86.
- Currie C., Ghys R.**, « Design Transfer in Pieter Brueghel the Younger's Workshop : A Step-by-Step Reconstruction based on Technical Examination of his Paintings », in Verougstraete et Couvert (éd.), *Le Dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XV*, Bruges, 11-13 septembre 2003, La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches, Louvain, Peeters, 2006, p. 196-206.
- Cuttler C. D.**, *Northern Painting. From Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries*, New York, Holt Rinehart Winston, 1968.
- Darcel A.**, « L'art dans les Flandres avant le xv^e siècle », *GBA*, 2^e pér., XXXV, 1887, p. 158-162, 291-310.
- De Belie A.**, *Middeleeuwse Tegelvloeren in confrontatie met schildertijden van de vlaamse primitieven*, cat. exp. Sint-Niklaas, Mairie, 1985.
- De Jong M. J. G.**, *Kerstfeest in de Middeleeuwen. Geschilderd en geschreven*, Louvain, Davidsfonds, 2001.
- De Mont P.**, *L'Évolution de la peinture néerlandaise aux xiv^e, xv^e et xvi^e siècles et l'exposition de Bruges*, 2 vol., Haarlem, 1905.
- De Winter P. M.**, *The Patronage of Philippe le Hardi, Duke of Burgundy (1364-1404)*, 2 vol. New York University, Ph. Dissert. (University Microfilms International, Ann Arbor), 1976.
- Dehaisnes C.**
- *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le xv^e siècle*, Lille, impr. Daniel, 1886.
- *Le Peintre Melchior Broederlam [Extraits des « Annales du Comité flamand de France »]*, Dunkerque, 1887.
- Delepierre O.**, « Stalles de l'abbaye de Melrose faits à Bruges », *Annales de la Société d'émulation pour l'histoire et les antiquités de la Flandre Occidentale*, 1841, 3, p. 402-410.
- Deneffe D., Fransens B., Henderiks V. et al.**, *Early Netherlandish Painting. A Bibliography (1999-2009)*, Bruxelles, Centre d'Étude des primitifs flamands, 2011.
- Deschamps-Tan S., Le Pogam P.-Y., Raynaud C.** (dir.), « La polychromie des sculptures françaises du Moyen Âge », *Techné*, n° 39, 2014.
- Desgrez C., Héron J.-B.**, *Vivre au Moyen Âge : la France en 1400 (L'Histoire au musée)*, Paris, Hachette Jeunesse, 2004.
- Dhanens E.**
- « Dendermonde », in *Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen*, IV, Gand, 1961, p. 19-33.
- « Het Boek der Privilegieën van Gent », *Academiae Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, 1987, 48, 2, p. 91-112.
- *Hugo van der Goes*, Anvers, Fonds Mercator, 1998.
- Didier R.**, « Gentse Beeldhouwkunst van de Middeleeuwen », *Gent, Duizend jaar kunst en cultuur*, Gand, 1975, t. I, p. 457-458.
- Didier R., Steyaert J.**, « Passionsaltar. Gent, Jacques de Baërte », in Legner, *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Cologne, Museen der Stadt, 1978, vol. I, p. 56-58.
- Dimier L.**
- *Les Primitifs français (Les Grands artistes. Leur vie, leur œuvre)*, Paris, vers 1909.
- *Histoire de la peinture française. Des origines au retour de Vouet. 1300 à 1627*, Paris, Bruxelles, G. Van Oest, t. I, 1925.
- Dohmann A.**, *Die Altniederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts von Van Eyck bis Bosch*, Leipzig, E. A. Seemann, 1964.
- Du Jardin J.**, *Hans Memling. Son temps, sa vie et son œuvre*, Anvers, G. Herman, 1897.
- Dunn-Lardeau B.**, *La Légende dorée*, éd. critique dans la révision de 1476 par J. Batallier d'après la trad. de J. de Vignay (1333-1348) de la *Legenda aurea* (vers 1261-1266) (Textes de la Renaissance, 19), Paris, Champion, 1997.
- Dupont J.**, *Les Primitifs français (1350-1500)*, Paris, Plon, 1937.
- Durrieu P.**, « Broederlam, Melchior », in Thieme et Becker (éd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart : unter mitwirkung von mehr als 300 fachgelehrten des in- und Auslandes*, Leipzig, 1911, Band V.
- Duverger J.**
- « Broederlam, Melchior », *National biografisch Woordenboek (Koninklijke Academiën van België)*, Bruxelles, 1974, VI, col. 51-59.
- « De Middeleeuwen, 1, De beeldhouwkunst », *Twintig Eeuwen Vlaanderen*, XI, 1978, p. 94-102.
- Elsig F.**, *La Peinture en France au xv^e siècle*, Milan, 5 Continents, 2004.
- Erlande-Brandenburg A.**, *Le Sacre de l'artiste : la création au Moyen Âge. xiv^e-xv^e siècle*, Paris, Fayard, 2000.
- Faunières D., Payre M.**, « Les comptes des ducs de Bourgogne à la fin du xiv^e siècle. Chronique de la mise en couleur du Puits de Moïse » in *Couleur & temps, la couleur en conservation et restauration, 12^e journées d'études de la Section française de l'Institut international de conservation*, Paris, 22-23 juin 2006, Champs-sur-Marne, SFIC, 2006, p.143-150.
- Fevret de Saint-Mémin C.-B.-J.**
- *Supplément à la notice des Objets d'arts exposés au musée de Dijon*, Dijon, impr. Douillier, 1827.
- « Rapport à la Commission départementale des Antiquités de la Côte-d'Or sur les restes des monuments de l'ancienne chartreuse de Dijon », Dijon, 1832 ; republié dans *MCACO* (années 1832 et 1833), I, 1834, p. 1-45.
- « Deux tables (tableaux) ou retables d'autel de genre gothique », *MCACO*, t. II, 1847.
- Fierens P.**, *La Peinture flamande des origines à Quentin Metsys*, Paris, Les éditions d'Art et d'Histoire, 1938.
- Fierens-Gevaert H.**
- « L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges », I, *Revue de l'Art ancien et moderne*, XII, 1902, p. 105-116.
- *Études sur l'art flamand. La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, Bruxelles, Van Oest, 1905.
- *Les Primitifs flamands. Les Précurseurs du xiv^e siècle. Les frères Hubert et Jean Van Eyck*, Bruxelles, Van Oest, 1908, fasc. I.
- Folie J.**, « Les œuvres authentifiées des primitifs flamands », *Bulletin [de l']Institut royal du Patrimoine artistique*, VI, 1963, p. 183-256.
- Förster E.**, « Die Flucht nach Aegypten von Melchior Bröderlein », *Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerie und Malerei von Einführung des Christenthums bis aus die neueste Zeit*, III, Malerei, X, Leipzig, 1866.
- Franke B., Welzel B.**, *Die Kunst der burgundischen Niederlande : eine Einführung*, Berlin, Reimer, 1997.

Friedländer M. J.

- *Die altniederländische Malerei, I, Die Van Eyck. Petrus Christus*, Berlin, Cassirer, 1924.

- *Early Netherlandish Painting, I. The van Eycks-Petrus Christus*, Comments and Notes by N. Veronee-Verhaegen, Leyde, Bruxelles, éd. de la Connaissance, 1967.

Frinta M. S.

- « An Investigation of the Punched Decoration of Medieval Italian and Non-Italian Paintings », *The Art Bulletin*, 47, 1965, p. 261-265.

- *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting*, Prague, Maxdorf, 1998.

Fritz R., « Aquilegia. Die symbolische Bedeutung der Akelei », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XIV, 1952, p. 99-110.

Frodl-Kraft E., « Der Tempel von Jerusalem in der "Vermählung Mariae" des Meisters von Flémalle. Archäologische Realien und ideale Bildwirklichkeit », in *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, Ophrys, 1981, p. 293-316.

Fry R. E., « The Exhibition of French Primitives », *The Burlington Magazine*, V, 1904, p. 279-298 et 356-380.

Fyot E., « L'Union artistique des Flandres et de la Bourgogne au moyen âge », *MAD*, 5^e sér., IV, 1922, p. 705-731.

F.V., « De quelques œuvres de peinture conservés à Ypres », *Les Annales de la Société historique, archéologique et littéraire de la ville d'Ypres et de l'ancienne West-Flandre*, 1862, II, p. 175-213.

Geelen I., Steyaert D., *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (Scientia Artis, 6), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2011.

Geiger M., « Un conservateur modèle : Charles-Balthazar-Julien Févret de Saint-Mémin, 1817-1852 », in *L'Art des collections. Bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon*, cat. exp. Dijon, MBA, 2000, p. 171-174.

Gillet L., *La Peinture française. Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Bruxelles, 1928.

Goetz O., « Der Gekreuzigte des Jacques de Baerze », in *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28.6.1950 (60. Geburtstag)*, Berlin, Gebr. Mann verl., 1950, p. 158-167.

Gordon D., *Making and Meaning. The Wilton Diptych*, Londres, National Gallery, 1993.

Grandmontagne M., *Claus Sluter und die Lesbarkeit mittelalterlicher Skulptur : das Portal der Kartause von Champmol*, Worms, Wernersche, 2005.

Gras C., « Quelques aspects du musée de Dijon au XIX^e siècle », *MAD*, t. CXXV, 1981-1982, p. 166-170.

Guiffrey J. (éd.), *Inventaires de Jean de Berry*, Paris, E. Leroux, 1894, vol. 1.

Guignard, P., « Notice historique sur la vie et les travaux de M. Févret de Saint-Mémin », *MAD*, 2^e série, t. 2, 1852-1853 (1854), p. 2-21.

Hablot L., « L'emblématique de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur », in cat. exp. Dijon, Cleveland, 2004-2005, p. 81-83.

Haendcke B., « Der französisch-niederländische Einfluss auf die italienische Kunst von ca. 1250 bis ca. 1500 und der Italiens auf die französisch-deutsche Malerei von ca. 1350 bis ca. 1400 », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, p. 28-91.

Hagopian van Buren A., « The Model Roll of the Golden Fleece », *The Art Bulletin*, LXI, n° 3, 1979, p. 360-363.

d'Hainaut-Zveny B. (dir.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles : XV^e-XVII^e siècles : production, formes et usages* (Lieux de mémoire), Bruxelles, CFC éd., 2005.

Heck C.

- *Le Retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge. Actes du colloque de Colmar (2-3 novembre 1987)*, Colmar, musée d'Unterlinden, 1989.

- *L'Art flamand et hollandais : le siècle des primitifs, 1380-1520*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003.

Held H.-G., *Engel : Geschichte eines Bildmotivs*, Cologne, Du Mont Buchverlag, 1995.

Hindman S., « Fifteenth-Century Dutch Bible Illustration and the Historia Scholastica », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVII, 1974, p. 131-144.

Hinkey D. M., *The Dijon Altarpiece by Melchior Broederlam and Jacques de Baerze : A Study of its Iconographic Integrity*, Los Angeles, University of California, Ph. Dissert. (Ann Arbor Microfilms, Michigan), 1976.

Hotho H. G., *Die Malerschule Huberts Van Eyck nebst Deutschen Vorgängern und Zeitgenossen, Erste Theil*, Berlin, Veit & Comp. Verl., 1855.

Huizinga J., *Le Déclin du Moyen Âge* (Bibliothèque historique), Paris, Payot, 1961.

Hymans H., *Œuvres, II. Près de 700 biographies d'artistes belges [...]*, Bruxelles, 1920.

Isnard H., *Le Décor peint de la chartreuse de Champmol*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Anne Prache, université Paris IV-Sorbonne, 1993-1994.

Jacobs L. F., *Early Netherlandish Carved Altarpieces 1380-1550 : Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge, University Press, 1998.

Jennings J., « Infrared Visibility of Underdrawing Techniques and Media », in Van Schoute et Verougstraete-Marcq (éd.), *Le Dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX, 12-14 septembre 1991. Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, Louvain-la-Neuve, Collège Érasme, 1993, p. 241-252.

Joliet A., « Les retables de Jacques de Baerze, identification des personnages », *MAD*, année 1922, Bulletin, 1922, p. 141-144.

Joliet A., Mercier F., *Le Musée de Dijon* (Collections publiques de France Memoranda), Paris, H. Laurens éd., 2^e éd., 1929.

Joubert F., « Un art pour les princes », in *Les Princes des fleurs de lis : la France et les arts en 1400*, cat. exp. Paris, musée du Louvre ; Chantilly, musée Condé ; Blois, château ; Bourges, musée de Berry, 2004, p. 96-118.

Joubert F., Sandron D. (dir.), *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999.

Jugie S.

- « Févret de Saint-Mémin et la redécouverte du Moyen Âge », in *L'Art des collections. Bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon*, cat. exp. Dijon, MBA, 2000, p. 175-184.

- *Jacques de Baerze et Melchior Broederlam : « Le Retable des saints et martyrs et le Retable de la Crucifixion »*, fiche n° 7 (trad. anglais), Dijon, MBA, 2001.

- « La salle des Gardes au musée des Beaux-Arts de Dijon ou les avatars d'un panthéon dijonnais », in *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion*, Paris, École nationale des Chartes, 2001, p. 287-306.

- « Le conservateur, le livre de comptes et le catalogue : Charles Févret de Saint-Mémin, conservateur du musée de Dijon de 1817 à 1852 », *BSNAF* (communication du 26 février 2014), à paraître en 2015.

Kahsnitz R., Bunz A., *Carved Altarpieces : Masterpieces of the Late Gothic*, Londres, Thames and Hudson, 2007.

Kane E., « A Fifteenth Century Avignonesse Annunciation in Dublin », *GBA*, LXXXIII, 1974, p. 193-204.

Karrenbrock R., « Les retables flamands-Production et exportation », in *De Van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands & l'Europe Centrale 1430-1530*, cat. exp. Bruges, Groeningemuseum, 2010-2011, p. 34-53.

Keller H., « Der Flügelaltar als Reliquienschein », in *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller*, Munich, Hirmer verl., 1965, p. 125-144.

Kemperdick S., Lammertse E., « La Cosmologie sacrée », in *The Road to Van Eyck*, cat. exp. Rotterdam, musée Boijmans van Beuningen, 2012-2013, p. 65-73.

Kern G. J.

- *Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule, I, Die perspektivische Projektion*, Leipzig, E. A. Seemann, 1904.

- « Perspektive und Bildarchitektur bei Jan Van Eyck », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXV, 1912, p. 27-64.

Keune K., Boon J., « Analytical Imaging Studies Clarifying the Process of the Darkening of Vermilion in Paintings », *Analytical Chemistry*, vol. 77, 2005, p. 4742-4750.

Kirby J., Spring M., Ashok R., « The Materials of Underdrawing », in *Art in the Making. Underdrawings in Renaissance Painting*, cat. exp. Londres, National Gallery, 2002, p. 26-37.

Kleinclausz A., « Les peintres des ducs de Bourgogne », *La Revue de l'art ancien et moderne*, XX, 1906, p. 161-176 et 253-268.

Klotz H., *Der Stil des neuen. Die europäische Renaissance*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1997.

Kockaert L., « Note on the Painting Technique of Melchior Broederlam », in *ICOM Committee for Conservation. Comité de l'ICOM pour la Conservation, 7th Triennial Meeting, Copenhagen, 10-14 septembre 1984*.

Köllermann A.-F.

- « Netherlandish Painting before the Master of Flémalle and Rogier Van der Weyden », in *Der Meister von Flémalle und Rogier Van der Weyden*, cat. exp. Francfort, Städel Museum ; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 2009, p. 38-51.

- « Der Meister von Schloss Lichtenstein », in *Wien 1450. Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit*, cat. exp. Vienne, Orangerie des Unteren Belvedere, 2013-2014, p. 30-51.

La Tour D. de, Castandet C., Cassagnes-Brouquet S., « Les arts sous Charles VI », *Connaissance des arts*, 2004, hors-série n° 217.

Labarte J., *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris, Imprimerie nationale, 1879.

- Lacotte M.**, *Primitifs français*, Paris, Hachette, 1966.
- Lane B.**, « An Immaculist Cycle in the Hours of Catherine of Cleves », *Oud Holland*, LXXXVII, 1973, p. 177-204.
- Laporte M.**, *Guigues I^{er}, Coutumes de Chartreuse* (Sources chrétiennes, 313), Paris, éd. Du Cerf, 1984.
- Lassaigne J.**, *La Peinture flamande. Le siècle de Van Eyck*, Genève, Skira, 1957.
- Laule U., Toman R.**, *Burgund. Architektur, Kunst, Landschaft*, Cologne, Könemann, 2000.
- Lavalleye J.**, « La peinture et l'enluminure des origines à la fin du xv^e siècle », in Fierens, *L'Art en Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 3^e éd., 1956, p. 103-160.
- Le Pogam P.-Y.**, « Autour de 1400 : vers la victoire de retables complexes », in *Les Premiers Retables (xii^e-début du xv^e siècle), une mise en scène du sacré*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 2009, p. 167-193.
- Lemoine P.-A.**, *La Peinture française à l'époque gothique. xiv^e et xv^e siècles*, Paris, éd. Du Pégase, 1931.
- Leprieur P.**, « Le Tableau de la vente Baudot au Musée de Cologne », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1895, n° 1, p. 5 et n° 2, p. 13-14.
- Lestocquoy J.**, « Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500). Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles », *Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais*, XIX, 1978, p. 1-140.
- Levieux F.**, *Essai sur le développement de la peinture de paysage et sur les voyages d'artistes aux xv^e et xvi^e siècles dans leurs rapports avec l'histoire de l'art en Belgique*, Bruxelles, impr. F. Hayez, 1891.
- Liebreich A.**, « L'Annonciation d'Aix-en-Provence », *GBA*, 6^e pér., XIX, 1938, p. 63-76.
- Limentani Virdis C., Pietrogiovanna M.**, *Retables. L'âge gothique et la Renaissance*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001.
- Lindquist S. C. M.**
- *Patronage, Piety and Politics in the Art and Architectural Programs at the Chartreuse de Champmol in Dijon*, Ph. Dissert., University of Evanston, Illinois (University Microfilms International, Ann Arbor), 1995.
- « Accounting for the Status of Artists at the Chartreuse de Champmol », *Gesta*, XLI, n° 1, 2002.
- *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*, Burlington, Ashgate, 2008.
- Lotthé E.**, *La Pensée chrétienne dans la peinture flamande et hollandaise de Van Eyck à Rembrandt (1432-1669)*, 2 vol., Lille, S.I.L.I.C., 1947.
- Magnin J.**, « Exposition de l'art belge ancien et moderne », *La Revue de Bourgogne*, XIII, 1923, p. 277-294.
- Mantz P.**, *La Peinture française du ix^e siècle à la fin du xvi^e siècle*, Paris, L. H. May, 1897.
- Maquet-Tombu J.**
- « L'intimisme de Roger, Maître de Flémalle », *Annales du Congrès archéologique et historique de Tournai*, 1949, tiré à part, p. 1-12.
- « Broederlam méconnu », in *Actes du xvii^e Congrès international d'histoire de l'art* (Amsterdam, 23-31 juillet 1952), La Haye, Imprimerie nationale des Pays-Bas, 1955, p. 231-236.
- Marette J.**, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois. Du xii^e au xiv^e siècle*, Paris, A. & J. Picard, 1961.
- Martin D.** (éd. et trad.), *Carthusian Spirituality. The writings of Hugh of Balma and Guigo de Ponte*, New York, Paulist Press, 1997.
- Massing A.** (éd.), *Painting and practice. The Thornham Parva Retable. Technique, Conservation and Context of an English Medieval Painting*, Cambridge, Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge, 2003.
- Meiss M.**
- « Light as Form and Symbol in some Fifteenth-Century Paintings », *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, p. 175-181.
- *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, 2 vol., Londres, Phaidon, 1967.
- Mérindol C. de.**, « Nouvelles observations sur la symbolique royale à la fin du Moyen Âge. Le couple de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine au portail de l'église de la chartreuse de Champmol », *BSNAF*, 1988, p. 288-302.
- Merrifield M. P.**, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting. Original Texts with English Translations. Introduction to the Dover Edition and a Glossary of Technical Terms by S. M. Alexander*, New York, Dover, 1967 (1849).
- Mersmann W.**
- « Jacques de Baërze und Claus Sluter », *Aachener Kunstblätter*, XXXIX, 1969, p. 149-159.
- *Jacques de Baerze i Claus Sluter, Studije muzeja Mimara, Zagreb, Muzejsko galerijski centar*, 1988, p. 2-18.
- Michael N.**, *Armies of Medieval Burgundy, 1364-1477*, Londres, Osprey, 1983.
- Michiels A.**
- *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, Paris, A. Lacroix, 2^e éd., 1866.
- *L'Art flamand dans l'est et le midi de la France. Rapport au gouvernement français*, Paris, Renouard, 1877.
- Minott C. I.**
- « A Group of Stained-Glass Roundels at the Cloisters », *The Art Bulletin*, XLIII, 1961, p. 237-239.
- « The Meaning of the Baerze-Broederlam Altarpiece », in *A Tribute to Robert A. Koch. Studies in the Northern Renaissance*, Princeton, Princeton University, 1994, p. 131-145.
- Monget C.**, *La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des archives de Bourgogne*, 3 vol., Montreuil-sur-Mer, impr. Notre-Dame-des-Prés, 1898-1905.
- Mund H., Stroo C.**, *Early Netherlandish Painting (1400-1500). A Bibliography (1984-1998)*, Bruxelles, Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse, 1998.
- Mundy E. J.**, « In Detail : Hugo van der Goes and the Portinari Altarpiece », *Portfolio*, IV, n° 6, novembre/décembre 1982, p. 78-82.
- Müntz E.**, « Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au xv^e siècle », *GBA* (Paris), 3^e pér., XIX, 1898, p. 289-301 et 472-482.
- Nadolny J.**
- « Some Observations on Northern European Metalbeaters and Metal Leaf in the Late Middle Ages », in *Rushfield et Ballard* (éd.), *The Materials, Technology and Art of Conservation. Studies in Honor of Lawrence J. Majewski on the occasion of his 80th Birthday, February 10, 1999*, New York, New York University, 1999, p. 134-160.
- « All that's burnished isn't Bole. Reflections on Medieval Water Gilding. Part I : Early Medieval to 1300 », in *Nadolny* (éd.), *Medieval Painting in Northern Europe. Techniques. Analysis. Art History. Studies in Commemoration of the 70th Birthday of Unn Plahter*, Londres, Archetype Publications, 2006, p. 148-162.
- Nash S.**
« Claus Sluter's "Well of Moses" for the Chartreuse de Champmol Reconsidered. Part I », *The Burlington Magazine*, n° 147, décembre 2005, p. 798-809 ; Part II, n° 148, juillet 2006, p. 456-467 ; Part III, n° 150, novembre 2008, p. 724-741.
- « "Pour couleurs et autres choses prise de lui..." : The Supply, Acquisition, Cost and Employment of Painters' Materials at the Burgundian Court, c. 1375-1419 », in *Kirby et al.* (éd.), *Trade in Artists' Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, Londres, Archetype Publications, 2010, p. 98-182.
- Nieto Alcáide V.**, « Artlucios para el relato : los poliptycos », in *Baron et al.*, *La Senda española de los artistas flamencos*, Madrid, Fundacion Amigos del Museo del Prado, 2009, p. 127-140.
- Nieuwdrorp V. H. J. M.**, « Het pre-eyckianse vierluik Antwerpen-Baltimore », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XX, 1984-1985, p. 70-97.
- Paatz W.**, « Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzälteren aus der Zeit von 1360-1450 », *Westfalen*, XXI, 1936, p. 49-68.
- Pächt O.**, « René d'Anjou-Studien II », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 73, 1977, p. 7-106.
- Panofsky E.**
- « The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece », *The Art Bulletin*, XVII, 1935, p. 433-473.
- « Once more The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece », *The Art Bulletin*, XX, 1938, p. 419-442.
- *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, 2 vol., Cambridge, Harvard University Press, 1953.
- *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge* (Idées et recherches), Paris, Flammarion, 1997.
- Passavant J. D.**, « Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts », *Kunstblatt*, XXIV, n° 55, 1843, p. 225-227.
- Périer d'Ieteren C.**
- « La Technique picturale de la peinture flamande du xv^e siècle », in *Van Os et Van Asperen* (éd.), *La Pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte* (Comité international d'histoire de l'art, 3), Bologne, CLUEB, 1983, p. 7-71.
- *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du xv^e siècle*, Bruxelles, Lefebvre et Gillet, 1985.
- Pit A.**, « La gravure dans les Pays-Bas au xv^e siècle et ses influences sur la gravure en Allemagne, en Italie et en France », I, *Revue de l'art chrétien*, XXXIV (4^e sér., II), 1891, p. 486-497.
- Plagnieux P.**, « L'hôtel d'Artois : la résidence parisienne de Jean sans Peur », in *cat. exp. Dijon, Cleveland*, 2004-2005, p. 158-159.
- Prochno R.**
- *Die Kartause von Champmol, Grablage der burgundischen Herzöge 1364-1477* (Acta humaniora), Berlin, Akademie Verl., 2002.

- « Les chapelles », in cat. exp. Dijon, Cleveland, 2004-2005, p. 183-186.

Prost B., *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477)*, 3 vol., Paris, 1902-1908.

Quarré P.

- « Broederlam et le Maître de Flémalle au musée de Dijon », *BSAMD*, années 1944-1945, p. 31-35.

- *Musée de Dijon. Salle des Gardes et salles de chefs-d'œuvre. Catalogue sommaire à l'usage du visiteur*, Dijon, MBA, 1945.

- « Les carreaux de pavement de l'oratoire ducal à la chartreuse de Champmol », *MCACO*, XXIII, 1947-1953 (1955), p. 234-240.

- « Les chefs-d'œuvre de la salle des Gardes [du musée de Dijon] », *La Revue française de l'élite européenne* (Paris), juin 1957, supplément au n° 90, n. p.

- « Un dossier de chaire de la chartreuse de Champmol, œuvre de Jean de Liège », in *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Anvers, éd. E. J. Hoebke, 1957, p. 219-228.

- « Fragment d'un primitif de la chartreuse de Champmol au musée des Arts décoratifs », *La Revue des arts*, VII, 1957, p. 59-64.

- *Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des sculptures*, Dijon, Palais des États de Bourgogne, 1960.

- « La chartreuse de Champmol, centre d'art européen », *Publication du Centre européen d'études burgondo-médianes*, n° 3, Rencontres d'Utrecht, 4-5 novembre 1960 (Bâle), 1961, p. 72-79.

- *Un descendant d'une grande famille de parlementaires bourguignons, Charles-Balthazar-Julien Févret de Saint-Mémin, artiste, archéologue, conservateur du Musée de Dijon*, cat. exp. Dijon, Musée, Palais des États de Bourgogne, 1965.

Radepon M., « Understanding of chemical reactions involved in pigment discoloration, in particular in mercury sulfide (HgS) blackening », Ph. D. Thesis, université d'Anvers, 2013.

Radepon M., de Nolf W., Janssens K. et al., « The use of microscopic X-ray diffraction for the study of HgS and its degradation products corderoite (α-Hg₃S₂Cl₂), kenh suite (γ-Hg₃S₂Cl₂) and calomel (Hg₂Cl₂) in historical paintings », *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*, 26, 2011, p. 959-968.

Réau L.

- *Les Richesses d'art de la France. Recueil de documents, publiés sous le patronage du ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts. La Bourgogne. La peinture et les tapisseries*, fasc. III-VI, Paris, Bruxelles, G. Van Oest, 1929.

- *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vol., Paris, Presses universitaires de France, 1955-1959, t. II.

Recht R., « La révolution artistique de Claus Sluter », in « Claus Sluter », *Dossier de l'art*, n° 203, 2013, p. 2-11.

Recht R., Colinart S., *Les Sculptures de Nicolas de Haguenau : le retable d'Issenheim avant Grünewald*, Colmar, musée Unterlinden, 1987.

Renger M. O., « The Wiesbaden Drawings », *Master Drawings*, 25/4, 1987, p. 390-410 et pl. 23-44.

Reynolds C., « Bruxelles et la peinture narrative », in *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, cat. exp. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013-2014, p. 48-65.

Ring G., *La Peinture française du quinzième siècle*, Glasgow, 1949.

Robb D. M., « The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *The Art Bulletin*, XVIII, 1936, p. 480-526.

Roggen D., « De twee retabels van de Baerze te Dijon », *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, I, 1934, p. 91-107.

Roques M., *Les Apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France. XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Bordeaux, Union française d'impression, 1963.

Rorimer J. J., « The Annunciation Tapestry », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XX, 1961-1962, p. 145-148.

Rosenthal L., « Primitifs flamands et Primitifs italiens », *Mémoires de la Société bourguignonne de géographie et d'histoire*, XXI, 1905, p. 153-192.

Rottier H., *Rondreis door middeleeuws Vlaanderen*, Louvain, Davidsfonds, 1996.

Rudrauf L., *L'Annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris, éd. Grou-Radenez, 1943.

Scheller R. W., *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-1450)*, Amsterdam, University Press, 1995.

Schiller G., *Ikongraphie der christlichen Kunst. I. Inkarnation-Kindheit-Taufe-Versuchung-Verklärung-Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh, G. Mohn, 1966.

Schmidt V. M., « Panel painting in France and the Southern Netherlands and the influence of Italy », in Stroo (éd.), 2009, vol. 2, p. 183-216.

Schneider N.

- *Jan Van Eyck. Der Genter Altar. Vorschläge für eine Reform der Kirche*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verl., 1986.

- *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt, Primus Verl., 1999 (2009).

Seitz J., *Die Verehrung des heiligen Joseph in ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zum Konzil von Trient dargestellt*, Fribourg-en-Brigau, Herdersche Verlagshandlung, 1908.

Shorr D. C., « The Iconographic Development of the Presentation in the Temple », *The Art Bulletin*, XXVIII, 1946, p. 17-32.

Siret A., « Broederlam (Melchior) ou Brooderlam », *Biographie nationale* [...], III, Bruxelles, 1872, col. 78-81.

Six A., *La Confrérie de Saint-Georges, de Rougemont à Bruxelles 1315-1995*, Bruges, éd. Marc Van de Wiele, 1996.

Sjöblom A., *Die koloristische Entwicklung in der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin, B. Cassirer, 1928.

Skaug E.

- *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico, Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting with particular Consideration to Florence, c. 1330-1340*, 2 vol., Oslo, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1994.

- « "The Third Element" : Preliminary Notes on Parchment, Canvas and Fibres as Structural Components related to the Grounds of Medieval and Renaissance Panel Paintings », in Nadolny (éd.), *Medieval Painting in Northern Europe. Techniques.*

Analysis. Art History. Studies in Commemoration of the 70th Birthday of Unn Plahter, Londres, Archetype Publications, 2006, p. 182-201.

Sleptzoff L., « Fontaines mystiques et fontaines profanes dans l'art du 15^e siècle », *Scripta Hierosolymitana, Studies in Art*, XXIV, 1972, p. 42-57.

Smits K., *De Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, Bruxelles, Anvers, Louvain, Standaard Boekhandel, 1933.

Souchal G., *Chefs-d'œuvre de la tapisserie du XIV^e au XVI^e siècle*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 1973-1974.

Squilbeck J., « Un aspect peu connu de la personnalité du Maître de Flémalle », *RBAHA*, XXXV, 1966, p. 3-15.

Stange A., *Deutsche Malerei der Gothik*, 11 vol., Berlin-Munich, Deutscher Kunstverl., 1934-1961.

Star S. L., Griesemer J., « Institutional Ecology, Translations, and Boundary Objects : Amateurs and Professionals on Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology », *Social Studies of Science*, 19/3, 1989, p. 387-420.

Sterling C.

- *La Peinture française : les Primitifs*, Paris, Floury, 1938.

- *La Peinture française. Les peintres du Moyen Âge*, Paris, éd. Pierre Tisné, 1942.

- *Les Peintres primitifs* (Merveilles de l'art, 4), s. 1., 1949.

- « Œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles* (Miscellanea Erwin Panofsky), IV, 1955, p. 57-82.

- « Le style courtis international », in Huyghe (dir.), *L'Art et l'Homme*, Paris, Larousse, 1958, t. II, p. 353-364.

Strauss K., « Keramikgefäße, insbesondere Fayencegefäße auf Tafelbildern der deutschen und niederländischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts », *Keramik-Freunde der Schweiz, Mitteilungsblatt*, n° 84, 1972, p. 3-41.

Stroo C.

- *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries, Catalogue* (vol. 1), *Essays* (vol. 2), (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 9), 2 vol., Bruxelles, Brepols, 2009.

- « Broederlam's World of Surface Appearances : Traditional and Innovative Aspects », in De Mey, Martens et Stroo (éd.), *Vision and Material. Interaction between Art and Science in Jan Van Eyck's Time*, Bruxelles, KVAB Press, 2012, p. 66-91.

Stroo C., Syfer-d'Olne P., Dubois A. et al., *The Flemish Primitives. III. The Hieronymus Bosch, Albrecht Bouts, Gérard David, Colijn de Coter et Goossen van der Weyden groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, 3 vol., Bruxelles, Brepols, 2001.

Stroo C., Vanwijnsberghe D., « Glimpses of a Lost Splendour. An introduction to Pre-Eyckian Panel Painting », in Stroo (éd.), 2009, vol. I, p. 13-32.

Stucky-Schürer M., *Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig. Ihr Verhältnis zur Bildwerkerei in Paris und Arras im 14. und 15. Jahrhundert* (Schriften der Abegg-Stiftung Bern, II), Berne, 1972.

Syfer-d'Olne P., Slachmuylders R., Dubois A. et al., *The Flemish Primitives IV. Masters with provisional names. Catalogue of early netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Turnhout, Brepols, 2006.

Theophilus

- *De Diuersis Artibus. Theophilus. The Various Arts*, trad. C. R. Dodwell, Londres, Thomas Nelson and sons, 1961.

- *Theophilus. On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, trad. J. G. Hawthorne et C. S. Smith, New York, Dover publications, 1979.

Tobias M., Morrisson J., *Donkey The Mystique of Equus Asinus*, San Francisco, Council Oak Books, 2006.

Tolnay C. de. « L'autel Mérode du Maître de Flémalle », *GBA*, 6^e pér., LIII, 1959, p. 65-78.

Tomasi M.

- « Problèmes du gothique international en Europe. Le retable autour de 1400 : matériaux, typologies, fonctions », *Annuaire. École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques*, 140, 2009, p. 260-265.

- *Monumenti d'avorio : i dossali degli Embriachi e i loro committenti*, Pise, Edizioni della Normale, 2010.

- « Matériaux, techniques, commanditaires et espaces. Le système des retables à la chartreuse de Champmol », *Netherlandish Yearbook for History of Art*, 62, 2012 (2013), p. 28-55.

Tovell R. M., *Flemish Artists of the Valois Courts*, Toronto, University of Toronto Press, 1950.

Troescher G., *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, 2 vol., Berlin, Gebr. Mann, 1966.

Urbach Z.

- « Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters MS (Beiträge zur mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Heimsuchungsthemas) », *Acta Historiae Artium*, X, 1964, n° 1/2, p. 69-123 ; n° 3/4, p. 299-320.

- « Dominus possedit me... Beitrag zur Ikonographie des Josephzweifels », *Acta Historiae Artium*, XX, 1974, p. 199-266.

Van Buren-Hagopian A., « Thoughts, Old and New, on the Sources of Early Netherlandish Painting », *Simiolus*, 16, 1986, p. 93-112.

Van de Velde C., Beeckman H., Van Acker J. et al. (éd.), *Constructing Wooden Images. Proceedings of the Symposium on the Organization of Labour and Working Practices of Late Gothic Carved Altarpieces in the Low Countries. Brussels 25-26 October 2002*, Bruxelles, VUB Brussels Univ. Press, 2005.

Van der Neut C., *Top Klässers cultuur*, deel 4, Baarn, Uitgeverij Bekadidact, 2009.

Van Driessche R. A., « De voormalige romansgotische kerk van de Sint-Pietersabdij », *Handelingen der Maatschappij voor Oudheidkunde en Geschiedenis te Gent*, vol. 31, 1977, p. 1-63.

Van Marle R.

- *The Development of the Italian Schools of Painting*, 18 vol., La Haye, 1923-1938.

- « L'icographie de la décoration profane des demeures princières en France et en Italie aux XIV^e et XV^e siècles », *GBA*, 5^e pér., XIV, 1926, p. 163-182 et 249-274.

Van Osta W., *Antonius-abt in Kunst en Devotie*, cat. exp. Brasschaat, Cultureel Centrum, 1999.

Van Puyvelde L.

- *Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde van de Middeleeuwen. Een Bijdrage tot de Kunstgeschiedenis vooral van de Nederlanden* (Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal en Letterkunde), Gand, Siffer, 1912.

- *La Peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Paris, Elsevier, 1953.

Végh J., *Les Primitifs flamands* (Les Maîtres du XV^e siècle), Budapest, éd. Corvina, 1978.

Verdier P., *The International Style. The Arts in Europe around 1400*, cat. exp. Baltimore, The Walters Art Gallery, 1962.

Verlant E., *La Peinture ancienne à l'exposition de l'Art belge à Paris en 1923*, Bruxelles, Paris, Van Oest, 1924.

Veronee-Verhaegen N., *L'Hôtel-Dieu de Beaune* (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 13), Bruxelles, Centre national de recherches « Primitifs flamands », 1973.

Verougstraete H., « L'aurore du réalisme. Melchior Broederlam », in Patoul (de) et Van Schoute (dir.), *Les Primitifs flamands et leur temps*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1994, p. 282-285.

Verougstraete H., Van Schoute R.

- « Technologie des cadres et supports dans la peinture flamande vers 1400 », in Cardon et Smeyers (dir.), *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium Louvain, 8-10 September 1993* (Corpus of Illuminated Manuscripts, 7. Low Countries Series, 5), Louvain, Peeters, 1995, p. 371-383.

- « Frames and Supports in Campin's Time », in Foister et Nash (dir.), *Robert Campin. New directions in Scholarship*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 87-93.

Villette J., *L'Ange dans l'art d'Occident du XI^e au XV^e siècle. France, Italie, Flandre, Allemagne*, Paris, H. Laurens, 1940.

Vitry P., « Le Christ de Jacques de Baërze », *Fédération archéologique et historique de Belgique, Annales du XX^e Congrès*, I, 1907, p. 334-338.

Vogler K., *Die Ikonographie der « Flucht nach Aegypten »*, Arnstadt, Böttner, 1930.

Von Einem H., « Die Menschwerdung Christi des Isenheimer Altares », in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin, 1956, p. 152-171.

Von Tolnai K., « Zur Herkunft des Stiles der Van Eyck », *Münchner Jahrbuch der bildende Kunst*, IX, 1932, p. 320-338.

Von Wurzbach A., « Broederlam », *Niederländisches Künstler-Lexikon* (Vienne / Leipzig), 1906, I, p. 188-189.

Voragine J. de., *The Golden Legend : Readings on the Saints*, trad. Ryan W. G., 2 vol., Princeton, Princeton University Press, 1993.

Waagen G. F.

- « Bemerkungen über Kunstwerke in einigen Provinzen von Frankreich, mit besonderer Berücksichtigung altfranzösischer und altniederländischer Kunst. Dijon. Beaune », *Deutsches Kunstblatt*, Heft 27, 1856, p. 236-240.

- *Handbook of Painting. The German, Flemish, and Dutch Schools based on the Handbook of Kugler*, Londres, John Murray, 1860, t. I.

Ward J. L., « A New Look at the Friedsam Annunciation », *The Art Bulletin*, vol. L, n° 2, 1968, p. 184-187.

Watt J. C. Y., Wardwell A. E., Rossabi M., *When Silk was Gold : Central Asian and Chinese Textiles*, cat. exp. New York, Metropolitan Museum of Art, 1997.

Wauters A.-J.

- *Recherches sur l'histoire de l'école flamande de peinture avant et pendant la première moitié du XV^e siècle*, Bruxelles, F. Hayez, 1883.

- *La Peinture flamande*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1883.

Wazny T., *The Origin, Assortments and Transport of Baltic Timber : Historic-dendrochronological Evidence*, in Van de Velde et al. (éd.), 2005, p. 115-126.

Wescher P., « Two Burgundian Drawings of the Fifteenth Century », *Old Master Drawings*, XII, 1937, p. 16-17.

Williamson P., « Thoughts on Two Small-Scale Medieval Sculptures », in Hülsen-Esch et Täube, *Luft unter die Flügel... Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen*, Hildesheim, Georg Olms Verl., 2010.

Winkler F., « Rezensionen. Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting [...] », *Kunstchronik*, VIII, 1955, p. 9-26.

Wolbers R., *La pulitura di superficie dipinte, metodi acquisi*, Padoue, Il Prato, 2005.

Woltmann A., Woermann K., *Geschichte der Malerei, I. Die Malerei des Alterthums*, Leipzig, E. A. Seemann, 1879.

Woods K., *Imported images. Netherlandish Late Gothic Sculpture in England c. 1400-c.1550*, Donington, Shaun Tyas, 2007.

Expositions**Cologne**

Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Cologne, Kunsthalle, 1978.

Dijon

- *Le Grand Siècle des ducs de Bourgogne*, Dijon, MBA, 1951.

- *La Chartreuse de Champmol, foyer d'art au temps des ducs Valois*, Dijon, MBA, 1960.

- *L'Art des collections. Bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon*, Dijon, MBA, 2000.

Dijon, Cleveland

- *L'Art à la cour de Bourgogne : le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, Dijon, MBA ; Cleveland, Cleveland Museum of Art, 2004-2005.

Gand

Mille ans d'art et de culture, Gand, Museum voor Schone Kunsten, 1975.

Paris

Exposition de l'Art belge ancien et moderne [...], Paris, musée du Jeu de Paume, 1923.

Termonde

Johannes Ockeghem en zijn tijd, Termonde, Musée communal, 1970.

Vienne

L'Art européen vers 1400, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1962.

Crédits photographiques

Archives départementales de la Côte-d'Or / B11667 © CG21/F. PETOT/2014 : fig. 12 page 37

© Ateliers Lion Architectes Urbanistes : fig. 1 page 12

© Aubert Gérard et Anne Gérard-Bendélé : fig. 8 page 16 ; page 17

© Claudia Sindaco : fig. 1, 2 page 81 ; fig. 3 page 82 ; fig. 4 page 83 ; fig. 5 page 84 ; fig. 6 page 85 ; fig. 7 page 86 ; fig. 8, 9, 10 page 87 ; fig. 11, 12 page 88 ; fig. 13 page 89

© Conseil Régional de Bourgogne, service de l'Inventaire et du Patrimoine : fig. 4 page 11

© C2RMF – photo A-S. Le Hô : fig. 7 page 122 ; fig. 12c page 126

© C2RMF – photo Y. Coquinot : fig. 9a et 9b page 123 ; fig. 10b page 124

© C2RMF – photo Y. Vandenberghe : fig. 1 page 117 ; fig. 2 page 118 ; fig. 3, 4 page 119 ; fig. 5 page 120 ; fig. 6 page 121 ; fig. 8 page 122 ; fig. 10a page 124 ; fig. 11a et 11b page 124 ; fig. 12a et 12b page 126 ; fig. 13 page 127

© Dijon, Bibliothèque municipale – photo Éric Juvin : fig. 1 page 10 ; fig. 1 page 41 ; fig. 2 page 42

© Dijon, musée des Beaux-Arts – photo François Jay : couverture ; fig. 2 page 10 ; fig. 2, 3, 4 page 13 ; fig. 5, 6, 7 page 14 ; fig. 9 page 18 ; fig. 10 page 19 ; pages 20, 21, 22, 23 ; fig. 2, 3 page 28, fig. 4 page 30 ; fig. 5 page 31 ; fig. 8 page 34 ; fig. 11 page 37 ; fig. 1 page 45 ; fig. 2 page 47 ; fig. 1, 2 page 52 ; fig. 3 page 54, fig. 8, 9 page 55 ; fig. 2 page 57 ; pages 59, 60, 61 ; page 80 ; pages 90, 91, 158, 159, quatrième de couverture

© Dijon, musée des Beaux-Arts – photo Susie Nash : fig. 6 page 32 ; fig. 7 page 33 ; fig. 10 page 36.

© Dijon, musée des Beaux-Arts. Tous droits réservés : fig. 4, 5 page 54 ; fig. 6, 7 page 55 ; fig. 1 page 56 ; fig. 3 page 58.

© Groupement des restaurateurs des retables de Champmol (sous la direction de D. Faunières) : fig. 3, 4 page 50 ; fig. 1 et 1a, fig. 2 et 2a page 63 ; fig. 3, 3a page 64 ; fig. 4, 5, 6 page 65 ; fig. 7 page 66 ; fig. 8, 9 page 67 ; fig. 10 page 68 ; fig. 11 page 69 ; fig. 13 page 71 ; fig. 14 page 72 ; fig. 15 page 73 ; fig. 16 page 74 ; fig. 17 page 75 ; fig. 18, 19 page 76 ; fig. 20 page 77 ; fig. 21 page 78 ; fig. 22 page 79 ; fig. 1 page 92 ; fig. 2 page 93 ; fig. 2bis, fig. 3 page 94 ; fig. 4 page 95 ; fig. 5 page 96 ; fig. 6 page 97 ; fig. 7 page 98 ; fig. 8 page 99 ; fig. 9 et 10 page 100 ; fig. 11 page 101 ; fig. 12 page 102 ; fig. 13 page 103 ; fig. 14 page 104 ; fig. 15 page 105 ; fig. 16 page 106 ; fig. 17, 18 page 107 ; fig. 19 page 108 ; fig. 20 page 109 ; fig. 21 page 110 ; fig. 22 page 111 ; fig. 23 page 112 ; fig. 24 page 113 ; fig. 25 page 114

© KIK-IRPA, Bruxelles : pages 24, 25 ; fig. 4 page 58 ; fig. 12 page 70 ; fig. 1a page 129 ; fig. 1b page 130 ; fig. 2 page 132 ; fig. 3 page 133 ; fig. 4 page 134 ; fig. 5a et 5b page 135 ; fig. 6a et 6b page 136 ; fig. 7 page 138 ; fig. 8a et 8b page 140 ; fig. 9 page 142 ; fig. 10 page 143 ; fig. 11 page 144 ; fig. 12 page 145 ; fig. 13 page 146 ; fig. 14 page 149 ; fig. 15 page 151 ; fig. 16 page 152 ; fig. 17 et 18 page 153 ; fig. 19a page 154 ; fig. 19b page 155

© Susie Nash : fig. 1 page 26

© The Art Institute, Chicago – photo Susie Nash : fig. 9 page 35

© Ville de Dijon – photo Philippe Bornier : fig. 3 page 11

Éditions Snoeck

Direction : Philip Van Bost

Responsable France : Lamia Guillaume

Contribution éditoriale : Lamia Guillaume

Traduction de l'anglais vers le français : Louise Brodie, Rémy Goavec

Relecture : Anne-Claire Juramie

Conception graphique : GBL Communication

Réalisation graphique : Lydie Thomas

Photogravure : GBL Communication

Fabrication : GBL Communication

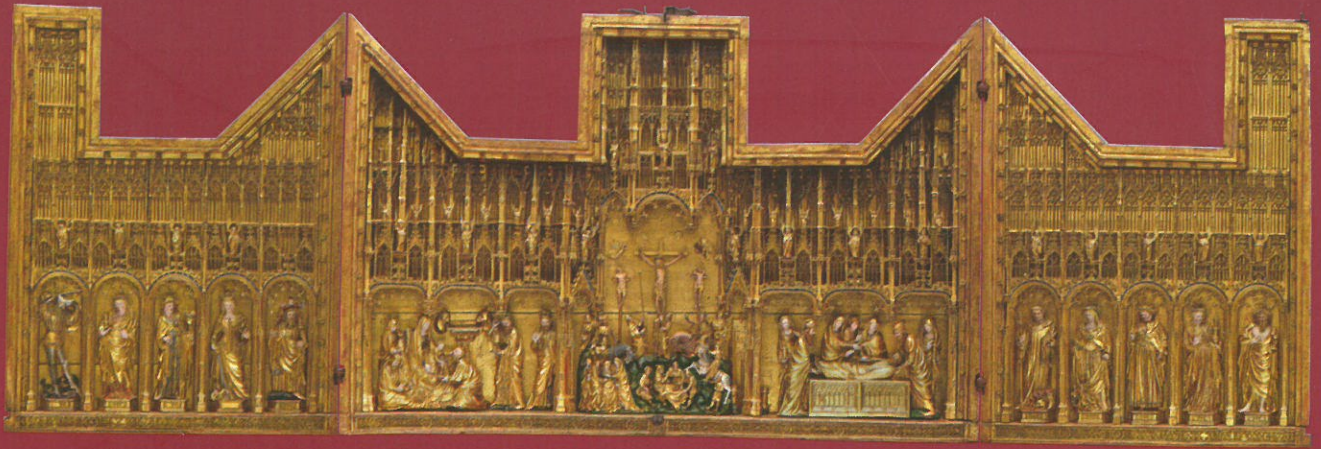
© Ville de Dijon

© Éditions Snoeck, Gand

ISBN : 978-94-6161-205-2

Dépôt légal : D/2014/0012/71

Achevé d'imprimer en Union Européenne en décembre 2014



LES RETABLES DE LA CHARTREUSE DE CHAMPMOL

Moins célèbres que les tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, les retables conçus pour la chartreuse dijonnaise de Champmol témoignent eux aussi brillamment du mécénat artistique des ducs de Bourgogne. Réalisés entre 1390 et 1399 par deux artistes flamands, le sculpteur Jacques de Baerze et le peintre Melchior Broederlam, les *Retables de la Crucifixion* et des *Saints et Martyrs* rivalisent de splendeur par leurs surfaces dorées rehaussées d'infinis motifs poinçonnés et de précieux décors peints.

Une restauration fondamentale, menée de 2011 à 2013, a permis de retrouver tout leur éclat. Une imagerie scientifique inédite, l'identification des bois et l'analyse de la polychromie des sculptures sont venues élargir les investigations conduites auparavant sur les seuls panneaux peints de Broederlam pour le *Retable de la Crucifixion*.

Cet ouvrage retrace l'aventure passionnante de cette restauration qui, à la faveur de regards pluridisciplinaires croisés, permet de mieux comprendre la commande, la création et l'histoire de ces œuvres aussi belles que complexes.

978-94-6161-205-2 € 28,00



snoeck



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
DE DIJON

