

15880

JOSEPH SCHAEFER

15880

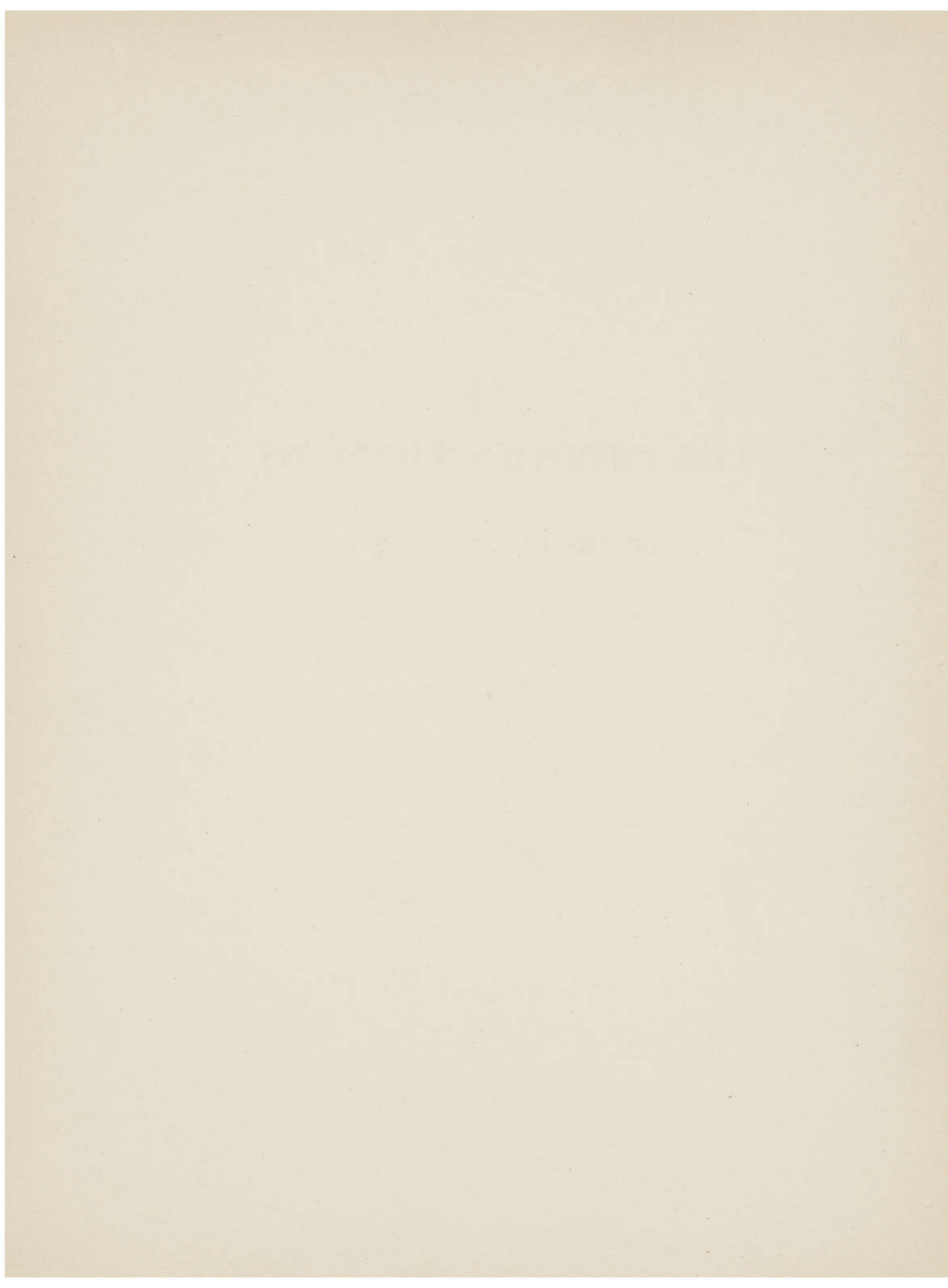
LES PRIMITIFS FRANÇAIS

du XIV^e et du XV^e siècle



BU
LILLE

HENRI LAURENS, ÉDITEUR



LES PRIMITIFS FRANÇAIS

DU XIV^e ET DU XV^e SIÈCLE

A45597

15880

15880

LES PRIMITIFS FRANÇAIS

DU XIV^e ET DU XV^e SIÈCLE

par

JOSEPH SCHAEFER

SOIXANTE-DOUZE PLANCHES HORS TEXTE



PARIS

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VI^e)

1949

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.

DANS les derniers quarante ans de recherches, les problèmes de peinture française médiévale se sont avérés infiniment plus complexes que ne le soupçonnaient les historiens qui nièrent l'existence d'une peinture autonome au moyen âge français.

Un travail lent et sûr a permis de faire le départ entre les points de vue extrêmes : ceux qui ne voyaient en France qu'un vaste champ d'expériences où les peintres flamands, italiens, catalans ou rhénans laissèrent l'empreinte de leur génie national et ceux qui saluaient aveuglément, avec enthousiasme, n'importe quel tableau apparaissant en France comme témoignage d'un art autochtone. La méthode comparative de critique de styles, contrôlée par les enquêtes dans les archives, a permis de remplacer la lutte des passions adverses par des groupements de plus en plus précis d'œuvres anonymes. En outre, des rapprochements séduisants levaient l'anonymat de nombreux tableaux, et, tout récemment, l'effort d'une génération de chercheurs fut couronné par un premier essai d'un répertoire critique, dû à la vaste érudition de M. Charles Sterling (1). La bataille pour une peinture française médiévale — s'il y avait bataille! — est gagnée définitivement.

Un corpus impressionnant de tableaux français classés par ateliers régionaux s'offre à la curiosité; de nouvelles attributions peuvent être étayées par la comparaison avec des œuvres classées avec rigueur.

Nous n'avons pas l'ambition de renouveler les efforts de synthèses savantes des dernières années. Nous ne désirons que présenter ce florilège de peintures françaises du moyen âge, résumer

(1) Charles JACQUES (Sterling). *La Peinture française. Les Peintres français du moyen âge*, Paris, 1941. (Bibliothèque Française des Arts).

Cet ouvrage a été précédé par deux importantes études d'ensemble : P.-A. LEMOISNE, *La Peinture française à l'époque gothique* (Ed. Panthéon). Paris, 1931. — Louis RÉAU, *La Peinture française du XIV^e au XVI^e siècle* (Ed. Hypérion). Paris, 1939.

PRIMITIFS FRANÇAIS DU XIV^e ET DU XV^e SIÈCLE

l'essentiel de son histoire à la lumière des recherches modernes et faire mieux connaître l'ensemble d'un trésor dispersé, non seulement en Europe, mais aussi dans les musées et les collections du nouveau monde.

Pourtant, n'oublions pas l'artificiel d'un tel choix, car parler de la peinture de chevalet du moyen âge n'est que faire une sélection arbitraire dans l'ensemble d'un art complexe, qui comprend la décoration murale profane et religieuse, la peinture des vitraux et les enluminures accompagnant maints livres de prières ou d'instruction. Cet art est toujours dominé par l'architecture, il reste monumental jusqu'à la fin du moyen âge. Il faudrait rapprocher les branches souvent d'apparence dissemblable des genres divers pour retrouver l'unité de l'arbre (1). C'est pourquoi nous avons fait une large part à l'enluminure, car c'est de ces peintures délicates que sort le tableau de chevalet. Nous suivrons sa genèse et son épanouissement à travers ces deux siècles d'histoire dense, de richesse incomparable : le XIV^e, où se forme l'esthétique de la peinture de chevalet, le XV^e, époque de son plein développement au crépuscule du moyen âge.

(1) M. Louis RÉAU, membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne, a entrepris cette Histoire générale de la Peinture au moyen âge dont le besoin se fait sentir depuis si longtemps. Le premier tome, consacré à la *Miniature*, a déjà paru. Le second traitera des différentes formes de la *Décoration murale* : mosaïque, fresque, vitrail et tapisserie. Le troisième étudiera la *Peinture sur panneau*, non seulement en France, mais en Europe.

I

LES DEBUTS DE LA PEINTURE DE CHEVALET FRANÇAISE

L'ART français médiéval est caractérisé par la coexistence de nombreux artistes français et étrangers. Ce fait explique la pénétration continue de milieux les plus divers, le contact de styles opposés donnant les synthèses les plus inattendues, ou bien la persistance de certaines traditions nationales, conservées à l'étranger.

On n'insistera jamais assez sur l'ubiquité de l'art médiéval, déterminée par le caractère international de l'Eglise et de l'aristocratie féodale. La notion des frontières politiques correspondant à un art national doit être remplacée par celle de la civilisation particulière d'un peuple dont les frontières peuvent différer profondément des barrières politiques. A l'égard des artistes de ce temps, la question du lieu de naissance perd ses droits devant le problème essentiel : quel atelier de peintre l'a formé? Dans quel milieu a-t-il pu trouver l'épanouissement le plus complet de son art? L'homogénéité du rapport d'atelier prime les origines nationales les plus diverses.

Or, les ateliers français de peinture aux XIV^e et XV^e siècles ont joué un rôle prépondérant dans l'ensemble de l'art médiéval. Le caractère homogène de cette peinture reflète, dans une large mesure, ce que l'on est convenu d'appeler l'esprit français ; bien plus encore, on saisit, par l'analyse du développement de la peinture médiévale, la formation de cet esprit, les variations infinies d'une manière d'être qui, pendant plusieurs siècles, a imprimé à l'Occident sa civilisation particulière.

Vers la fin du XIII^e siècle, la tradition gothique, solide rempart contre l'art italien d'un rayonnement puissant, aboutit à une certaine consolidation. On pourrait définir l'effort de ces enlumineurs comme la recherche du maximum d'expression linéaire dans le minimum de traits réels auxquels obéit la gamme de couleurs d'une grande pureté de tons. Dans un certain sens, on voit une indépendance plus grande des canons byzantins que chez les peuples voisins. Le coloris clair et transparent, répugnant aux contrastes trop vifs, s'épuise dans la découverte des nuances. On dirait, avec Paul Verlaine, dans la préface de 1890 à ses *Poèmes saturniens* : « Rien d'absolu : tout est, doit être nuance. »

Cela n'est pas nier l'apport de l'iconographie de l'Orient méditerranéen ; mais lorsqu'on insiste sur la genèse d'un art, sur les procédés de son travail créateur, on comprendra qu'il ne s'agit pas d'insister à nouveau sur l'assimilation du fonds hellénistique et byzantin, mais de voir plutôt, dans le processus de libération de ces formes, la genèse d'un esprit original de la peinture française.

L'expression théorique de cet élan, c'est le célèbre cahier de croquis de Villard de Honnecourt. Ne lit-on pas, au début de son ouvrage, cette phrase caractéristique : *Ci commence li force des traits de portraiture si con li ars de jométrie les ensaigne por légèrement ovrer*. On saisit le programme esthétique du XIII^e siècle, cette perfection linéaire soutenue par l'armature d'une géométrie de composition. La forme mouvante est inscrite aisément, avec complaisance et virtuosité, dans les figures géométriques combinées. Celles-ci n'entravent pas la liberté des silhouettes humaines et animales, bien au contraire, elles leur donnent de la fermeté et de la mesure. Villard de Honnecourt cherche non pas le canon humain fondé sur tel ou tel étalon, mais les combinaisons planimétriques les plus simples, permettant de déterminer les points importants d'un corps.

Ainsi, « légèrement ovrer » veut dire tracer un dessin indépendamment du souci des contours ; « légèrement ovré », le paysan marche d'un pas naturel, les lutteurs combattent avec acharnement ; leur vie intérieure sera renforcée par l'application de la règle secrète. Evidemment, ce qui fait partie de la genèse de la forme chez un grand artiste peut devenir une formule chez l'artiste médiocre. Mais, contrairement à l'opinion de M. Sterling (1) qui voit là des

(1) *Op. cit.*, p. 12.

pratiques capables « d'appauvrir l'imagination plastique », on serait tenté d'y voir un ressort puissant de l'équilibre plastique. C'est grâce à ses procédés qu'on a pu atteindre ce « réalisme » mitigé, constamment contrôlé, qui est si foncièrement différent du rendu flamand.

Les enluminures du *Bréviaire de Philippe le Bel* illustrent les aboutissants de ces tendances à l'extrême fin du XIII^e siècle. Ce nouveau type humain, au dessin épuré, au corps gracieux, offre une nouvelle conception idéale de l'homme. Cette nouvelle manière se distingue de l'art byzantin, mais aussi de celui de l'Italie, d'abord négativement par l'élimination du rapport des figures avec l'espace environnant, ensuite par le modelage linéaire où chaque trait est contour, forme traçant les plis d'un pan d'étoffe, individualisant un visage. C'est un style graphique, admiré dans l'Europe entière, qui se renouvelle dans le cours du XIV^e siècle au contact de l'art flamand et de la peinture de Sienne, grâce à un phénomène parfaitement mis en lumière par M. Sterling : « ...Ce pays (la France) dispose d'une force primordiale pour la survie d'une civilisation nationale, et qui ne le trahit jamais. Il est capable d'assimiler, au vrai sens physique de ce terme, qui est d'approprier à sa substance. Appelé périodiquement, du fait de sa situation géographique et de la constance de ses curiosités spirituelles, à être le creuset intellectuel de l'Europe, il attire les étrangers, les éduque et leur prête ses propres moyens d'expression. Puis, sous cette forme française, il se nourrit de leur esprit et crée de nouvelles valeurs civilisatrices qui sont ainsi à la mesure de son génie et à la mesure de l'Europe (1). » De cette façon, la France a initié les alliances les plus connues de l'art franco-flamand ou de ce que l'on pourrait appeler la peinture italo-provençale.

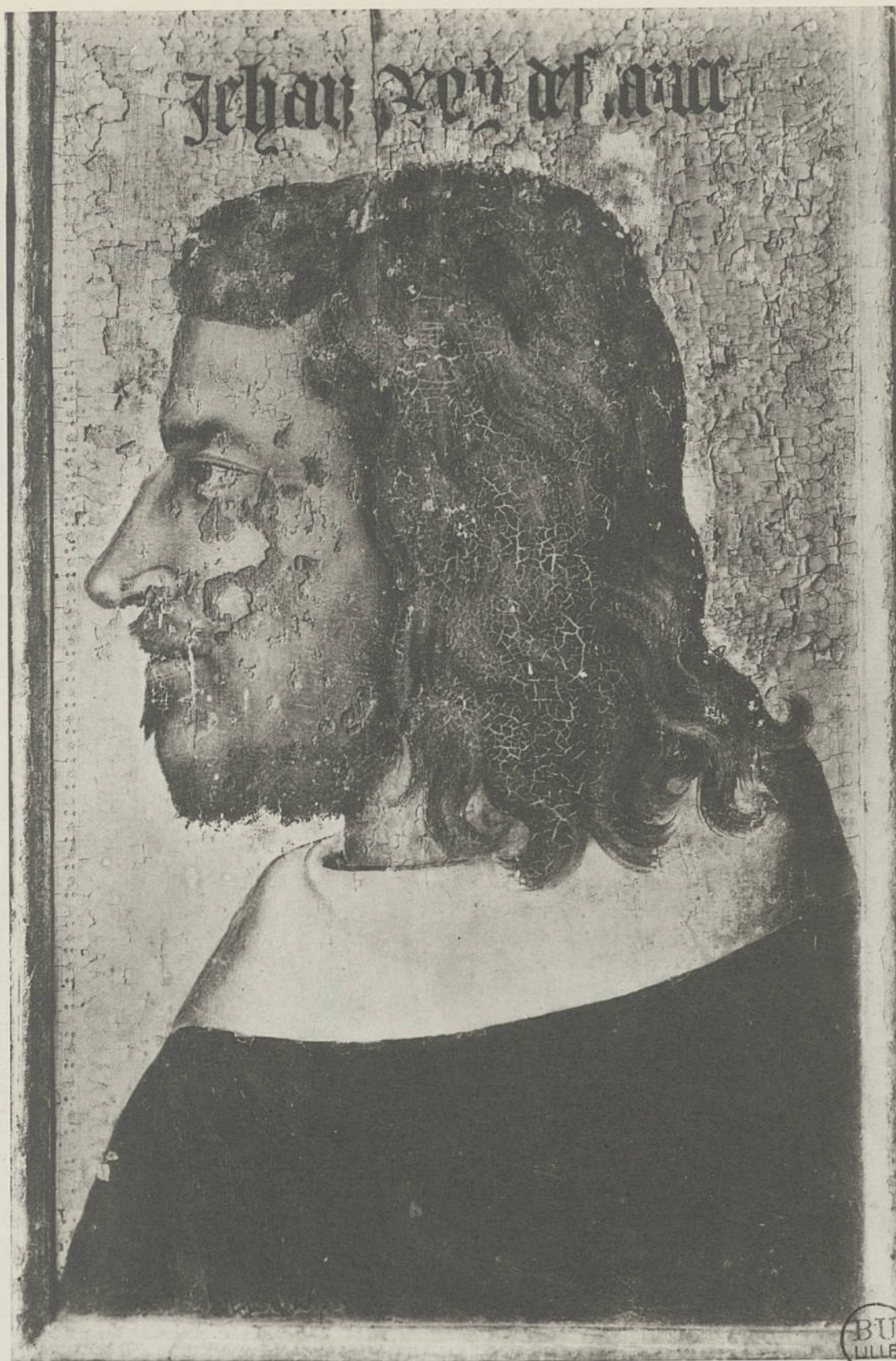
Pourtant ces mises au point délicates posent le problème de l'originalité de l'art sur un autre plan. Il me semble qu'à part les multiples dosages à « dominantes » flamandes, parisiennes, provençales, italiennes, une trame bien française se révèle avec évidence, car souvent les soi-disant apports flamands et autres se réduisent à des détails de forme ou d'iconographie bien insignifiants. En tout cas, une tradition nettement parisienne semble refléter la persistance d'un rapport d'atelier, tradition qui rayonne *grosso modo* dans le Nord, Paris et le domaine royal, tandis que la Pro-

(1) *Op. cit.*, p. 12.

PRIMITIFS FRANÇAIS DU XIV^e ET DU XV^e SIÈCLE

vence, la Bourgogne et le Midi pyrénéen obéissent à des inflexions plus nuancées.

Paris, Avignon, Dijon et Bourges, voilà les quatre foyers principaux qui polarisent les mouvements de migrations des peintres sous la vigoureuse impulsion de cours princières, haute noblesse et haut clergé, élite cosmopolite d'un goût raffiné et sûr. A la fin du XIV^e siècle, l'avènement de la bourgeoisie introduit un élargissement de la clientèle des peintres. Cela ne fait pas changer la forte emprise de l'organisation corporative des artistes. Malgré les distinctions de « selliers, imagiers, enlumineurs et peintres », les preuves de l'universalité de ces artisans ne font pas défaut. Ils exécutent des bannières, des armoiries, des meubles, des vitraux et, bien entendu, des enluminures et des cartons de tapisserie. On lit, par exemple, dans les « comptes royaux » de 1352 que Girard d'Orléans, peintre célèbre, exécuta pour Jean le Bon une « chaise sans dossier pour soi laver ainsi que des selles pour les chevaux du monarque ».



Cl. Giraudon

Profil du roi Jean le Bon (vers 1360). Musée du Louvre.



B
LILLE

Cl. Giraudon

Parement de Narbonne (1375). La Crucifixion. Musée du Louvre.



Cl. Chevalier

Parlement de Narbonne. La Mise au tombeau, la Descente aux Limbes et l'Apparition à Madeleine. Musée du Louvre.



LILLE

Copyright of the National Gallery

Diptyque Wilton. Volet droit. La Vierge et onze anges. National Gallery, Londres.

1. ATELIERS DE PARIS.

Parmi les foyers artistiques du XIV^e siècle on ne peut guère exagérer l'importance de Paris. C'est l'apogée de la culture française dans la ville la plus brillante d'Europe. Sa puissante vie intellectuelle et artistique, la cour royale, avec le va-et-vient de nombreux souverains étrangers, la célèbre Université d'une ville de trois cent mille habitants, chiffre énorme pour l'époque, toutes ses splendeurs sont sans égale, aussi longtemps que Rome, désertée par les Papes, s'efface. Dante et Pétrarque viennent en France. L'auteur de la *Divine Comédie* séjourne à Paris en 1302, frappé par la beauté de la capitale de l'art qu'il a éternisée dans ces vers du *Purgatoire* (XI, 79-81) :

*...non sei tu Oderisi,
L'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
Ch' alluminar è chiamata in Parigi?*

Et Pétrarque, qui ne peut certainement être suspecté d'être franco-philie — son affirmation qu'il n'y avait pas d'orateurs ou de poètes en dehors de l'Italie, suscita la contradiction la plus acharnée de Jean de Montreuil et de Nicolas de Clémanges — dut quand même reconnaître en la déplorant « cette soumission du monde à Paris, une ville du Nord » ; le « devotissimus, catholicus ac celeberrimus philosophus moralis », selon le mot de Jean de Montreuil, se plaint d'avoir eu à suivre la mode de Paris, chausser les poulaines et employer les calligraphes et enlumineurs français, car ceux de son pays sont incapables...

Ces témoignages et l'existence de nombreux manuscrits enluminés, échappant à l'influence flamande, font doublement regretter l'absence d'un tableau français de la première moitié du XIV^e siècle. Mais cette lacune n'est peut-être pas fortuite. Elle signifie la prédominance de l'enluminure, art largement indépendant de l'emprise flamande à cette époque. Certes, Pierre de Beaumetz-lès-Cambrai, Jean Malouel de Gueldre, André Beauneveu de Valenciennes,

représentent cet esprit franco-flamand, mais leur art se juxtapose aux courants classiques de l'art français, au point d'abandonner les souvenirs du Nord et de se franciser complètement. Les manuscrits provinciaux hollandais du début du xv^e siècle (1), « soustraits à une influence française directe » ne peuvent pas expliquer l'art d'une époque bien antérieure. Rappelons-nous la remarque clairvoyante de Henri Focillon à la suite de Mâle : « Par une contradiction singulière, le génie dramatique et funèbre du xv^e siècle, dans le Nord et en Occident, prend sa source dans cette même Italie qui allait se donner tout entière à un autre évangile, celui du gai savoir, à la rêverie du bonheur (2). »

Mais il suffit de jeter un coup d'œil sur les œuvres de l'enlumineur le plus célèbre de cette époque, Jean Pucelle, en négligeant l'étude des peintures murales si instructives à la cathédrale de Clermont-Ferrand, à celle de Cahors et notamment à la chapelle Saint-Antonin de l'ancien couvent des Jacobins à Toulouse. Le *Bréviaire de Belleville*, enluminé par Pucelle avant 1343, montre des figures, avenantes et tendres, qui évoluent dans un décor ornemental. Des figurines capricieuses se détachent sur un fond uni. Une fantaisie surveillée, une observation spirituelle se complaisent à envahir les marges. Des arabesques élégantes respectent pourtant les graves moralités du psaume; l'irrévérence légère des marges se convertit en politesse respectueuse.

Des éléments italiens de décoration, surtout certaines arabesques et architectures, ne peuvent dissimuler l'origine française de cet art. C'est l'épanouissement du style graphique du temps de Philippe le Bel. Réalité et imagination se pénètrent de plus en plus dans ces vignettes ensorcelantes où le travail délicat des demi-tons donne à chaque personnage un relief bien arrêté. Des gestes mesurés, un code de mimique théâtrale s'allient à une étiquette de costumes de la plus haute élégance gothique. Cette sobriété est en parfait accord avec l'économie des tons menant aux camaïeux, aux grisailles, vers la découverte de la gravure. Jean Pucelle a déterminé, pour de longues années, une formule féconde de peinture, et nombreux furent les maîtres parisiens qui varièrent les trouvailles de son talent.

Un exemple célèbre est le devant d'autel dessiné au trait sur de

(1) STERLING, *op. cit.*, p. 17.

(2) HENRI FOCILLON, *Art d'Occident. Le moyen âge roman et gothique*, Paris, 1938, p. 257.

la soie blanche, appelé, d'après le lieu de sa découverte, le *Parement de Narbonne* (fig. 2 et 3). L'ordonnance de la composition est assez raffinée. Les masses sont habilement réparties, suivant l'ordonnance du cadre d'architecture de style rayonnant. Au milieu, le Christ crucifié est loin du pathos déchirant de la peinture siennoise. L'émotion est tout interne, contenue. Des lignes pures semblent prendre leur début et leur fin aux clous attachant le corps à la croix où le sang est recueilli par des anges. Tout est sévèrement ajusté selon des données de symétrie. Voilà que les pratiques de Villard de Honne-court peuvent aboutir aux réalisations les plus parfaites. Toute la composition est dominée par un dessin triangulaire qui permet d'assigner à chaque personnage sa place appropriée. Le jeu délicat des contours confère aux visages, notamment aux portraits de Charles V et de la reine, cet aspect d'individualité marquée que l'art français cherche, dès ses débuts, par des vues de profil. D'autre part, le groupe des trois Marie est émouvant par la retenue du geste et l'expression pour ainsi dire dynamique d'une douleur intense. Remarquons encore que le traitement stylisé des mains aux doigts effilés n'est pas sans ressemblance avec les enluminures de Pucelle.

Malgré des éléments iconographiques italiens, les qualités traditionnelles, pureté linéaire, camaïeu, cette interprétation nous révèle la maturité des ateliers parisiens. Dégagée du maniérisme, l'observation de la réalité mène à concentrer de plus en plus les traits. Cette vigueur nouvelle est toute nature; l'absence d'un désir exagéré d'idéaliser révèle un maître du portrait de première force. On est frappé par les affinités avec des sculptures contemporaines, soit les statues du portail de l'église des Quinze-Vingts, représentant Charles V et sa femme, aujourd'hui au Louvre, soit trois statuettes en marbre, au Metropolitan Museum de New-York (1). C'est une esthétique commune, parisienne, que l'on retrouve dans la mitre d'évêque du musée de Cluny (2) et déjà, antérieurement, dans le fameux portrait sur bois de *Jean le Bon* (fig. 1). Le roi, « lent à informer et dur à ôter d'une opinion », selon le mot du chroniqueur Jean le Bel, est représenté de profil, sans doute très ressemblant, avec un goût marqué pour l'individuel d'un être humain d'une complexion,

(1) De la coll. Pierpont Morgan : Album des repr. d'œuvres d'art figurant à l'Exposition des chefs-d'œuvre de l'art français, Paris 1937, pl. 120.

(2) Fig. dans STERLING. *La peinture française. Les Primitifs*, Paris, 1938, p. 31, fig. 19.

d'un âge et d'un type bien défini, dessiné selon les conquêtes nouvelles des ateliers parisiens.

Louis Gillet souligne avec raison « qu'il est très remarquable que la peinture française commence par un portrait (1) ». Le hasard nous a conservé celui de *Jean le Bon* (fig. 1), mais l'on connaît l'existence d'un polyptyque de quatre portraits représentant *Jean le Bon*, *Charles V*, le roi d'Angleterre *Edouard III* et l'empereur *Charles IV*. Ce penchant pour le portrait, ce sens de « l'individuel concret » est particulièrement caractéristique pour la France. En philosophie, le Dominicain Durant de Saint-Pourcain formule à peu près, à la même époque, des pensées analogues qui pourraient résumer les ambitions de l'art français de cette époque : « La science qui atteint les essences n'atteint pas les choses telles qu'elles sont, mais seulement sous un aspect qui n'est pas leur aspect réel; la connaissance qui porte sur un individu atteint au contraire la réalité telle qu'elle est (2). »

L'évolution de la sculpture et de l'architecture va dans le même sens. Ce sont les ateliers royaux à Paris qui remplacent, dès 1340, l'iconographie purement religieuse des portails des églises par le portail aux donateurs. Les nobles tenaient à être représentés avec une ressemblance parfaite aux portes des églises, agenouillés à côté de leurs saints patrons et adorant la Vierge représentée en général au trumeau de la porte. De cette évolution, nous n'avons que deux jalons qui subsistent encore : les statues de l'église des Quinze-Vingts au Louvre, et le point final, le portail de l'église de la Chartreuse de Champmol, dû à Claus Sluter.

En architecture, l'équilibre des plans est changé par des fondations d'innombrables chapelles. Le culte de la Vierge se développe de plus en plus et mène à la création d'une chapelle axiale très grande s'ajoutant à celles du déambulatoire. L'individuel brise de plus en plus l'ancienne harmonie des arts différents. La fresque monumentale devient décoration murale de chambre de princes ou de petites chapelles servant à des cultes spéciaux. L'œuvre d'art inamovible, intégrale de la cathédrale s'effrite; au lieu de l'univers peint aux voûtes des églises, l'image descend au chevalet et se contente de refléter un fragment du monde visible, voire de glorifier l'homme, la vie terrestre. Parmi ces nombreux phénomènes nouveaux, la création

(1) Louis GILLET. *La Peinture française*, 1928, p. 25

(2) Etienne GILSON. *La Philosophie au moyen âge. De Scot Origène à G. d'Occam*, 1930, p. 248.

du portrait en est un. Ainsi l'art, bien avant la découverte révolutionnaire de Copernic, en réalise les conséquences par anticipation : l'homme se place au centre de l'univers.

Ce n'est que dans le dernier quart du XIV^e siècle que ce processus devient sensible dans les rares tableaux de cette époque. Pourtant, c'est en 1391 que se constitue la première confrérie de peintres proprement dits. La liste (1) souligne la prépondérance de l'élément français sous le règne de Charles VI, ce roi infortuné, la proie des médecins qui « le médecinoient, mais, pour leurs médecines, trop petitement il recevait santé ». Jean d'Orléans, Etienne Langlier et Colard de Laon sont les peintres de Charles VI, du duc de Berry et du duc d'Orléans. Philippe le Hardi recourt volontiers aux services des peintres du roi, malgré les nombreux artistes flamands qui travaillent pour lui.

L'absence d'ouvrages identifiés oblige à chercher des groupements morphologiques autour du portrait de *Jean le Bon* et du *Parlement de Narbonne*. Le chef-d'œuvre est sûrement le petit diptyque aujourd'hui à la National Gallery de Londres, appelé d'après son propriétaire antérieur lord Pembroke à Wilton House. Le diptyque Wilton (fig. 4 et 5) montre le roi Richard II d'Angleterre présenté par ses saints patrons Edouard le Confesseur, saint Edmond et saint Jean-Baptiste à la Vierge, laquelle tient l'enfant demi-nu dans ses bras. Entourée d'un cortège de onze anges ailés, correspondant à l'âge du jeune roi et portant sur l'épaule son emblème, un cerf blanc, la Madone s'avance vers le groupe de gauche, tandis que l'Enfant fait un geste de bénédiction. L'hypothèse du comte Durrieu : que ce tableau fut exécuté à l'occasion du mariage de Richard II avec Isabelle, fille de Charles VI, mariage qui eut lieu à Paris en 1393, est très vraisemblable, malgré les allusions iconographiques au couronnement du roi en 1377. Ce diptyque est un exemple de ce qu'on peut appeler la peinture d'oratoire. Il correspond aux changements de la religiosité survenus au courant du XIV^e siècle. La dévotion individuelle, l'isolement mystique se distinguent de la grande pompe des cérémonies officielles. Les valeurs intimes du diptyque Wilton résident dans le dégradé des couleurs tendres, presque aqua-rellées, dans l'aisance et la variété des attitudes et dans la clarté d'une composition soigneusement équilibrée. Certes, les types des

(1) STERLING, *op. cit.*, p. 78, n. 16.

saints suggèrent un rapprochement avec la Vierge de Miséricorde de Lippo Memmi à la cathédrale d'Orvieto; mais la comparaison avec le frontispice du Psautier du duc de Berry, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, dû à Jacquemart de Hesdin, ainsi qu'avec le petit diptyque du Bargello, désigne le vrai milieu d'où est sortie cette œuvre qui n'est pas sans analogie avec des sculptures contemporaines, notamment des statues de la Vierge de la fin du XIV^e siècle. Cela se manifeste dans le modelé des plis et des chairs dissimulant la touche, ainsi que dans les contours nets se détachant des fonds dorés. En dépit des éléments siennois, on est frappé par la composition habile des deux groupes en mouvement. C'est un des premiers tableaux où ce problème est résolu avec aisance.

Cette ambiance raffinée de Cour, cette atmosphère d'un milieu fermé et intime se retrouvent dans le petit diptyque du Bargello (fig. 6) et dans le panneau de l'*Annonciation* de la collection Arthur Sachs. M. Sterling a pertinemment mis en lumière l'essence de cet art : « Le dessin y définit avec netteté les traits, les doigts et les plis qui n'offrent aucun amoncellement inutile. La facture est lisse, à touche blaireautée. Le coloris est clair et froid, le bleu domine, et souvent il est rapproché du rouge. La chair est ivoirine. Les fonds d'or sont nus avec une bordure à ornements gravés et repoussés, à la manière italienne; ou bien ils sont couverts d'un fin damier guilloché, pareil à celui qui apparaît fréquemment dans les miniatures parisiennes. Les compositions se répartissent en groupes symétriques et s'étagent au lieu de s'étaler en profondeur. L'éclairage est timide, il touche les visages à peine; il est réservé surtout aux plis, le long desquels les ombres et les lumières sont articulées en respectant le dessin, en mettant en valeur le relief. Les visages sont étroits, les silhouettes élancées (1). » En ce qui concerne le diptyque du Bargello, les rapports avec le *Parement* de Narbonne se décèlent par la facture lisse et fondue du style graphique, ainsi que par les contours expressifs des trois Marie et du Christ. Les types des soldats sont très proches du parement, mais la variante iconographique d'ajouter sainte Catherine et saint Jean, debout, tenant l'Agneau, rappelle encore Jacquemart de Hesdin. La réduction du nombre des personnages fait concentrer l'attention sur le Christ et les personnages du premier plan. L'*Adoration des Mages* ajoute à ces qualités

(1) STERLING, *op. cit.*, p. 20.

certains détails flamands et italiens. Les Rois Mages sont en train d'enlever leurs couronnes, comme s'il s'agissait d'un chapeau, mais la calligraphie parisienne ennoblit ce geste qui devient gracieux : la ciselure des fleurons de la couronne est adroitement mise en valeur. Joseph, en train de se laver les pieds dans un bassin, semble très surpris de se voir interrompu dans cette occupation, il se découvre à son tour et regarde avec stupeur les Mages baiser le pied du petit Jésus. En arrière-plan, la bataille de chevaux est un motif siennois que l'on retrouve, par exemple, dans l'*Adoration des Mages* de Bartolo di Fredi, à l'Académie de Sienne, et le roi agenouillé ressemble à un saint Jérôme d'un manuscrit d'origine italienne de la Bibliothèque Nationale de Paris (latin 757, fol. 373) (1). Ces détails siennois ont induit M. Winkler à attribuer ce diptyque, ainsi que l'*Annonciation Sachs*, à l'École d'Avignon, en négligeant les traits purement parisiens qui dominent ces quelques détails iconographiques. Pourtant, l'*Annonciation Sachs* est plus siennoise. L'*Annonciation* de Simone Martini du Musée des Uffizi de Florence montre néanmoins un canon différent de proportions, un esprit plus conventionnel et une idéalisation plus poussée des visages. Les mains très longues, presque maniérées, au geste surveillé, les éléments d'architecture du tableau de New-York, nous éloignent tout à fait de la présentation sévère du grand maître siennois.

Enfin, le grand dessin sur vélin du Louvre représentant la *Mort*, l'*Assomption* et le *Couronnement de la Vierge*, reconnu par Durrieu comme une œuvre française, mais attribué sans raison à Beauneveu, permet de résumer l'esthétique des ateliers parisiens. Ce projet de retable (Sterling) ou de vitrail (Dvorak) montre les origines linéaires du style parisien. Il semble que cette tradition de la sculpture et de l'enluminure française acquiert à cette époque une conscience plus profonde de ses propres valeurs et que l'art italien, notamment, eut un effet de catalyseur sur l'art gothique français. Les trouvailles iconographiques italiennes, la monumentalité austère des grands retables sont un stimulant puissant à transformer les types italiens et à les soumettre aux exigences d'un art mondain de l'arabesque gothique, mais tout en observant un réalisme plus grand dans la représentation du corps humain. Le goût pour le mouvement arrangé, pour la composition équilibrée à l'aide de méthodes techniques

(1) Henri MARTIN. *Joyaux d'enluminure à la Bibliothèque Nationale*, Paris. 1928, pl. 44, fig. LVI.

PRIMITIFS FRANÇAIS DU XIV^e ET DU XV^e SIÈCLE

éprouvées, confère à l'art parisien ce cachet d'objet précieux, d'orfèvrerie. Gravitant autour de mécènes aristocratiques, il est consacré à la satisfaction d'une clientèle raffinée; dans ces milieux fermés, il déploie une influence considérable. Son esprit international détermine sa prédominance européenne, dans la mesure où les rapports d'ateliers reflètent les qualités universelles de la clarté et de l'ordonnance du style parisien.

Ce n'est pas une grande quantité d'œuvres qui permet de dessiner la trame d'une évolution parisienne, mais, si on analysait à fond les tableaux existants, on verrait qu'ils présentent l'état pur d'une pensée qui rayonnera sur tout le territoire de culture française et nuance l'art des principaux centres artistiques au Nord et au Midi pour s'imposer ensuite, par leur entremise, à l'Europe, alchimie qui fait absorber les éléments d'affinités et confère le sceau d'une renaissance universaliste.



Copyright of the National Gallery

Diptyque Wilton. Volet gauche. Le Roi Richard II, présenté par ses saints patrons. National Gallery, Londres.



Cl. Giraudon

La Crucifixion. Musée du Bargello, Florence.



BU
LILLE
Cl. Giraudon

Jean Malouel et Henri Bellechose. La dernière Communion de saint Denis. Musée du Louvre.



Cl. Giraudon

Portrait de Louis II, duc d'Anjou, père du roi René. Bibliothèque Nationale.

2. LE RAYONNEMENT DES ATELIERS PARISIENS.

a) *Le Duché de Bourgogne*

L'union politique du Duché de Bourgogne avec les Flandres (1374) accentue les échanges artistiques que l'on observe de bonne heure sous le duc Eudes IV (1). Mais Philippe le Hardi, grand mécène et voyageur, perpétue la tradition de son prédécesseur sur une échelle plus grandiose. Ses ateliers de peintres s'organisent sur une base internationale où finalement l'élément flamand semble l'emporter. Mais la forte influence du séjour de prédilection du jeune duc, Paris, qui peut s'y inspirer du mécénat de son frère, le roi Charles V, se traduit jusque dans les améliorations de son administration fiscale (2).

Certes, la consonance des nombreux noms d'artistes qui sont connus par les archives nous ramène en Flandre, mais le duc s'adresse aussi à un Colard de Laon, peintre du duc d'Orléans, où il achète des tableaux à Jean d'Orléans, peintre de Charles VI. Pourtant, les nombreux artistes provenant des Pays-Bas sont formés à Paris. Il est donc assez naturel que l'on trouve dans l'ensemble des tableaux bourguignons un groupe homogène qui reflète un fort dosage d'influence parisienne.

En effet, après Jean d'Arbois, considéré à Milan comme un des maîtres les plus grands de l'époque (3), Philippe le Hardi choisit comme peintre en titre un Artésien, Jean de Beaumetz, « qui partit de Paris pour venir en Bourgoigne » (4) dès avril 1376, tandis que

(1) M. Claude SCHAEFER me fait remarquer que Eudes IV fonde en 1330 une Chartreuse à Beaune, fait construire en 1345 la chapelle d'Argilly (décorée en 1393 par Jean de BEAUMETZ), et restaure le château ducal de Dijon en 1352.

(2) Voir les publications importantes de M. Henri DAVID, *Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, Protecteur des Arts*, Dijon, 1937 et, du même auteur, *Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et co-régent de France, Le train somptuaire d'un grand Valois*, Dijon, 1947. (Innombrables documents inédits sur les artistes travaillant pour Philippe le Hardi.)

(3) STERLING, *Les Primitifs français*, p. 50 et note 32.

(4) DAVID, *op. cit.*, *Philippe le Hardi*, 1937, p. 48.

à partir du 11 décembre 1397, Jean Maelwel, ou Malouel, originaire de Gueldre, le remplace. En 1415, c'est Henri Bellechose, de Brabant, qui occupe cette place. Tous ces peintres, d'ailleurs universels, pratiquant l'enluminure et la décoration murale, semblent avoir fait des déplacements fréquents.

On attribue au peintre Jean de Beaumetz la *Mise au tombeau* du Louvre, la *Petite Pitié* ronde du même musée, le *Couronnement de la Vierge* du Kaiser Friedrich Museum de Berlin, ainsi que la *Pitié* de la collection Berstl de Londres, publiés pour la première fois par M. Sterling (1). Ces tableaux, exécutés vers la fin du XIV^e siècle, sont caractérisés, à part les quelques souvenirs superficiels de l'art siennois, par une composition extrêmement soignée rappelant l'expérience du bas-relief ou la contrainte sévère de la peinture sur verre. Dans les tableaux ronds, par exemple la *Pitié* du Louvre, l'accent vertical de la Vierge contraste avec le mouvement brisé de la diagonale du Christ, tandis que les autres personnages suivent discrètement le rythme du cadre. L'émotion retenue des personnages dont la multiplication inutile est évitée, le style des vêtements et les accords des couleurs, fondés sur des rapprochements fréquents des rouges vifs et des bleus pâles et froids, les vieillards expressifs, où la seule peinture des cheveux et des barbes fait estimer l'abîme qui sépare cet art de la minutie siennoise, et les détails des mains fines et allongées indiquent les traces d'un indéniable apprentissage parisien.

Un second groupe nous paraît moins uni. Il s'agit de la *Dernière Communion* et du *Martyre de Saint Denis* au Louvre (fig. 7), de la *Grande Pitié* ronde du même musée, de la *Pitié* du musée de Troyes et du *Calvaire au moine cistercien* (2). Les scènes de la *Légende de Saint Denis* ne paraissent pas d'une conception homogène, contrairement à l'avis de M. Sterling. C'est une « synthèse » curieuse d'éléments archaïques et modernes qui s'expliquerait parfaitement par les faits suggérés par les textes. En effet, l'identification de ce tableau repose, on le sait, sur le raisonnement suivant : en 1398, on livre à Jean Malouel cinq panneaux d'une dimension identique à notre *Légende de Saint Denis* pour peindre cinq tableaux

(1) STERLING, *Les Primitifs français*, fig. 50 et, du même auteur, *Les peintres du moyen âge*, planche 30, rapprochant ce tableau de ce groupe dont l'homogénéité fut déjà reconnue par P.-A. Lemoisne.

(2) Ces deux derniers tableaux sont reproduits dans STERLING, *Les Primitifs français*, fig. 49 et 55.

des autels de la Chartreuse de Champmol, commandés à Beaumetz en 1389. D'autre part, Henri Bellechose reçut en 1416 des couleurs « pour parfaire un tableau de la vie de saint Denis », destiné à la même Chartreuse. Or « parfaire » veut dire achever, donner une dernière retouche, s'il le faut. Ce qui semble avoir échappé aux interprètes de ces textes, c'est une remarque de M. David (1) : « Le détail des comptes (où sont consignés les faits se rapportant à Jean Malouel en 1398) nous donne une idée tout à fait précise de ses procédés de travail, en particulier de l'emploi courant de l'huile parmi la génération antérieure aux Van Eyck. Ses fonds de bois, nettoyés avec des « racles de fer », il les recouvre de toile de lin blanche. Ses tableaux sont donc des panneaux peints sur toile. Il enduit l'étoffe de plâtre et de colle, constituant ainsi la préparation des fonds; et même, il la cloue sur les bords; puis il met en œuvre l'huile et les couleurs, contenues dans « un cent de creusequins de terre ». Pour en rehausser l'effet, il pratique l'estampage des feuilles de métal, étain ou laiton, suivant qu'il cherche des reflets d'argent ou d'or. Ce parti assez enfantin de ton local surimposé, que les comptes désignent souvent par les termes : « Enlumenurs en peinture », apparente la technique de Malouel à celle des Primitifs germaniques et catalans... Nous apprenons, le 11 février 1399, qu'on lui a fourni « une table de loton pour taillier en ycelle plusieurs estampes, un grand établi en noyer » pour faire « ses traiz », deux tresteaux, une règle de bois longue de près de trois mètres, des cahiers de papier de la « grant fourme », pour « trassier et getier des ymaiges ».

Nous sommes loin de soutenir qu'une telle technique est appliquée dans la *Légende de Saint Denis*, mais nous relevons le fait que Malouel usa d'une manière archaïque, fortement empreinte de la pratique de l'enluminure. Or le décor simultané (on voit, à gauche, la dernière communion de saint Denis, emprisonné; à droite, le martyr, représenté selon la version iconographique parisienne; au milieu, c'est le parallélisme symbolique de la Crucifixion et Dieu le Père), la profusion de l'emploi de l'or dans un sens différent de celui des ateliers parisiens du groupe antérieur, la rigidité de la composition et l'architecture contrastent avec la facture visiblement plus « moderne » des visages, notamment ceux du bourreau et de

(1) M. Claude SCHAEFER m'a signalé ce texte intéressant publié dans DAVID, *op. cit.*, p. 63-64.

saint Eleuthère. Ces traits, qui font penser M. Sterling si justement à Fra Angelico, s'expliqueraient par le texte. On aboutit donc à la conclusion de Champeaux et du comte Durrieu, que ce tableau fut commencé par Malouel et achevé par Bellechose, avec la nuance essentielle que le gros de la composition, commandé neuf ans auparavant à Beaumetz, est dû à Malouel, tandis que la peinture des visages, non pas le dessin, ainsi que les parties vivement coloriées, semblent être l'ouvrage de Bellechose, qui « reçut des couleurs » pour achever le panneau de Malouel.

Nous aurions donc un critère relatif — à condition que notre raisonnement soit entièrement fondé — pour distinguer les mains de Malouel et de Bellechose. Si l'on veut reconnaître, dans le style plus individualisé des têtes, dans leur facture plus moelleuse et fondue et dans le modelé, l'art de Henri Bellechose, il faudrait lui attribuer également la *Grande Pitié* du Louvre, cette œuvre merveilleuse que l'on rapproche justement de la *Légende de Saint Denis*, à cause de la ressemblance « des types de personnages analogues » (1). Dans ce cas, ce tableau étonnant, représentant la Trinité avec la Vierge et saint Jean avec des anges pleurants, qui porte au revers les armes de la Maison de Bourgogne, démontrerait les affinités profondes avec l'art parisien d'un peintre originaire du Brabant. Remarquons encore, sans esprit dogmatique, qu'un artiste brabançon était particulièrement apte à assimiler les suggestions des ateliers de Paris. Ceci explique aisément les rapports de ce « tondo » d'une élégance parfaite, d'un sentiment profond avec les autres tableaux parisiens, mais aussi avec la *Pitié* du musée de Troyes, d'une inspiration et d'une iconographie très proches de la *Grande Pitié* ronde. Et n'oublions pas certains liens légers qui relient ce style, à travers le triptyque Norfolk (2), avec l'art mosan de l'est de l'Etat bourguignon, à peu de distance du lieu d'origine des frères Limbourg.

b) *Le Duché de Berry.*

Les ateliers parisiens rayonnent évidemment sur d'autres provinces du royaume. Malheureusement, nous savons peu de chose sur les peintres de Louis d'Orléans et sur ceux du duc Louis d'Anjou,

(1) STERLING. *Les Prim. fr.*, p. 60.

(2) Dans la collection D.-G. van Beuningen, Rotterdam. Voir STERLING, *Peintres du m. a., Rép. B. XIV^e s.*, n° 6 et M. VAN PUYVELDE, dans le *Catalogue de l'expos. des Primitifs flamands, à l'Orangerie*, 1947, n° 61 et planche XLIII.



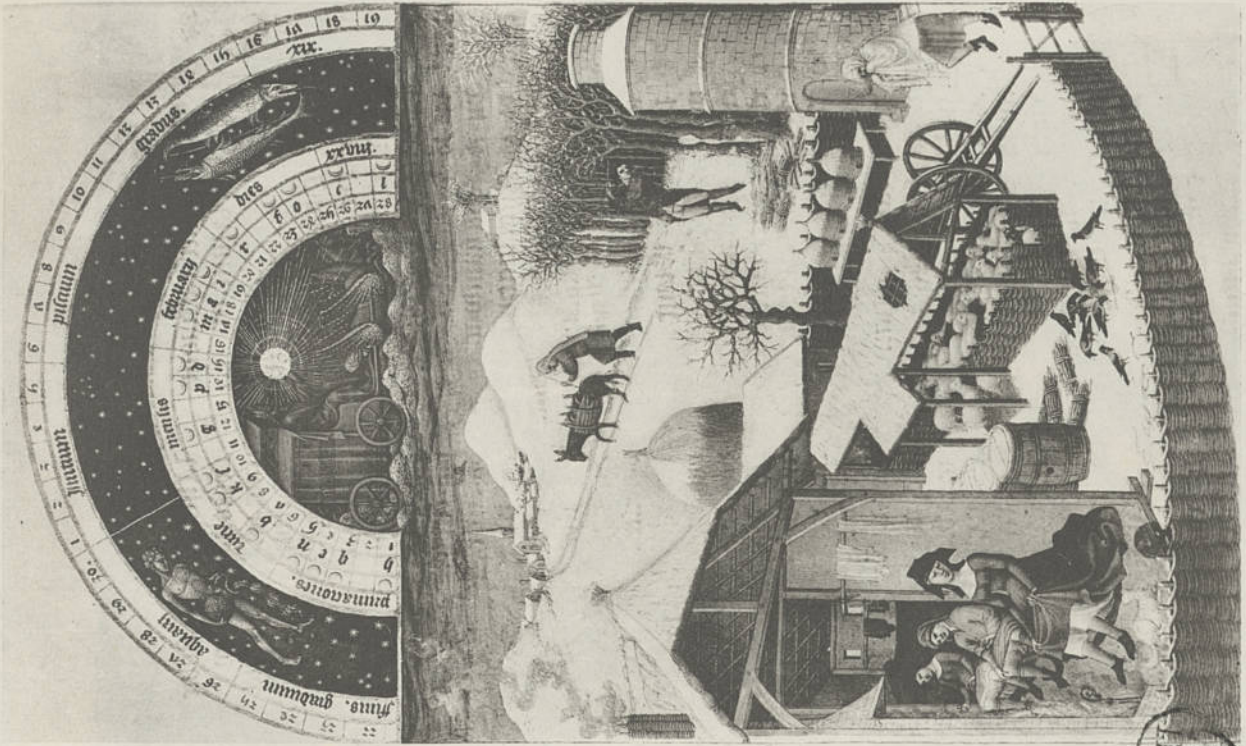
Cl. Giraudon

André Beauneveu. Psautier du duc de Berry. Bibliothèque Nationale.

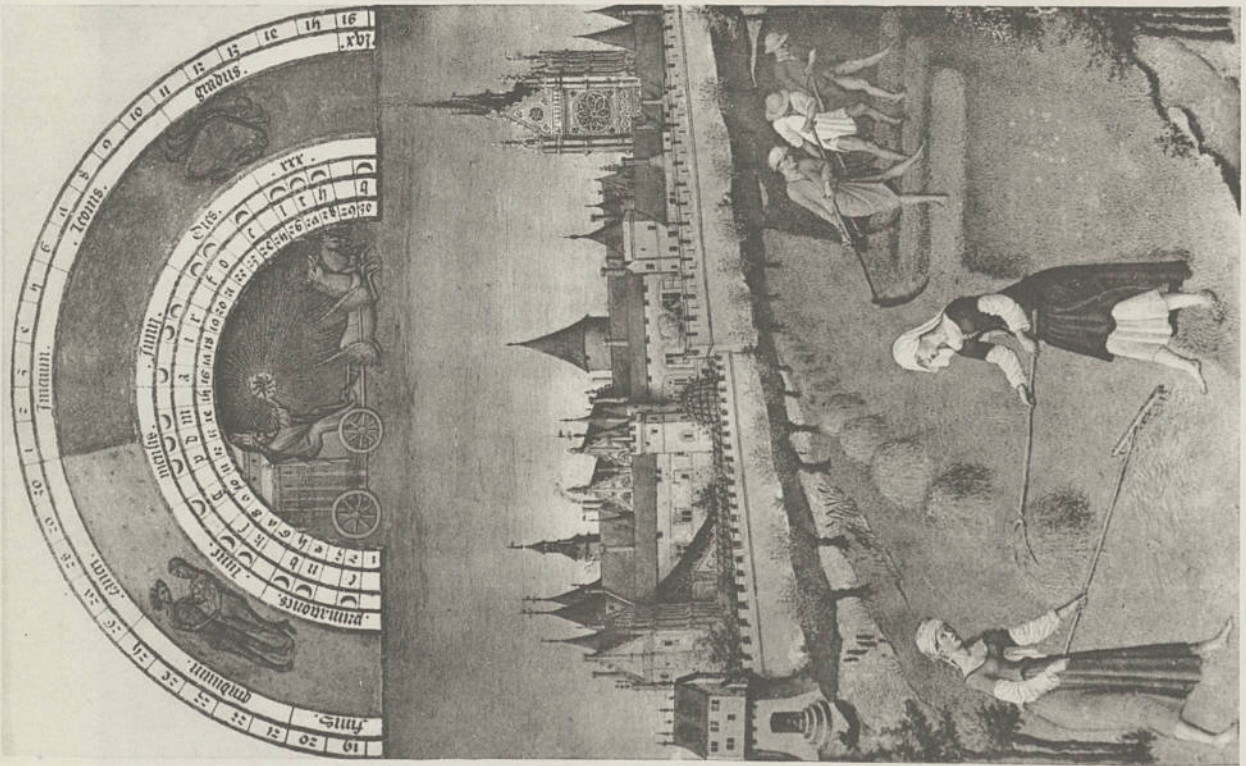


Cl. Giraudon

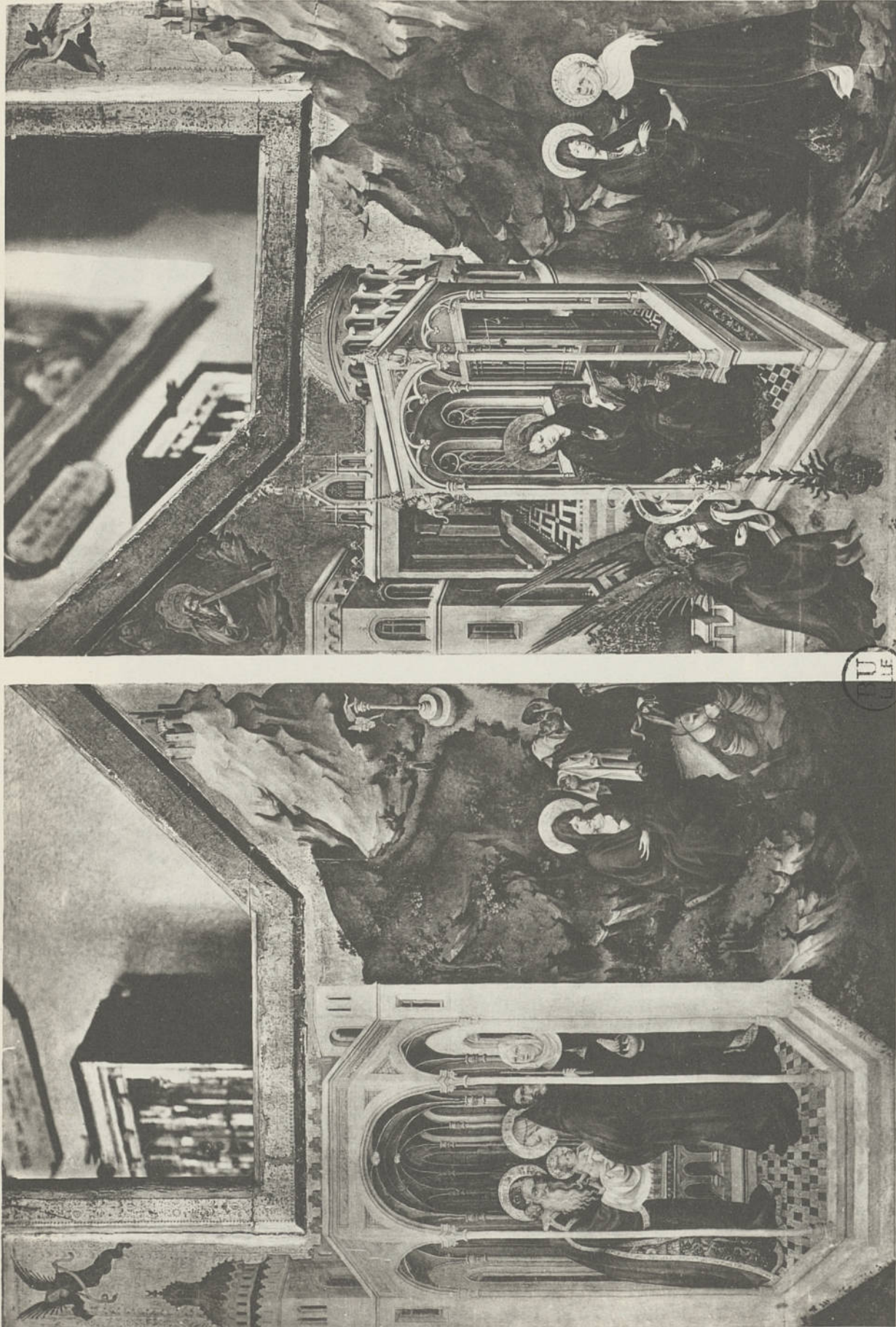
Les frères Limbourg. Très Riches Heures du duc de Berry. Le mois de Janvier. Musée Condé, Chantilly.



Cl. Giraudon



Les frères Limbourg. Très Riches Heures du duc de Berry. Le mois de Juin. Le mois de Février. Musée Condé, Chantilly.



Melchior Broederlam. Volets d'un retable de la Chartreuse de Champmol. La Présentation au Temple et la Fuite en Egypte. L'Annonciation et la Visitation. Musée de Dijon.

Cl. Lévy-Neurdein

roi de Naples et de Sicile. Le *Portrait* à l'aquarelle de la Bibliothèque Nationale (fig. 8), que l'on retrouve sous une forme bien différente dans les *Heures* de René d'Anjou (1), donne une idée des échanges féconds entre enlumineurs et peintres de chevalet. Ce profil fin et vigoureux annonce, par sa vie intense, par le modelé en plein relief, l'art de Fouquet. La sobriété et la précision du trait, l'absence de tout décor superflu, dénoncent une main française de la tradition des portraits de profil de Jean le Bon ou de Richard II sur le diptyque Wilton.

Mais c'est à Bourges, à la Cour de Jean de Berry, que l'on saisit parfaitement le reflet de l'art parisien. Le duc s'attache des peintres français comme Etienne Langlier, Guillaume Deschamps et Michel Saumon, qui échappent encore à la critique moderne, et André Beauneveu de Valenciennes, Jacquemart de Hesdin et les frères Pol, Hennequin et Hermann de Limbourg, artistes francisés. Jean de Berry fait exécuter dans ses nombreux châteaux de vastes travaux. Il y réunit aussi des trésors de curiosité : médailles antiques, camées, ivoires, meubles de marqueterie et bijoux. Son goût du rare et du singulier lui impose cette ambiance de rêveries et de merveilles d'antiquité, d'Italie et d'Orient, dans laquelle il se plaît à vivre.

Tous ses revenus, et même plus, passent dans ces réalisations. Dix-sept palais se remplissent d'innombrables œuvres d'art. Et toute sa vie, ce mécène voyage d'une demeure à l'autre, entouré d'une armée des meilleurs artistes de son temps. Il aime l'art luxueux des livres, l'éclat scintillant des bijoux.

Nous venons d'énumérer les artistes les plus fameux. André Beauneveu, architecte, peintre et enlumineur, construit le merveilleux château de Mehun-sur-Yèvre, près de Bourges, considéré par ses contemporains comme un lieu de pèlerinage artistique. Philippe le Hardi envoie Claus Sluter et d'autres artistes à Mehun, afin qu'ils s'inspirent des trouvailles des artistes de son frère et les appliquent à la construction de la Chartreuse de Champmol. Froissart a laissé un témoignage éclatant de la renommée de son concitoyen : « Jean de Berry se tint plus de trois semaines à Mehun-sur-Yèvre. Et devoit au maître de ses ouvriers de taille et de peinture, maître Andrieu Beauneveu, à faire nouvelles images et peintures; car, en telles

(1) Bibl. Nat., ms. lat. 1156 A, fol. 61.

choses avoit-il grandement sa fantaisie de toujours ouvrir de taille et de peinture; et il étoit bien adressé, car dessus ce maître Andrieu dont je parle, n'avoit pour lors meilleur ni le pareil en nulles terres, ni de qui tant de bons ouvrages fut demeuré en France et en Hainaut dont il étoit de nation, et au royaume d'Angleterre. »

Les sculptures funéraires de Saint-Denis et surtout les illustrations du *Psautier du duc de Berry* ne démentent pas les assertions du chroniqueur. L'image de *Saint Matthieu* (fig. 9) n'est pas sans rapport avec l'art de Pucelle, mais le génie plastique de Beauneveu, qui voit en sculpteur, a transformé les données du style graphique. Le sens du relief de ce tempérament fougueux anime avec force le pâle camaïeu de l'enluminure parisienne. La reconquête de l'espace s'annonce. Cet apôtre aux yeux perçants, dans ses draperies amples, paraît vouloir sortir de l'encadrement traditionnel : il semble parler, haranguer une foule. Cette vie intense, cette expression farouche fait penser aux prophètes du *Fons vitæ*, du *Puits de Moïse* de Sluter.

En négligeant Jacquemart de Hesdin, qui a exécuté des miniatures splendides dans les *Grandes heures du duc de Berry*, un dessin à la plume, représentant saint Jérôme, inséré comme frontispice dans une Bible moralisée, se place dans l'ambiance berrichonne. Ce dessin, d'une extrême précision, semble s'inspirer d'un ouvrage d'orfèvrerie; le décor sculptural rappelle vaguement les débris du linteau de la cathédrale de Bourges, aujourd'hui au Louvre et dans la crypte de la cathédrale de Bourges.

Mais l'œuvre saillante du mécénat de Jean de Berry est sûrement la commande des célèbres *Très Riches Heures*, aujourd'hui au musée Condé, à Chantilly. Il en charge les neveux de Jean Malouel, ce peintre au service de Philippe le Hardi, appelés Pol, Hennequin et Hermann de Limbourg, d'après leur pays d'origine. En 1402 déjà, les Limbourg travaillent pour la librairie du duc, mais ce n'est qu'en 1411 que Pol et Hennequin sont considérés comme les peintres attitrés de Jean. Ils deviennent les familiers du duc, si bien qu'ils lui offrent, à titre d'étrennes, un livre « contrefait d'une pièce de bois blanc peint en semblance d'un livre où il n'a nul feuillet rien escript », tandis qu'un an avant la mort du mécène, ses « varlets » lui font présent d'une salière d'agate montée en or avec un saphir et quatre perles. De son côté, le duc de Berry leur donne, en plus de leurs gages, un hôtel à Bourges, 47 pièces de monnaie d'or, des médailles et bagues précieuses de sa collection. Un an avant

sa mort, il leur doit 1.000 écus et remet en gage de sa dette un rubis qu'il avait payé 3.000 écus d'or.

Les *Très Riches Heures*, restées inachevées à la mort du duc, le 15 juin 1416, débutent par les fameuses illustrations du calendrier (fig. 10 et 11). A chaque mois de l'année correspond une miniature relatant les occupations caractéristiques de la saison. On saisit toute la nouveauté du génie des Limbourg lorsqu'on confronte leur interprétation d'un thème conventionnel avec les commentaires de Barthélémi l'Anglais. Selon son livre *De Proprietatibus rerum*, il faudrait représenter février « comme un vieillard qui se siet au feu en chauffant ses pieds pour ce que adonc le froid est en sa vigueur, pour ce que le soleil est trop loin de nous ». Les Limbourg nous font voir un paysage d'hiver et remplacent le vieillard au coin du feu par trois paysannes portant un costume à la mode à cette époque et moulant les formes du corps. Dans la cour de la ferme, une étable, moitié ouverte, abrite les moutons; une nuée de moineaux fouille dans la neige pour y dénicher quelque nourriture. Un paysan encapuchonné se chauffe les mains en soufflant dessus, et, derrière les clôtures de la ferme, des collines enneigées sont animées par un bûcheron en train d'abattre un arbre dans une petite forêt, par un paysan qui dirige un mulet chargé de bois vers un village. La tour pointue de l'église surgit de la légère brume d'hiver.

Nous assistons là à la genèse du paysage moderne. Deux nouveautés capitales, dans l'histoire de la peinture de l'Occident, font leur apparition dans ces enluminures audacieuses : la création de l'espace à trois dimensions et l'application, à l'ensemble de la composition, de l'étude de la réalité, de l'observation, qualités qui s'étaient manifestées jusqu'à ce moment seulement dans le détail réaliste. Les fonds guillochés sont remplacés par un paysage. Tous les détails de la vie paysanne sont rendus avec une précision minutieuse. Les châteaux du duc de Berry, figurant au fond des tableaux, sont reproduits avec précision. Les anciens poncifs abstraits sont abandonnés pour la représentation immédiate du monde visible, grâce à la conquête de la perspective aérienne. On admire l'éclairage parfaitement caractérisé selon les saisons de l'année, les raccourcis des personnages apparaissant en silhouette noire au second plan de l'image illustrant le mois d'octobre, comme ils doivent paraître à un observateur éloigné dans la lumière claire parisienne d'une journée d'automne. Les Limbourg sont aussi de brillants peintres animaliers et,

PRIMITIFS FRANÇAIS DU XIV^e ET DU XV^e SIÈCLE

au lieu de supposer qu'ils connaissent l'Italie, il paraît plus probable que des maîtres comme Pisanello, comme Giovannino de Grassi (1), ne restèrent pas insensibles devant ces études magistrales. Il serait puéril de nier l'apport italien que l'on a souvent relevé (2). Mais ces emprunts ne portent que sur des détails. Ce qui importe, c'est la synthèse de tous ces facteurs, à la lumière de l'observation d'une réalité de fête galante du dernier temps de la féodalité. Ce n'est pas un monde imaginaire, c'est le monde princier avec ses caprices romantiques, miroir d'une civilisation qui tend à s'imposer partout en Europe.

Il faudrait peut-être rattacher à cette ambiance la peinture à la détrempe du musée Crozatier, au Puy-en-Velay, représentant la *Vierge de Miséricorde*, selon H. Bouchot, une commande des Carmes du Puy et probablement exécutée dans l'entourage du duc de Berry. Le type de la Vierge, les portraits du roi et des ducs sont d'une vérité saisissante. On est très près des Vierges de Jan Van Eyck.

(1) V. à ce sujet Arthur VAN SCHENDEL, *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du xv^e siècle*, Bruxelles, 1938, chap. VIII.

(2) P. ex. STERLING. *Les Primitifs*, p. 65.



CI. 

La Vierge et l'Enfant. Collection Carlos de Beistegui, Biarritz.



LILLE

Cl. Giraudon

École de Provence. La vision du bienheureux Pierre de Luxembourg. Musée Calvet, Avignon.



CHARENTON LE PONT. VILLETTE. TROISIÈME ÉDITION.

BU
LILLE
CI. CHARENTON

Enguerrand Quarton. La Vierge de Miséricorde. Musée Condé. Chantilly.



Cl. Giraudon

Enguerrand Quarton. La Vierge de Miséricorde (détail). Musée Condé, Chantilly.

3. ATELIERS FRANCO-FLAMANDS.

Il nous paraît légitime de réserver le nom hybride d'art *franco-flamand* à des ouvrages où la dominante flamande ne se pare que d'adjonctions parisiennes d'importance relative. En effet, le rayonnement parisien est sensible dans les pays du Nord, mais certains panneaux exécutés en France reflètent des inflexions flamandes marquées, à peine tempérées par le canon de la mode parisienne. Ceci nous épargne des constatations comme celle de M. Sterling qui a essayé si habilement de reconstituer la part respective des deux contrées dans l'art franco-flamand et qui nous dit : « La Flandre et le Brabant paraissent les plus flamands dans l'art franco-flamand » (1). En effet, la majorité des tableaux groupés par M. Sterling sont d'une inspiration flamande assez pure : le *Calvaire des Tanneurs* de Bruges, le *Jugement Dernier* de Diest, les scènes de la *Vie de la Vierge* du musée de Bruxelles, même l'*Antependium* d'Abbeville et la *Vierge de Yolande Belle* à l'Hôtel de Ville d'Ypres, la *Vierge aux Eglantines* du Louvre, pourraient être écartés de l'étude de l'art français proprement dit. Par contre, ils ajoutent une information précieuse à la connaissance des ateliers régionaux en Flandre et en général à l'art prééyckien.

De cette façon, il nous resterait un ensemble important de panneaux « franco-flamands » qui semble se rattacher plus ou moins au mécénat de Philippe le Hardi, c'est-à-dire à l'Etat de Bourgogne. N'oublions pas, à ce sujet, la remarque de M. Henri David (2) : « Pour ses premiers maîtres d'œuvre, le duc (de Bourgogne), qui, depuis la mort de Charles V en 1380, dispose, à titre de gouverneur de la personne et de la maison du jeune roi, d'une partie des ressources de la couronne et qui n'est pas encore comte de Flandre, s'adresse à des gens de métier auparavant accrédités à la Cour de

(1) STERLING. *Peintres du moyen âge*, p. 23. Pour les tableaux énumérés ensuite, voir le *Répertoire* de M. Sterling, *XIV^e siècle A*: n^{os} 20-23, 25 et 11 (*Vierge aux Eglantines*), ainsi que deux dessins du Louvre, n^{os} 12 et 13.

(2) DAVID, *op. cit.*, *Philippe le Hardi*, 1937, p. 32-33.

France. Ce n'est que plus tard, lorsqu'il les choisira, et parmi eux de grands artistes, Sluter et Malouel, non pas même dans ses seuls Etats, mais dans l'ensemble des Pays-Bas : Flandre, Hainaut, Brabant, Liège, Limbourg, Hollande et Gueldre. Il y a là deux étapes de son mécénat. En une vingtaine d'années, de 1384 à 1404, nous assistons sur place à un glissement des maîtres qui passent des Franco-Flamands du XIV^e siècle français à des hommes que leur origine et leur tempérament font susceptibles d'imprimer à l'art de la Chartreuse un accent beaucoup plus septentrional, à la fois néerlandais, rhénan et un peu germanique. »

Le retable (fig. 12) peint par Melchior Broederlam à Ypres pour la Chartreuse de Champmol (1) donne une excellente idée du style de l'art flamand dans la dernière décennie du XIV^e siècle. Les personnages trapus évoluant dans un décor architectural (où l'on relève des « citations » slutériennes en grisaille), qui alterne avec des paysages d'un style nettement italien, semblent flous dans leurs vêtements amples, empruntés à la statuaire bourguignonne. Broederlam ajoute aussi une verve populaire qui s'exprime particulièrement dans le Joseph en train de boire de la *Fuite en Égypte*, trapu et surchargé, annonçant déjà certains paysans de Breughel. Ce personnage contraste étrangement avec les figures austères et empreintes d'une monumentalité giottesque de la Visitation.

Il faut situer dans le voisinage de Broederlam les cinq panneaux, formant probablement un polyptyque, aujourd'hui au musée Mayer van den Bergh, à Anvers, et à la collection Walters, à Baltimore. M. Sterling a souligné les affinités de ces panneaux avec les Heures de Charles VI à Vienne, avec le Psautier du duc de Berry de Beauneveu et le *Calvaire des Tanneurs* de Bruges, ce qui le conduit à situer à juste titre le polyptyque dans le Hainaut.

La facture des quatre panneaux et des revers n'est pas très homogène. La *Crucifixion* et l'*Annonciation* transforment librement des formules de Simone Martini. Les autres panneaux se rapprochent davantage de l'art flamand. Saint Christophe, en chapeau jaune verdâtre et tunique rouge, doublé d'un revers bleu, sort de sa maison pour se diriger à travers l'eau vers l'Enfant, lequel, vêtu de bleu, un globe rouge à la main, est assis dans un paysage dont les arbres

(1) Ce retable n'est reçu qu'au mois d'août 1399 par une commission à Dijon où figurent Sluter (!), Jean Malouel, l'orfèvre Hennequin de Hacht et Guillaume de Beaumetz. (DAVID, *op. cit.*, p. 50.) Broederlam semble avoir commencé les travaux tardivement vers l'an 1396.

noirs se détachent sur le ciel vermillon. Au fond, un ermite est en train de boire à une cruche, un chien à ses pieds. Dans l'eau, divers poissons s'ébattent. Une sirène se peigne d'une main, tenant de l'autre un miroir. Le fond de paysage est d'une inspiration nettement parisienne et fait penser aux enluminures du « maître des Boqueteaux » (Henri Martin). Les contours purs, les rapports des tons bleus et roses sont parisiens également, mais, malgré tout, l'atmosphère pittoresque flamande domine. Y aurait-il un rapport entre ces panneaux et ceux, « portatifs et mobiles », que le vieux Jean de Beaumetz expédie l'année de sa mort (1393) à Philippe le Hardi à Paris? Dans l'état actuel des recherches, ce n'est qu'une pure hypothèse gratuite, mais il faudrait connaître *in extenso* le texte intéressant mentionné par M. David.

La *Vierge et l'Enfant* de la collection de Beistegui (fig. 13) se rapproche de Broederlam sans faire oublier la comparaison saisissante de M. Sterling qui juxtapose à ce tableau le *Mariage de la Vierge* de Michelino de Besozzo, de la collection Griggs, à New-York, et croit y trouver un reflet de l'art franco-flamand de Jean d'Arbois. Le tableau fait penser au type des Vierges, fréquent en Bohême à cette époque, et pourrait être d'une date plus récente que « vers 1390-1400 ».

Finalement, deux diptyques d'un caractère flamand marqué doivent être rattachés aux ateliers de Paris d'origine néerlandaise. C'est le grand diptyque du Bargello et le diptyque du musée de Berlin. Le dessin général du diptyque Carrand du Bargello ainsi que le tracé des moulures sont nettement français. C'est un des derniers essais de reconstituer l'alliance de l'architecture et de la décoration qui faisait la splendeur des temps romans et du début de l'art gothique. Les anges musiciens, ainsi que les prophètes mouvementés, qui rappellent les statues de la Sainte-Chapelle de Bourges, aujourd'hui au palais Jacques-Cœur (antérieurement au musée Cujas), l'accord délicat de la composition avec les ciselures de l'encadrement, militeraient pour un atelier purement français, mais les figures rondes, certains détails de costume et des étoffes, les types réalistes de la Crucifixion, le fond d'architecture avec les anges, sont des arguments déterminant l'essence flamande de ce tableau. Le visage de la Madone est très proche de celui de la *Vierge aux Eglantines* du Louvre.

F. Winkler croyait pouvoir attribuer au même artiste les

diptyques de Berlin et du Bargello (1). A part une certaine parenté générale dans le dessin et dans la facture, on est frappé par la simplicité de la composition. C'est un des rares cas où un tableau paraît comme une miniature agrandie. Le renvoi de M. Sterling au *Calvaire* du Lancelot de la Bibliothèque de l'Arsenal est très justifié, mais le style des draperies apparente l'art monumental du *Calvaire* avec un moine Dominicain adorant, à l'Ecole de Bourgogne (2).

Peut-être Winkler n'avait-il pas tout à fait tort de voir dans ces personnages animés d'un pathos austère quelque étincelle d'esprit provençal. On sent là, quoique de très loin, un prélude à l'élévation grandiose de la *Pitié* d'Avignon.

(1) WINKLER. *Berliner Museumsberichte*, XLIX, 1928, p. 7.

(2) STERLING, *op. cit. Rep. XIV^e siècle*. A n° 24 et planches 28 et 29. L'attitude identique du moine donateur, notamment la tête qui semble sortir des épaules, est frappante.



BU
LLE
Cl. Girardon

Enguerrand Quarton. Le Couronnement de la Vierge (détail). Hospice de Villeneuve-les-Avignon.



El. Giraudon

La Vierge de Pitié de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon. Musée du Louvre.





Clichés Giraudon

La Vierge de Pitié. Musée du Louvre.



--- Tête du donateur de la Vierge de Pitié. Musée du Louvre.



Cl. Anderson

Nicolas Froment. La Résurrection de Lazare (1461). Musée des Offices, Florence.

II

L'EPANOUISSEMENT DE LA PEINTURE GOTHIQUE FRANÇAISE

NOUS avons vu comment s'est formé, au courant du XIV^e siècle, à Paris, un art essentiellement mondain et par là universel. Malgré l'existence de foyers régionaux, la capitale domine par l'originalité des conceptions picturales, par le nombre des ateliers d'une inspiration purement française. C'est la tradition de l'enluminure parisienne, célèbre dans tous les pays, qui contribue efficacement au rayonnement de cet art élégant jusqu'à la préciosité, miroir des modes de l'époque.

Peut-être serait-il exagéré de qualifier ce rayonnement puissant de la peinture française, entre l'extrême fin du XIV^e et le premier quart du XV^e siècle, comme « art international ». Il s'agit plutôt de la transmission d'un certain mode de vie, de certaines formules de draperies, d'un idéal, d'un canon courtois, d'une ambiance intime, parfois un peu froide, d'une échelle de valeurs de bienséance décorative. Ce sentiment se généralise, à cette époque, en Italie, avant les grands Florentins du Quattrocento, chez Michelino da Besozzo, Stefano da Zevio, Bicci di Lorenzo, Domenico di Bartolo, chez Gentile da Fabriano et même chez Masolino et Pisanello; en Catalogne, quoique l'influence italienne prédomine dans ce pays (1) ; en Allemagne et à la Cour de Charles IV à Prague.

(1) V. sur ce sujet très complexe, l'article de M. MILLARD MEISS, *Italian style in Catalonia and a XIVth century catalan workshop*, dans *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1941. Vol. IV, p. 45-87 (43 ill.).

Un des facteurs essentiels de ces échanges culturels est l'expansion du commerce dans les succursales dispersées dans les principales villes d'Europe. On trouve des comptoirs à Londres et à Bruges, à Paris et à Barcelone, et aux autres ports de la Méditerranée, sans parler de Dijon et d'Avignon. Cette intensité du commerce s'étendait aux tableaux et aux objets d'art. Un commerçant florentin établi à Avignon écrit à son fournisseur à Florence : « Nous avons besoin de panneaux peints de Notre-Seigneur et de Notre-Dame, du type ordinaire, ou de tableaux grands et beaux et de grandes vues avec de bonnes figures et de bonnes couleurs, si vous les trouvez. Faites qu'ils soient beaux et bon marché. Dépensez 8, 10 ou 12 florins. » Puis il commande encore des tableaux plus petits à 4 ou 5 florins, des images de la Vierge valant un florin pièce et des coffres en bois peints sur champ vermeil ou azur.

Dans les foires, les changeurs vendent, dès le XIII^e siècle, des images d'or et d'argent. Le mouvement des pèlerins et des courriers, des marchands et des soldats, les déplacements spectaculaires des rois et de la haute noblesse en général, créent une clientèle aussi amovible que les objets d'art qu'elle achète. Les artistes eux-mêmes suivent ces pérégrinations, et il y aurait lieu de les partager en deux groupes : les sédentaires et les voyageurs. Une fois célèbres, les peintres suivaient l'appel de la commande. Ils devenaient aussi internationaux, et leur art reflétait forcément cette synthèse de terroir et de l'esprit cosmopolite qui règne autour de l'an 1400.

Nous dépasserions le cadre de cette étude si nous désirions décrire tous ces reflets de l'art français. D'ailleurs, nous trouvons rarement une imitation pure, mais presque toujours une adaptation où l'élément français joue un rôle plutôt catalyseur.

Mais, en France aussi, nous assistons, dès la mort de Charles VI, à un développement moins extensif. La migration des artistes, la prédominance des ateliers parisiens ne se font plus sentir à tel point. L'art français se replie sur lui-même et, dans certaines régions, des foyers artistiques déterminés s'allument. Il est temps de prononcer le mot d'écoles régionales; celle de Provence, avec Aix et Avignon comme centres; celle du Rhône, celle du domaine royal, Touraine et Loire, ainsi que le Centre, avec Tours, Angers, Bourges et Moulins; l'École bourguignonne et les ateliers encore mal connus de Paris et du Nord, avec Amiens, Abbeville, Douai et Valenciennes.

On connaît les origines politiques de ce changement, maintes

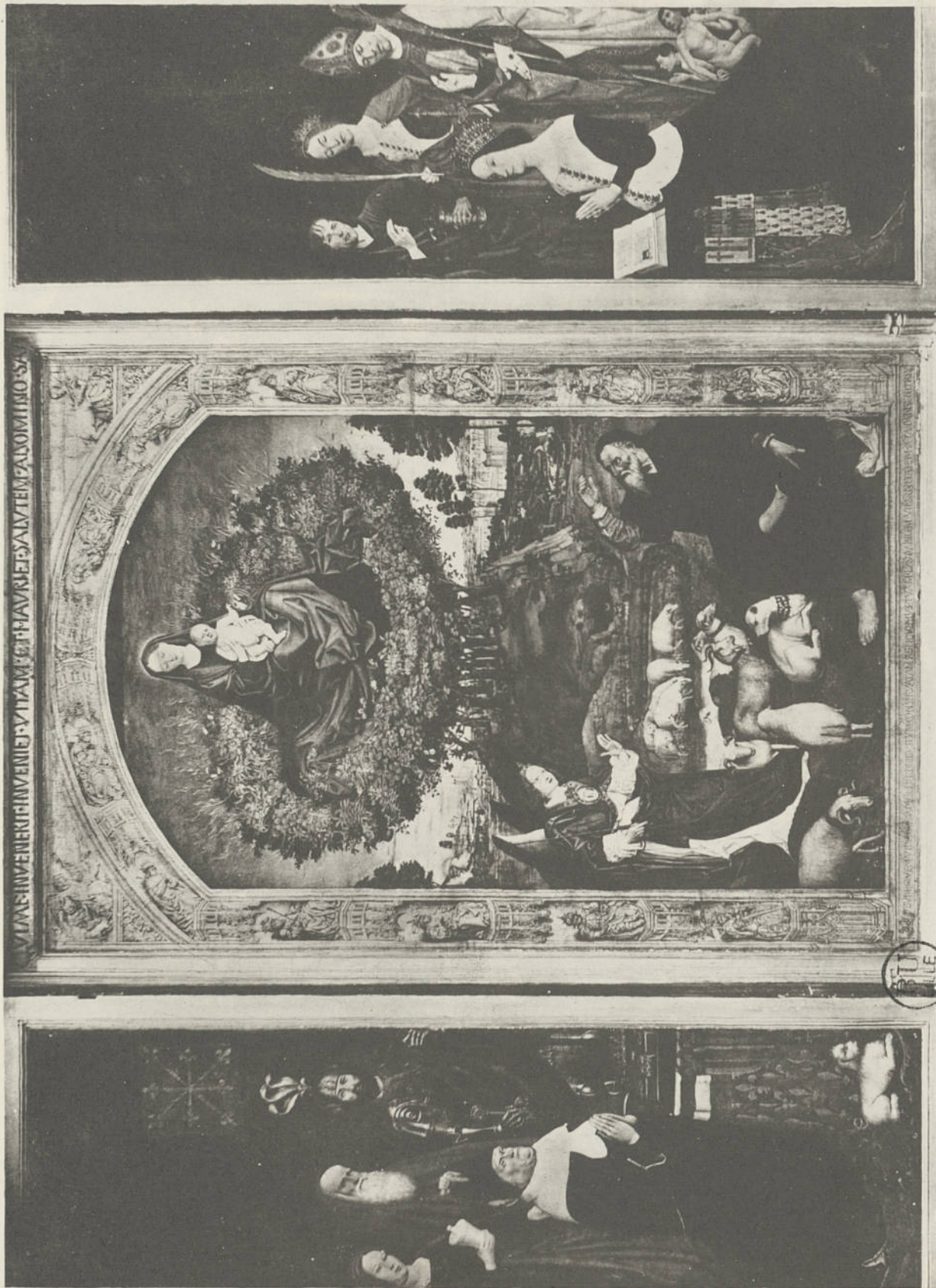
ÉPANOUISSEMENT DE LA PEINTURE GOTHIQUE

fois résumées. C'est le temps des deux obédiences, du schisme royal, du jeune Charles VII, le roi de Bourges; d'une France scindée en deux sous l'occupation anglaise, d'une longue crise économique et sociale qui fait durer le provisoire de cette vie de provinces plus ou moins autonomes jusqu'à ce que les réformes de Louis XI tendent à centraliser le royaume. Mais ce n'est que sous François I^{er} que l'art commence de nouveau à graviter autour de la capitale. En attendant, le xv^e siècle offre l'image d'une décentralisation artistique assez prononcée à laquelle correspond l'importance croissante des foyers régionaux.

La stratification sociale change et une nouvelle clientèle fait son entrée qui, précédemment, ne participait qu'exceptionnellement à la protection des arts. Le clergé moyen et la bourgeoisie enrichie, les couvents et les corporations s'avèrent capables d'occuper des peintres. Ce ne sont pas exclusivement les cours royales ou princières autour desquelles se meut un grand nombre d'artistes du plus haut talent. Cependant le mécénat quelquefois éphémère de la haute noblesse galvanise les peintres les plus éminents jusqu'à l'avènement de Louis XI dont la politique protectionniste envers la bourgeoisie commerçante accroît l'engouement de cette classe pour l'art. Retenons d'ailleurs que Charles VII, fin lettré, et Louis XI n'ont pas fait plus pour l'art que ce qui incombe normalement à un monarque en cette matière. Mais ce simple programme était déjà assez chargé pour attirer nombre de peintres de premier plan. L'indépendance des provinces n'en fut point touchée. Nous allons voir maintenant comment se sont déployées, dans chaque secteur, des tendances bien distinctes. Cela n'exclut pas des interférences multiples; car nombreux sont les maîtres qui ne sont pas originaires du lieu de leur résidence et dont l'art se modèle par le contact avec les ateliers locaux, ces pépinières traditionnelles d'où sortent des génies qui semblent cristalliser dans une individualité l'ambiance d'un lieu et l'enseignement d'un passé. C'est le cas des nombreux peintres qui émigrent du nord de la France vers des contrées plus favorables, à ce moment, à leurs activités.



Nicolas Froment. Volets du triptyque de la Résurrection de Lazare. Musée des Offices, Florence.



Cl. Giraudon

Nicolas Froment. Triptyque du Buisson Ardent (1476). Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.



BU
LILLE

Ch. Claudon

Nicolas Froment. Le Buisson Ardent. Panneau central. Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.



BU
JULIE

Cl. Girardon

Nicolas Froment. Le roi René et sa femme Jeanne de Laval. Musée du Louvre.

I. ATELIERS DU MIDI DE LA FRANCE.

a) *Avignon.*

Pendant que la royauté française faisait de Paris un centre artistique international, les papes créaient à Avignon un foyer non moins resplendissant. Ils s'y établissent dès 1316. De cette manière, Avignon devient un centre de la vie intellectuelle au XIV^e siècle. Des théologiens et poètes de France, des légistes et des prédicateurs d'Italie, Pétrarque, Boccace, Zanobi de Strada, Niccolo de Romani, Coluccio Salutati apparaissent en qualité de secrétaires et conseillers à la cour papale. Il s'y forme un cercle humaniste qui prélude à la vie florentine sous Cosimo de Médicis. L'engouement pour l'âge d'or, l'antiquité, devient général et les humanistes sont appuyés par les cardinaux. Les amis de Pétrarque fréquentent le palais du vieux cardinal Pietro Colonna. A la table du cardinal Philippe de Cabasole, on récite, au lieu du Livre Saint, des passages des œuvres de Pétrarque; l'archevêque d'Albi fait cadeau à ce poète, des commentaires de Servius sur Ovide. Clément VI, le « litterarissimus pontifex », appuie ces efforts. On crée une grande bibliothèque.

Le commerce se développe. Les Allemands remplissent une rue à titre d'armuriers et ouvriers sur métaux. Les Italiens ont le monopole de la banque, de l'orfèvrerie et du commerce de luxe. Nous avons vu que l'on importe de Florence des tableaux de piété, mais aussi des draps, de Milan des armes, cottes de mailles, hauberts et bassinets, de Gênes des voiles de coton, de Venise des soieries, de Paris des tapisseries et des émaux, de Montpellier et de Carcassonne des étoffes. Des relations avec l'Orient sont fréquentes. Quinze ambassadeurs tartares offrent leurs hommages à Benoît XII. Clément VI reçoit des ambassadeurs grecs, arméniens et sarrasins, mais aussi le duc de Bourbon, le roi de Bohême, le duc d'Orléans.

Ces fluctuations d'un centre de luxe et d'administration se font sentir dans l'art. Avignon, tel qu'un aimant, attire des personnages

les plus hétérogènes. C'est pourquoi M. Sterling constate avec raison : « Sans cesse renouvelé, ce milieu d'artistes de formations diverses ne se laisse pas gagner par une esthétique commune capable de créer un style homogène. » (1) A part les magnifiques peintures murales au Palais des Papes et à Sorgues, d'une inspiration nettement parisienne — nous venons de relever l'importation de tapisseries de la capitale — les quelques tableaux conservés de la fin du XIV^e siècle prouvent la fécondité du séjour d'un peintre francisé comme Simone Martini, mais aussi les interférences de nombreux artistes de provenances les plus diverses. Passons en revue ces tableaux et tâchons de déterminer dans quelle mesure ils peuvent être considérés comme prodromes de l'apogée de la peinture avignonnaise au milieu du XV^e siècle.

Un témoignage de l'orientation siennoise à Avignon est le portrait de *Pierre de Luxembourg présentant un donateur à la Vierge* (2) (musée de Worcester). On dirait que le peintre avait connaissance du dernier vœu du jeune cardinal, représenté d'ailleurs avec un réalisme accentué : il désirait n'avoir que trois torches à ses obsèques et être vêtu de drap blanc grossier, vœu auquel le Pape ne put évidemment consentir. Mais le peintre semble avoir respecté la tenue de pauvre. La simplicité du costume blanc contraste avec les vêtements somptueux du donateur, portant des poulaines à la mode. Dans la facture du tableau on relève un certain esprit monumental, des grands plans simples. L'élément le plus conventionnel est naturellement la Vierge. On pense surtout à Bartolo di Fredi (p. ex. le triptyque du musée de Pérouse, le *Mariage de sainte Catherine*).

Un peu plus émancipés sont le retable de Thouzon et un tableau attribué à l'école d'Avignon par M. Réau, représentant les *Rois Mages*, au Brooklyn Museum of Arts. Mais on se sent dans un atelier d'enlumineur parisien devant le *Portement de Croix* du Louvre. Si on laisse de côté le rapport de la composition avec celle de Simone Martini exécutée à Avignon, aujourd'hui au musée du Louvre (Sterling), on est frappé par le rapport avec les premières enluminures des *Antiquités Judaïques* (Bibl. nat. ms. fr. 247) dues « au bon peintre du duc de Berry ». Cette feuille n'aurait-elle pas été exécutée au début du XV^e siècle et non pas vers 1390 comme on dit en général?

(1) *Op. cit.* (*Les peintres du moyen âge*), p. 26.

(2) V. le portrait magistral de ce personnage curieux par Huizinga, dans le chap. XIII de *L'automne du moyen âge*. Le donateur serait-il frère du cardinal?

Une des synthèses les plus charmantes entre Sienne et Paris est due à un peintre qui a travaillé à Avignon entre 1411 et 1438, et qui signe « Jacobus Iverni de Avignone ». Son triptyque représentant la *Vierge allaitant, saint Etienne et sainte Lucie*, au musée de Turin, commandé par une famille piémontaise, combine la grâce des angelots et la douceur quelquefois un peu mièvre des ateliers parisiens avec les recettes éprouvées des coloristes siennois.

Dans le deuxième quart du xv^e siècle, un nouveau courant artistique semble jouer un rôle encore mal éclairci, mais très important dans la gestation de l'art avignonnais : il s'agit des échanges entre le Languedoc et le Roussillon, ainsi que l'art aragonais et surtout catalan. M. Sterling a suggéré d'appeler l'art mixte de ces régions : peinture franco-espagnole ou école des Pyrénées Orientales, et le même savant a relevé une liste importante d'artistes français et espagnols travaillant réciproquement dans leurs pays (1). Voici le groupe de tableaux qui constitue cette « peinture franco-espagnole », s'échelonnant de 1425 jusqu'à 1450 environ : d'abord le retable assez repeint, signé « hoc pinxit Joh(ann)es Mirailheti », au musée Masséna de Nice, la Crucifixion de la collection Wakefield Mori (2), le retable de la Crucifixion et de saint Jean-Baptiste, publié par Labande (3), deux panneaux d'un retable dans la collection E. D. Levinson à New-York, le *Calvaire* du musée Arbaud à Aix-en-Provence et un saint Grégoire ou plutôt un portrait du *Pape Grégoire XII* (ou Grégoire XI) de notre collection. Il est possible de tracer une évolution reliant ces œuvres. Jean Mirailhet allie à une douceur parisienne l'organisation un peu schématique des retables catalans. La prédelle de la Vierge au manteau reprend les fonds de paysage de l'enluminure parisienne. Si nous comparons à ce tableau le Calvaire avec deux donateurs et des Saints du musée Arbaud, qui date de vers 1450, nous pouvons saisir les traits qui semblent avoir déterminé les maîtres de « l'école » d'Avignon : à côté du paysage « anecdotique » (Sterling) de tradition parisienne, le style reflète l'héritage catalan, c'est-à-dire le goût des plis cassés, des personnages

(1) STERLING, *op. cit.* (*Peintres du moyen âge*), p. 27 et p. 80, note 40.

(2) Monte-Carlo, Sterling, *Rép. A*, xiv^e s., n° 48.

(3) *Id.*, *Rép. A*, xiv^e s., n° 49 et LABANDE. *Les Primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence Occidentale*, Marseille, 1932, pl. XXVI-XXX. La Nativité et la Prédication de saint Jean, reproduites dans RÉAU, *French painting in the XIV th, XVth and XVIth centuries*, 1939, pl. 14 et 15.

espacés et bien séparés d'un fond à effet de tenture, un jeu de lumière drue, rehaussant le modelé cubique des formes. Mais le problème subsiste si ces éléments ne reflètent pas en réalité l'absorption de l'art des van Eyck, dépouillé de son caractère de réalisme minutieux, par les ateliers catalans. Nous sommes très proches d'une série d'autres tableaux où l'on hésiterait également à voir l'enseignement du Nord ou plutôt l'évolution d'une tradition catalane post-eyckienne. Le *Buste de la Vierge* de la collection Durrieu à Paris, la *Vision de Pierre de Luxembourg* au musée Calvet à Avignon (fig. 14) ainsi que le triptyque bénédictin et un panneau publiés par M. Sterling (1) préparent à la grandeur monumentale des maîtres avignonnais de la deuxième moitié du xv^e siècle.

Le raccourci du visage du jeune cardinal ou du donateur du Calvaire se détache avec force sur le fond doré, le modelé y est clairement réparti, et l'ombre, bien que délicatement estompée, est loin d'avoir le lyrique sfumato italien. Dans le portrait de Pierre de Luxembourg, la main est pleine, les plis du manteau volumineux et traités par masses vigoureusement éclairées.

Ces témoignages timides annoncent l'apogée de l'art en Provence. Il est bien exceptionnel de pouvoir rattacher à la *Vierge de Miséricorde* du musée Condé à Chantilly (fig. 15 et 16) et au *Couronnement de la Vierge* à Villeneuve-lès-Avignon (fig. 17) le nom d'un artiste originaire du diocèse de Laon, Enguerrand Quarton.

La *Vierge de Miséricorde*, exécutée en 1452, fut peinte, selon le marché passé le 16 février 1452, par Quarton et un autre peintre, Pierre Villatte. Le retable était destiné à orner l'autel de la chapelle construite dans l'église des Célestins à Avignon par Jean Cadard. On a souvent souligné qu'il n'y a pas le moindre indice d'une collaboration de deux mains dans le tableau de Chantilly, œuvre très homogène. L'explication la plus simple de ce fait est l'hypothèse que Villatte a peint la prédelle du tableau, hélas, perdu, ce qui serait bien d'accord avec la notice nous montrant Villatte enlumineur. Ce qui renforce l'hypothèse, c'est la ressemblance de la Vierge au manteau avec le Couronnement peint un an plus tard par Quarton tout seul. Ces deux tableaux sont donc incontestablement de la main de Quarton. Ce sont des œuvres de sa maturité, car nous le voyons exé-

(1) STERLING, *op. cit.*, *Rep. A xv^e s.*, n^o 37 et 40 (pl. 74-76).



École de Nicolas Froment. La légende de saint Mitre. Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.



École de Nicolas Froment. Saint Siffrein. Musée Calvet, Avignon.



BU
LILLE
Ch. J. Schaefer

École de Nicolas Froment. Déposition de Croix. Collection Joseph Schaefer, Paris.



Cl. Giraudon

Maître de l'Annonciation d'Aix. L'Annonciation. Panneau central du triptyque. Église de la Madeleine, Aix-en-Provence.

cuter déjà en 1444 un retable destiné à l'église de Tarascon. A ce moment, Quarton était à Aix; quatre ans plus tard, nous le voyons à Arles. C'est un artiste qui connaît bien le paysage provençal.

Le sujet de la *Vierge au manteau*, qui devient fréquent à cette époque, est très significatif de l'esprit du temps. La vision du moine cistercien s'embourgeoise et au-dessous du manteau de la Vierge apparaissent les classes de la société auxquelles les donateurs aspirent dans leurs rêves. Ce tableau illustre bien le changement qui s'opère dans l'esprit des bourgeois qui commandent des tableaux de ce genre. A côté des milieux de la Cour et de l'Eglise, la bourgeoisie, enrichie par le commerce florissant, veut faire autant que les autres mécènes.

Quarton est un maître dans la répartition des foules; il sait combiner les groupes d'une main sûre, obtenir des harmonies coloristes de surfaces adaptées à la vision de loin, soigner le détail du portrait individuel. Le contraste de la Vierge majestueuse, légèrement arquée, avec le groupe des personnages savamment arrangé sous le manteau et avec les donateurs est accentué par le fond d'or d'où se découpent les profils vigoureux des époux Cadard en grande tenue. Des réminiscences flamandes, surtout dans le costume de l'épouse, sont à signaler.

Un an plus tard, Quarton révèle toute l'étendue de son talent dans le *Couronnement de la Vierge* (fig. 17). Le tableau destiné à la chapelle de la Sainte-Trinité de l'église des Chartreux à Villeneuve-lès-Avignon témoigne de l'emprise énorme de la commande ecclésiastique. Un prix-fait détaillé spécifie le vaste programme iconographique jusqu'au moindre détail.

C'est une composition en plusieurs registres. D'abord, en haut, le ciel. La Vierge à la robe bleu azur, croisant les mains, est couronnée par la Sainte Trinité. De part et d'autre, le Paradis : des chérubins, en rouge ardent, forment un demi-cercle, puis c'est la foule des saints, des rois, prêtres et clercs, les Elus. Les différentes catégories des Elus sont séparées, si bien que chaque groupe correspond à un rang des différentes hiérarchies. Au-dessous du ciel qui prend les quatre cinquièmes de la composition totale, s'étend la terre. Le Christ en croix, au milieu, près duquel prie un évêque et un chartreux, domine un vaste paysage provençal : les rochers calcaires, la végétation pauvre nous ramènent sur les bords de la Durance ou sur les versants du mont Ventoux. A droite s'étend Jérusalem, à gauche Rome, villes de fantaisie où l'on reconnaît des monuments de Ville-

neuve-lès-Avignon, des maisons méridionales, avec des adjonctions exotiques, tels ces toits en bulbe des tours de l'enceinte de Jérusalem. Dans une église de chartreux, on voit la Messe de saint Grégoire, stipulée dans le contrat, ainsi que le Buisson Ardent. Au-dessous de la terre, c'est le Purgatoire et l'Enfer.

Henri Focillon a démontré que cette composition est établie comme un tympan sculpté et M. Sterling a relevé les nombreux détails qui lient Quarton à l'art plastique de son pays d'origine (1). Le sujet a dû forcer l'artiste à se laisser entraîner par la tradition du nord. Ne s'agit-il pas de caser tous les détails avec le maximum de clarté dans le minimum d'espace, d'être aussi monumental que possible et aussi détaillé que nécessaire? Si l'on compare la Vierge au manteau avec le Couronnement, on s'aperçoit de l'identité de nombreux types des personnages.

Mais ce qui fait la grandeur de l'art d'Enguerrand Quarton et le relie au maître de la *Pitié* d'Avignon, c'est son sentiment extraordinaire du rythme émotif de la composition. « Le gracile dessin gothique de la France septentrionale » est parfaitement adapté aux exigences de la peinture de chevalet.

Ce rythme relie les registres horizontaux et crée dans les fonds ce dégradé délicat qui nous conduit de l'or du ciel à l'évocation d'un paysage provençal.

C'est là cette révélation du midi que M. Sterling a mis en lumière avec sa maîtrise habituelle : « Vraiment, si l'on veut comprendre la qualité de la lumière et les formes que peignent Quarton ou le Maître de la *Pitié* de Villeneuve, il faut passer quelques heures au bord du Rhône. Les maisons blanches, roses et bistres, les rochers crayeux couronnés d'une verdure grisâtre sont saturés d'une clarté triste et implacable; les moindres arêtes s'affirment et s'accompagnent d'ombres fines, comme péremptoires. Le soleil scande les bâtisses et le sol, il semble mettre à nu leur intime ossature. Peu à peu, l'œil saisit un ordre secret qui régit ces formes ramenées par l'intense lumière à leur schéma géométrique le plus simple et le plus précis. A un peintre de Provence, comme à ceux de tant d'autres pays méridionaux, un rythme « cubiste » ne peut manquer de s'imposer » (2).

Cette ambiance provençale relie essentiellement l'art d'Enguer-

(1) STERLING, *op. cit.*, p. 29 du *Répertoire*. FOCILLON. *Art d'Occident*, p. 315.

(2) STERLING, *op. cit.*, p. 51.

rand Quarton à celui du mystérieux maître de la *Pitié* de Villeneuve-lès-Avignon (fig. 18, 19) (1). Ce tableau, considéré à juste titre comme une des expressions les plus parfaites de la peinture provençale de cette époque, confirme notre définition de l'art français : la recherche du maximum d'expression dans le minimum de traits réels auxquels obéit la gamme de couleurs d'une grande pureté de tons.

Le contraste linéaire de cette merveilleuse composition, où rien n'est laissé au hasard, s'exprime par l'arrangement de la *Pitié* en triangle aigu, tandis que saint Jean et sainte Marie-Madeleine inclinés dessinent une courbe lente reprenant celle du corps du Christ. Il y a là, dans le jeu linéaire, le calme de la mort. Ni cris, ni lamentations, ni gestes violents comme des mains qui se tordent, des corps qui s'affaissent : la retenue est l'expression de l'émotion la plus profonde, une douleur muette. Maintes fois, on a représenté ce thème préféré de l'art médiéval tardif, rassemblant une foule de pleurants autour du tombeau du Christ. Protestant pour ainsi dire contre les flots de sentimentalité qui s'observent surtout dans les Saints-Sépulcres en pierre, si répandus en Bourgogne et en Bretagne, la *Pitié* nous donne le symbole de la mort dans ces lignes spiritualisées, chargées de la plus grande intensité que l'on puisse visiblement inspirer à la matière. Ainsi le fond d'or surmontant le paysage n'est pas un trait archaïque. Le paysage simplifié se profile en masses sombres sur le ciel d'or, dont la tonalité délicate produit l'effet d'un ciel de crépuscule. On dirait que cette couleur s'accorde bien aux caractères du tableau où l'émotion si forte semble se transposer dans le ciel.

Les détails de cet ensemble d'un équilibre incomparable sont d'une richesse rare. Le bras du Christ, pendant raide, son visage blême et extatique entouré d'un halo crucifère, le visage de sainte Madeleine où la masse des cheveux s'oppose aux traits durs de ce

(1) Les hypothèses sur l'auteur et la date de ce tableau se sont multipliées. Labande a mis en lumière que le tableau n'est que le panneau central d'un grand retable. Plusieurs auteurs se sont laissés tenter par les rapports avec l'œuvre de Quarton et ont attribué la *Pietà* à ce peintre. La suggestion la plus plausible est celle proposée, sous réserves, par M. Sterling : Pierre Villatte, « qui s'est assimilé la manière de Quarton au point de se confondre avec lui. » (STERLING, *Rép.*, p. 30). A ce sujet, il serait prudent de tenir compte de notre réserve que Villatte n'a pas collaboré à la Vierge au manteau, dont le style uni révèle la main de Quarton seul, mais qu'il a probablement exécuté la prédelle. Or ceci modifierait l'hypothèse dans un sens encore plus évident. Villatte était à ce moment un jeune artiste, mais déjà indépendant, qui s'était formé par le contact avec Quarton. Enlumineur, Quarton lui abandonnait le travail de prédelle, et lentement Villatte se familiarisa avec la peinture monumentale et exécuta les retables et vitraux qui démontrent l'évolution de son style.

profil puissant éclairé par le crépuscule du fond d'or, le voile de la sainte s'opposant au geste cérémonial de la main gauche tenant le vase, — tous ces détails se prêteraient à des analyses approfondies.

Le donateur, agenouillé pieusement au bord du tableau, n'est point étranger à l'action. Son regard méditatif se dirige vers le spectateur et semble vouloir nous ramener sur terre. Des cheveux en broussaille, fidèlement rendus, dans leur désordre fortuit, retombent sur un front ridé de paysan. Des couleurs fraîches ne cachent pas l'œil cerné, un peu proéminent, les joues creuses aux pommettes saillantes, le menton carré, énergique. Des rides partant du nez donnent à la bouche une expression amère, ascétique.

Ces chefs-d'œuvre constituent une ambiance artistique unique, avignonnaise, au milieu du xv^e siècle. De nombreux tableaux reflètent ce style durci, foncièrement gothique, souvent farouche, sec jusqu'à l'austérité. Le *Saint Jérôme* du Louvre, d'un modelé brillant aux tons froids, la *Vierge de douleur* du musée Jacquemart-André aux apparences flamandes, mais si provençal dans son dessin, la *Fontaine de sang* du musée Calvet à Avignon, exemple si caractéristique de l'importation d'un motif du Nord, transformé ensuite selon les données provençales, ainsi que la *Sainte Catherine et un saint évêque* du musée Calvet également, tous ces tableaux sont des exemples frappants de la haute qualité de cette époque.

A partir du dernier tiers du xv^e siècle, d'autres tendances se font jour à Avignon. En attendant de connaître mieux cette seconde période de l'art avignonnais, on fait graviter cette manière autour des œuvres du peintre le plus éminent de ce groupe : Nicolas Froment, né à Uzès vers 1435. On serait tenté de considérer Froment comme un peintre éclectique formé par l'art hollandais (1), notamment par Ouwater, mais aussi Thierry Bouts, né à Harlem. Pourtant, le chemin parcouru du triptyque de la *Résurrection de Lazare* au triptyque de Saint-Sauveur d'Aix montre le dégagement d'une personnalité indépendante et originale. Le triptyque de la *Résurrection de Lazare* aux Uffizi à Florence (fig. 20 et 21) s'entend parfaitement en le comparant avec le même sujet figurant sur un tableau du Louvre (2). Mais en supposant cette formation dans un milieu hollandais, notre triptyque exécuté pour les Observantins de Mugello, couvent près de Florence, est signé et daté 1461. Froment trahit sa

(1) STERLING. *La Peinture franç., Les Primitifs*, p. 110 et fig. 132 et 133.

(2) Cf. fig. 133 dans l'ouvrage cité précédemment.



Clichés Giraudon



L'Annonciation d'Aix. Le message de l'Ange. — La Vierge.



Cl. Giraudon

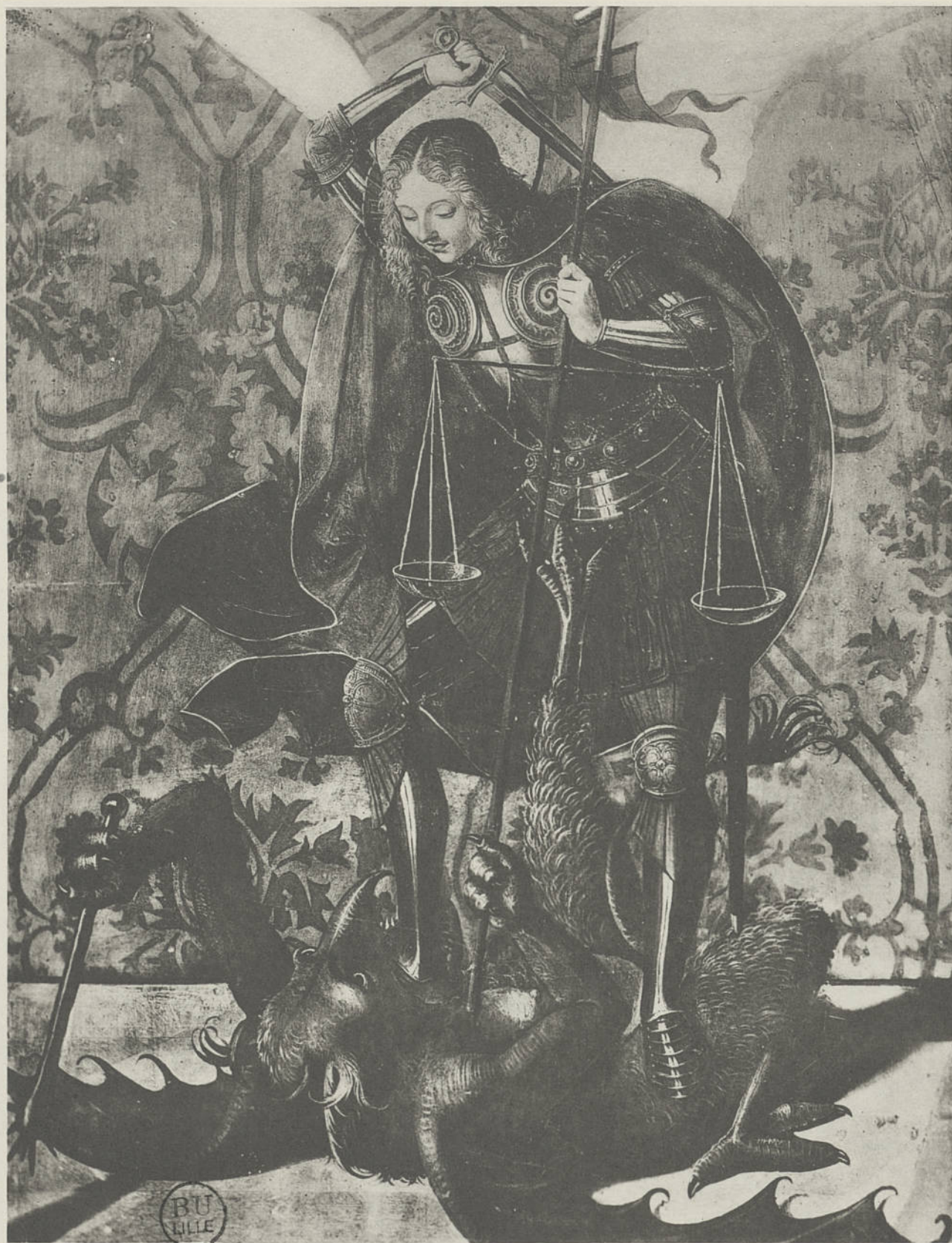
Volet du triptyque de l'Annonciation. Le prophète Jérémie (détail). Musée de Bruxelles.



Cl. Girardon

Nicolas Dipre. La Rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte Dorée. Musée de Carpentras.

BU
LILLE



Cl. Giraudon

Maître de Saint Sébastien. L'archange saint Michel. Musée Calvet, Avignon.

formation locale et son faire grêle aux plis cassés, sa tendance vers l'exagération extatique; certains détails anecdotiques traités avec lourdeur montrent une adaptation assez laborieuse des nouveautés flamandes à l'art provençal.

Seuls les portraits des donateurs permettent de deviner le maître qui exécutera quinze ans plus tard le fameux triptyque du *Buisson ardent*, à la cathédrale Saint-Sauveur à Aix (fig. 22 et 23). René d'Anjou, comte de Provence, le commanda pour le maître-autel de l'église des Carmes. Au centre, un ange pose timidement son pied par terre pour s'approcher de Moïse représenté en berger au milieu de son troupeau, au moment où il ôte sa sandale, selon l'Exode. III, 3/5: « Et Dieu dit : N'approche point d'ici. Déchausse les souliers de tes pieds; car le lieu où tu es arrêté est une terre sainte. » En haut, c'est la vision du patriarche. La Vierge, assise sur un buisson enflammé, tient dans ses bras l'Enfant jouant avec un miroir. Car le Buisson ardent est le symbole de la Vierge : quoique brûlant, il ne se consume pas. La substitution très ancienne de la Vierge à Dieu le Père était très courante avant les théologiens mystiques du XII^e siècle. Hugues de Saint-Victor développa ce point, et il se peut en effet que l'adoption de la formule victorienne s'explique par le fait que le roi René était, comme le dit Bouchot, chanoine de Saint-Victor de Marseille.

Rarement un peintre a réalisé si parfaitement la prescription ecclésiastique de l'alliance du miracle, du symbole et de la réalité. Le Buisson ardent sert de nid à la Vierge. Moïse est un vieillard ébloui qui se déchausse; le miracle ne pourrait être rendu avec plus d'insistance réaliste. Rien de plus curieux que la peinture des animaux qu'on dirait traités d'une manière mondaine, presque comme par un portraitiste de Cour. Le chien n'est ni un symbole comme chez van Eyck ni un ornement. Très en accord avec le ton des romans du roi René, Froment représente le rapport intime du maître et du chien : tandis que les moutons ne se laissent pas déranger par l'apparition de l'ange, le chien s'associe à l'étonnement de Moïse et reflète dans son attitude l'ébahissement de son maître. Froment se présente ainsi comme peintre de la Bible qui sait faire pressentir l'incompréhensible et conférer au miracle la vraisemblance un peu voilée qui imprime à l'idylle champêtre une dignité solennelle.

Certes, bien des détails révèlent toujours une forte influence néerlandaise; mais les costumes et l'encadrement, non exempt de

réminiscences slutériennes, certains souvenirs florentins dans le paysage provençal, ne comptent guère par rapport à la conception grandiose de l'ensemble, la composition savante avec des raffinements de perspective et une force psychologique dans la figure de Moïse qui prépare les volets du retable représentant le donateur et sa seconde femme, Jeanne de Laval, en tenue d'apparat. L'expression calme et satisfaite du roi René à la tête carrée, aux yeux minuscules, s'oppose au profil très masculin de Jeanne de Laval. Froment ne semble pas avoir eu la manie d'idéaliser ces personnages et les deux portraits gardent le charme saisissant d'une parfaite authenticité. Il est utile de faire remarquer que la présentation des donateurs reprend l'ancien schéma des ateliers royaux de sculpture du XIV^e siècle. Le retable fermé montre, peinte en grisaille, une *Annonciation*, donnant en trompe-l'œil la vision de deux personnages placés sur des socles dans des niches profondes, surmontées d'un baldaquin.

Une répétition presque identique des portraits des donateurs est le diptyque des Matheron, au Louvre. Cette peinture portative, avec son sachet de velours, qui s'est conservé, est particulièrement instructive. Elle rappelle un peu le « portrait » photographique de notre époque. La facture est expéditive, vise à la ressemblance sans se départir des éléments provençaux, une certaine sécheresse et des empâtements un peu heurtés (fig. 24).

La *Légende de saint Mitre*, à la cathédrale Saint-Sauveur, à Aix (fig. 25), est, en général, attribuée à Froment. C'est une œuvre remarquable par l'architecture. Au fond, une façade de palais est peinte en grisaille. Au milieu, la façade de Saint-Sauveur est un mélange curieux de motifs classiques ; c'est plutôt une variation d'un thème qu'une représentation exacte. On relève aussi des motifs orientaux. Ce mélange de souvenirs littéraires et visuels crée un décor théâtral, dans lequel les différentes petites scènes se déroulent dans des costumes orientaux. Mais un peu en arrière, nous saisissons une scène médiévale quotidienne. Deux mendiants feignent d'être infirmes tenant, l'un, une sébille, l'autre, tendant sa main ; ils reçoivent, en effet, quelques aumônes des bourgeois. Et des commères badaudes complètent ce charmant tableau de mœurs provençales, tracé avec une science parfaite de la perspective, comme il sied à Nicolas Froment.

Le fait que Froment s'inspira de modèles septentrionaux, d'ordre

bien différent, rend difficile de lui attribuer un certain nombre de panneaux qui, incontestablement, gravitent autour de ses deux œuvres signées. On retient pourtant comme peint dans son atelier le beau fragment de retable du musée Calvet, représentant *Saint Siffrein* (fig. 26). Ensuite, trois œuvres où l'influence du Nord est particulièrement sensible et qui font penser à la première manière de Froment : des fragments d'un retable dans la collection Demandolx-Dedons, le triptyque de l'*Ascension* et de la *Madeleine*, publié par M. Sterling (*Rep. XV^e s. n° 63*), et une *Déposition de croix* de notre collection (fig. 27), qui, selon l'avis autorisé de M. L. Réau, serait à attribuer à l'école d'Avignon. Le paysage, les plis, les types des personnages révèlent, outre des réminiscences quelquefois picardes (cf. le retable de Thuisson-lès-Abbéville), un élément catalan marqué. Cette école d'Avignon a bien pu profiter de la présence des peintres catalans qui continuent à affluer en France méridionale. Ajoutons que la facture de notre *Déposition de croix* et le triptyque de l'*Ascension* et de la *Madeleine* sont si proches qu'ils doivent appartenir à la même école.

Dans le même sillon, il faut situer le retable de Perussis, étude de portrait étonnante où le dessin précis d'un Quarton se fait sentir encore. Ce tableau, très restauré, fut commandé en 1480 par un membre d'une riche famille florentine, avec laquelle Froment était en relation lors d'un achat de deux maisons à Avignon, en 1474. Ce tableau, ainsi que le *Couronnement de la Vierge*, avec *Saint Siffrein* et *Saint Michel*, à la cathédrale de Carpentras, fait comprendre le talent de Froment décorateur. En effet, ce peintre a une vision monumentale marquée et l'on sent comme un avant-goût des grands décorateurs vénitiens.

Parmi les tableaux de l'école de Froment on remarque le *Portement de Croix* du Louvre.

b) *Le maître de l'Annonciation d'Aix.*

En 1442, le drapier Corpici commanda pour l'autel de sa sépulture dans l'église Saint-Sauveur d'Aix le célèbre triptyque de l'*Annonciation* (fig. 28 et 29), dont l'auteur reste encore inconnu, quoique l'on puisse penser, en attendant des preuves sérieuses, à Jean Chapus (ou Chapuis), d'Avignon, établi à Aix. Ce qui distingue ce

personnage des autres maîtres provençaux, c'est sa connaissance approfondie de l'art flamand, ainsi que de l'art bourguignon, ou, plus exactement, connaissance de la peinture du Nord de la France. Charles de Tolnai a souligné récemment l'influence prépondérante du maître de Flémalle. En effet, la comparaison avec l'*Annonciation* du Prado, de l'atelier du maître flamand, révèle une conception presque identique du problème de l'espace, qui n'est point courante en Provence : l'homme apparaît comme partie d'une architecture prédominante. Les personnages du premier plan s'opposent à l'architecture majestueuse qui les entoure et ne se placent pas, comme chez Jan van Eyck, dans l'axe même de la construction de la perspective architecturale. Mais ce parti-pris commun du maître de Flémalle et de l'auteur de l'*Annonciation* d'Aix s'explique par l'évolution antérieure de l'enluminure française, et particulièrement bourguignonne, par exemple les *Fleurs des Histoires*, décorées par Jean Mansel, ou les livres d'heures enluminés par le maître du Duc de Bedford (1). Il en résulte un détail très curieux : tandis que l'architecture du fond de l'*Annonciation* d'Aix est éclairée selon les pratiques des enlumineurs du Nord, les personnages suivent le canon lumineux de l'art provençal. Cet éclairage puissant, allié à un coloris froid et brillant, qui donne aux surfaces un éclat métallique et rutilant, détermine la facture personnelle de ce maître, dont le rôle est comparable dans le Midi à celui de Fouquet dans le Nord. Il se détache du « réalisme » flamand et du portrait florentin où l'homme se profile en silhouette austère et théâtrale. Le prophète Jérémie, debout devant une paroi grise, est vêtu d'une robe rouge violacée doublée de vert et coiffé d'une calotte rouge, un livre bleu à la main. L'accord des tons est hardi. Un rythme délicat relie le personnage avec cette nature morte d'une beauté exceptionnelle (fig. 30). Comme dans l'architecture, il y a là un sens particulier de la succession des plans déterminés par la lumière.

Les prophètes se détachent des fonds gris comme un monument, fait souligné par leur position sur les piédestaux peints en grisaille vigoureuse. L'action de ces personnages ne s'exerce que dans le cadre du tableau. Adonnés à la méditation, absorbés par leurs occupations, ils ne nous regardent pas, mais l'intensité de leur vie

(1) Voir les reproductions dans l'article un peu oublié de F. WINKLER. *Die nordfranzösische Malerei im 15. Jahrhundert und ihr Verhaeltnis zur altniederlaendischen Malerei*, dans « Belgische Kunstdenkmäler », Munich 1922, p. 247. Cf. les illustrations, pl. 31-35 et fig. 276, 280, 281, 282.



Maître de Saint Sébastien. L'Adoration de l'Enfant. Musée du Louvre.



Cl. Bulloz

L'Adoration de l'Enfant. Musée Calvet, Avignon.



Cl. Girardon

Louis Bréa. Triptyque de la Vierge de Pitié entre saint Martin et sainte Catherine. Église de Cimiez, Nice.



Cl. Giraudon

École de Bourgogne. Portrait présumé de Claude de Toulangeon avec son patron saint Claude.
Musée de Worcester (États-Unis).

intérieure nous force à trouver dans l'éclat métallique des formes dures, la mesure de leur rayonnement puissant de chefs religieux. L'élément slutérien n'est pas absent dans les décors monumentaux. Pourtant cette synthèse est si personnelle que de nombreux maîtres avignonnais se sont inspirés de cette peinture hardie. Les volets extérieurs du retable, probablement d'un élève, indiquent la voie de la transformation entreprise par les maîtres plus provinciaux. Peut-être sommes-nous ici au point de rencontre qui a permis aux Colantonio et Antonello de Messine de recueillir raffinée, purifiée sous les clartés méridionales, la tradition de la peinture septentrionale.

Il me paraît douteux de faire dériver de ce chef-d'œuvre l'existence d'une école de peinture à Aix, précédant les ateliers avignonnais du milieu du xv^e siècle. Ces deux villes sont tellement proches qu'elles forment une ambiance d'échanges réciproques. Avignon, séjour du légat du Pape, foyer spirituel toujours important, semble pourtant primer.

L'élan de génie du maître de l'*Annonciation* d'Aix surpasse la production provençale. Louis Demonts lui a attribué avec des raisons convaincantes le magnifique portrait du musée de Cleveland, qui pose d'ailleurs aussi le problème des relations avec les œuvres du maître de 1456 (1).

Les autres panneaux, que l'on rattache d'habitude à l'école du maître de l'*Annonciation* d'Aix prouvent plutôt les interférences marquées entre Aix et Avignon, comme nous venons de le dire. Le retable de Boulbon, au Louvre, très restauré, atteint la pointe extrême d'un style hallucinant au service des mystères les plus sublimes. On pressent l'art espagnol du siècle suivant et les rapports avec la *Pieta* d'Avignon ne sont pas à négliger. La *Pieta* de Tarascon, défigurée aussi par le fond moderne, interprète le style sculptural du maître d'Aix, dans un sens d'expressionnisme linéaire un peu grêle, mais empreint d'une grandeur monumentale, malgré la reprise de la composition avignonnaise. On serait, en effet, tenté de dater ce tableau, non de vers 1457, mais de 1461. Ou bien, s'il s'agit réellement du tableau peint en 1457 « pour la chambre neuve de la Reine », au château de Tarascon, on aimerait en déduire que la *Pieta* d'Avignon a dû être exécutée avant cette date.

(1) Voir les détails de cette identification, dans STERLING, *op. cit.*, *Rep.* xv^e s. A. n° 50.

Un *Saint Antoine*, au musée de Carpentras, le *Saint Georges* à l'église de Caromb, ainsi que le retable de Venasque, au musée Calvet, le *Saint Denis l'Aréopagite*, du Rijksmuseum, à Amsterdam, prouvent la vitalité de l'art du maître de l'*Annonciation* d'Aix. Finalement, l'art de Nicolas Dipre, identifié par M. Sterling (1), son fragment de retable, la *Rencontre à la Porte Dorée* (fig. 31), ainsi qu'un tableau apparenté dans la collection Demandolx-Dedons, représentant le *Mariage de la Vierge*, appartiennent au même milieu.

c) *Le maître de Saint Sébastien.*

Une des contributions des plus originales et des plus utiles à la connaissance de la peinture française gothique est le groupement d'un certain nombre de peintures du midi de la France, dû à la sagacité de M. Sterling. Appuyé sur des arguments solides, ce critique a établi la parenté incontestable de ces panneaux appartenant à « l'école du Rhône » ; bien plus encore, il a rendu très vraisemblable l'identification du maître de saint Sébastien avec Josse Lieferinx (2). Il s'agit des œuvres suivantes :

1. Un panneau de retable peint sur les deux faces, du musée Calvet, à Avignon, représentant l'*Annonciation* et un *Saint Michel* (fig. 32).

2. Un autre panneau, probablement du même retable, au musée Royal des Beaux-Arts de Bruxelles, représentant le *Mariage de la Vierge*.

3. Volet de retable, au Louvre, représentant l'*Adoration de l'Enfant* (fig. 33), et, sur l'autre face, un *Saint Evêque*.

4. Quatre scènes de la *Légende de Saint Sébastien*, dans la collection Johnson, à Philadelphie.

5. Une *Pitié* de la collection Hulin de Loo, à Gand.

(1) Comme tous les critiques s'accordent maintenant pour ne plus attribuer les œuvres du maître de 1456 à l'art français, nous écartons de ce travail les portraits de l'*Homme au verre de vin*, au Louvre, et celui de la Galerie Liechtenstein, à Vienne.

(2) On se reportera pour les détails de cette démonstration à STERLING, *op. cit.*, p. 54 ss. et surtout *Rép. xv^e s. A.*, p. 34 ss. Quoique M. Sterling expose, avec sa prudence habituelle, toutes les réserves que l'on est en droit de faire par rapport à cette identification, elle reste une des plus solides que l'on ait tentées depuis longtemps.

Le maître de saint Sébastien, baptisé ainsi d'après le sujet de son œuvre la plus saillante, serait de formation bourguignonne, mais aussi connaisseur de la peinture piémontaise et de la ville de Rome, l'essence de son art étant déterminée par l'art provençal (dessin, lumières et ombres, touche). M. Sterling distingue deux groupes de tableaux correspondant à deux états d'évolution d'un même artiste.

Or ces données semblent s'adapter assez bien à un artiste picard, originaire du diocèse de Cambrai, Josse Lieferinx, qui épousa en 1503 la fille d'un peintre avignonnais important, nommé Jean Changenet, d'origine dijonnaise. Lieferinx apparaît en 1493 comme ouvrier dans l'atelier d'un certain Philippon Mauroux. Quatre ans plus tard, on voit Lieferinx s'associer avec le peintre piémontais Simondi pour exécuter un grand retable consacré aux scènes de la vie de saint Sébastien. La prédelle devait représenter une Pieta et une scène de la vie de saint Antoine et de saint Roch. Le tout était destiné à l'église des Accoules de Marseille. Au début des travaux, Simondi meurt et Lieferinx termine seul l'important ouvrage en 1499. A partir de cette date jusqu'à sa mort, qui doit se placer vers 1508, le maître est chargé de nombreux travaux importants. Le retable de saint Sébastien a un grand succès. Un an après son achèvement, il est indiqué comme modèle dans une autre commande.

L'art du maître de saint Sébastien est caractérisé par un sens extraordinaire pour des compositions en mouvement. Le dernier supplice du Saint, du retable Johnson, est particulièrement instructif à ce sujet. Dans un décor très précis, romain (s'expliquant peut-être, selon M. Sterling, par le fait que son associé Simondi lui lègue un album de dessins qui aurait pu contenir des esquisses de bâtiments romains), les trois bourreaux évoluent avec une aisance, presque inconnue à cette époque en France, à part Fouquet. Les raccourcis de perspective, les intérieurs, les détails anecdotiques de grande précision, comme ceux de la scène des archers (panneau du martyr de la collection Johnson), la manière de présenter des personnages « décoratifs » de profil, équilibrant la composition, soulignent un fait frappant, qui milite fortement en faveur de l'identification du maître de saint Sébastien avec Josse Lieferinx : l'héritage flamand ! Saurait-il surprendre chez un homme originaire des environs de Cambrai ? Mais ce n'est pas suffisant de comparer ces tableaux avec ceux de l'école d'Amiens et encore moins avec la peinture bourguignonne. Il faut aller directement aux sources et regarder les panneaux

latéraux de l'*Adoration des Mages*, de Roger de la Pasture, à la Pinaothèque de Munich, comparer le personnage debout de profil du *Martyre de Saint Erasme* (1), avec Tiburce, au fond du *Saint Sébastien détruisant les idoles*, enfin regarder les archers et le type de saint Sébastien dans le martyre du saint peint par Memling (musée de Bruxelles). Ces éléments flamands sont bien sensibles, parés de quelques italianismes, dans l'art de Lieferinx. Ce qui a dû frapper les Provençaux à cette époque, c'est ce dynamisme flamand, assimilé d'une manière si parfaite aux données traditionnelles du coloris avignonnais. L'art de Lieferinx a dû être une révélation pour un maître de l'*Annonciation* d'Aix, par exemple. Il a ouvert une nouvelle voie à l'art provençal, laquelle, hélas! ne fut pas utilisée par les successeurs de ce grand artiste.

On ne s'étonne pas que les panneaux rapprochés de cette œuvre grandiose soient empreints d'une ambiance flamande encore plus marquée. L'*Adoration de l'Enfant*, du musée Calvet (fig. 34), aux souvenirs eyckiens, mais aussi de Roger, s'approche étroitement de l'art du maître de saint Sébastien. Et, malgré les rapports évidents avec Conrad Witz, les deux *Pieta*, celle du Metropolitan Museum of Art et celle de l'ancienne collection d'Albenas, aujourd'hui à la collection Frick, à New-York, représentent ce même fond flamand et italien archaisant (Giotto!), que l'on observe chez le maître de saint Sébastien. Ceci vaut aussi pour deux tableaux, au musée de Chambéry, et l'admirable *Christ portant la croix et suivi de Sainte Véronique*, publié également par Sterling (planche 118).

Nous avons dit que la voie ouverte par Lieferinx (?) ne fut pas suivie au début du XVI^e siècle. En effet, après le début prometteur de Louis Bréa, qui nous a laissé le beau triptyque de Cimiez (fig. 35), le déclin de la peinture provençale est rapide. Elle devient avec Antoine et François Bréa une dépendance de l'art du Piémont.

(1) A la collégiale de Louvain, de Thierry Bouts. Le tableau fit partie de l'Exposition des Primitifs flamands, à Paris, en 1947.



Cl. J. Schaefer



Cl. Giraudon

École d'Amiens. Le Sacerdoce de la Vierge ou l'Investiture du Christ. Musée du Louvre.



LILLE Giraudon

École d'Amiens. Retable de Thuisson-les-Abbeville. L'Ascension. Art Institute de Chicago.



Cl. J. Schaefer

École de Picardie. Vierge à l'Enfant. Collection Joseph Schaefer, Paris.

2. ATELIERS DE BOURGOGNE.

Les rapports des Ducs de Bourgogne avec leurs possessions en Flandre, le mécénat du chancelier Nicolas Rolin, créèrent un climat franchement flamand dans les ateliers de Dijon et de Beaune. Les tableaux, relativement peu nombreux, que l'on peut attribuer à la Bourgogne, se dégagent mal de l'ensemble de l'art flamand. On voyait à Dijon une *Annonciation* de van Eyck (aujourd'hui dans la National Gallery de Washington) ; à Autun les peintres pouvaient admirer du même artiste la célèbre *Vierge* du chancelier Rolin, et à Beaune, un retable de Roger de la Pasture. En résumé, on voit en Bourgogne des ateliers locaux nourris d'art flamand (et slutérien), ou bien des peintres parisiens comme Pestinien et bien d'autres, qui se greffent sur la production des ateliers locaux. Pourtant, on croit assister, dans le courant du xv^e siècle, à une transformation lente de l'apport flamand sous l'influence de la forte tradition monumentale bourguignonne. A la fin du siècle, le rattachement de la Bourgogne à la couronne de France produit un revirement : les peintres regardent vers l'Ouest, vers le Sud, vers le Centre et vers cette Provence dont l'art commence à rayonner à son tour dans les provinces limitrophes.

Mentionnons, parmi les tableaux du courant flamand, la *Présentation au Temple*, au Louvre, fortement influencée par l'art du maître de Flémalle, un dessin d'un pleurant, au Louvre (1), le portrait d'un jeune homme de la collection Kœnigs, à Harlem, un portrait de *Jean sans Peur*, au musée Royal d'Anvers, une *Présentation au Temple*, au musée de Châlons-sur-Marne, et les portraits présumés de *Claude de Toulangeon* et de *Guillemette de Vergy*, à Worcester et Providence, aux États-Unis (fig. 36). Le trait distinctif des ateliers bourguignons, c'est le sens sculptural, ou plutôt le

(1) Mais ce dessin ne serait-il pas exécuté au début du xvi^e siècle, d'après un des pleurants de Sluter ?

modelé, sur un dessin timide en faisant grand état des projections des ombres sur les fonds unis. L'art du domaine royal semble déterminer le coefficient d'éloignement des modèles flamands. Le portrait de Toulangeon est un excellent exemple de ces tendances. Le sens sculptural est encore plus prononcé par le dégradé net des trois plans en profondeur. Les traits un peu dégénérés du personnage sont rendus avec justesse. Le front très bas est encore raccourci par les cheveux ; les yeux sont petits, sans expression, et ne démentent pas le caractère de sensualité grossière de la bouche vulgaire. Un air de mélancolie entoure ce personnage chétif, à l'air maladif. L'évêque, saint Claude, derrière lui, montre l'air contraint d'un personnage exécutant à contrecœur un devoir.

Un exemple de l'esprit des ateliers régionaux est le *Calvaire au donateur chartreux*, de l'ancienne collection Martin-Leroy, à Paris. Les rapports avec les Calvaires bourguignons en pierre, soulignés par M. Sterling, sont frappants. Le canon robuste des personnages, le sens des draperies amples, les types ethniques des personnages, l'éclairage sont absolument originaux et ne s'expliquent pas par des interférences étrangères. L'étude des enluminures bourguignonnes permettra peut-être un jour de préciser l'esprit de la peinture de ce pays, pathétique et lyrique, exaltant l'émotion comme on le décèle sur ce tableau encore isolé. Une tendance identique apparaît dans un panneau de notre collection, représentant une *Sainte Anne trinitaire* (fig. 37), où l'on surprend cette même douce piété et ce sens sculptural allié à une composition solide.

Il en va tout autrement des fameux portraits de *Hugues de Rabutin et de Jeanne de Montaigu*, découverts par Fernand Mercier, à Saint-Emiland, anciennement Saint-Jean-de-Luze, village qui a donné son nom au peintre anonyme de ces tableaux, aujourd'hui dans la collection John Rockefeller. Jeanne de Montaigu, portant un beau costume bourguignon, nettement distinct de la mode flamande de l'époque, donne, par le dessin pur des traits et des plans du visage, l'impression d'une grande sérénité. Le dessin des yeux, légèrement cernés, est très particulier, le regard vers le lointain trahit des souvenirs eyckiens. La bouche virile, non sans douceur, s'accorde parfaitement aux mains assez larges, et le manque de bijoux, sauf une minuscule bague à l'annulaire, semble une protestation contre le luxe surchargé d'autres tableaux de donateurs, par exemple, ceux du maître de Moulins. Le relief est simple et puissant, souligné par la

représentation du saint patron, telle une grisaille en trompe-l'œil; c'est une conception tout à fait bourguignonne.

Le portrait de Hugues de Rabutin brille par l'intense fermeté des traits énergiques, qui confèrent au geste de la prière un accent d'interrogation fervente. De trois quarts, les cheveux cachés par un bonnet de fourrure noire, le regard de cet homme est voilé par une ombre forte. Le front ridé, inquiet, est souligné par les sourcils. L'œil, presque écarquillé, fixe un objet ou une pensée au loin. D'autres rides prononcées partent du nez vers les coins de la bouche et, de là, vers le menton, tandis que, au-dessus de la lèvre supérieure, un sillon très creusé accentue la sévérité du visage. Le col de fourrure, très mince, ainsi que la fourrure des manches, n'ont rien de somptueux. Mais, par la simplicité de ces accessoires, l'aspect saisissant de ces portraits n'en est que rehaussé.

A part des rapports avec Pierre Spicre, M. Sterling relève les analogies avec le modelé durci et incisif des ateliers provençaux, et, notamment, avec les tendances de l'« Ecole du Rhône ». En fait, c'est un des cas rares, où l'enseignement provençal s'est allié complètement avec un fond bourguignon indéniable. Mais on pense aussi aux portraits du toujours énigmatique maître de 1456, notamment à celui de la Galerie Liechtenstein, à Vienne.

On hésite également entre l'« Ecole de Bourgogne » et celle du « Rhône », en scrutant les deux panneaux du musée des Beaux-Arts de Lyon, représentant la *Mort* et le *Couronnement de la Vierge*. En négligeant le panneau de la Mort, nettement flamand (serait-il de la même main que le Couronnement ?), on constate ici, à l'opposition du maître de Saint-Jean-de-Luze, un artiste éclectique : le type de la Vierge du Couronnement est celui de Quarton, Dieu le Père est tout à fait eyckien, le fond d'architecture semble du début du xvi^e siècle et fait penser à Bellegambe. Nous sommes tout près de l'élégance précieuse du *Calvaire*, du musée de Dijon, qui signifie un renouveau des poncifs flamands.



Cl. J. Schaefer

École de Picardie. Deux apôtres. Collection Joseph Schaefer, Paris.

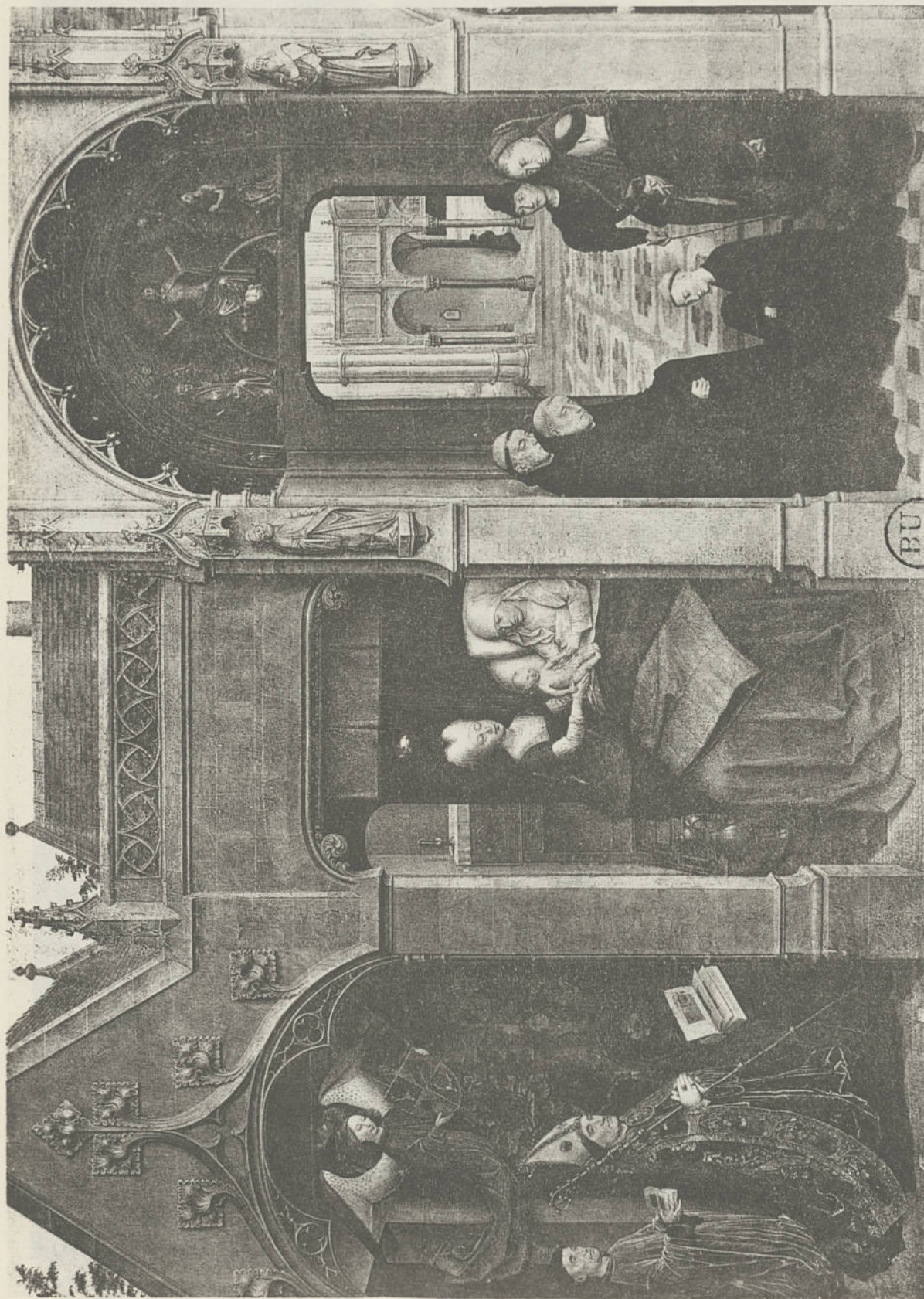


Cl. Giraudon

Maître de Saint Gilles. Saint Gilles célébrant la messe dans l'abbaye de Saint-Denis. National Gallery, Londres.



Simon Marmion. Retable de Saint-Omer. Scène de la vie de saint Bertin. Musée de Berlin.



Cl. Bruckmann

BU
LILLE

Simon Marmion. Retable de Saint-Omer. Scènes de la vie de saint Bertin. Musée de Berlin.

3. ATELIERS DU NORD.

Le voisinage des puissantes écoles flamandes ferait supposer, dans les contrées septentrionales de la France, une peinture marquée de l'influence du Nord. En effet, un certain nombre de tableaux correspondent à cette supposition, mais beaucoup de tableaux, surtout en Picardie, accusent un style très particulier. Amiens et Abbeville sont des centres régionaux, qui nourrissent une tradition locale. Le tableau de confrérie (que nous trouvons d'ailleurs un peu partout en France sans que l'on ait déjà suffisamment étudié ces œuvres), se développe, car les maîtres de la confrérie du Puy-Notre-Dame offraient régulièrement, chaque année, à Amiens, un tableau. Un programme iconographique fixe contribua à la formation d'un style local : les maîtres se firent peindre en oraison devant la Vierge, et le sujet fut déterminé par le refrain du concours annuel de poésie, le « Puy ». Un des témoignages des plus importants de cet art est le tableau offert par Jean du Bos, de profession marchand mercier, maître de la Confrérie du Puy-Notre-Dame, à Amiens, en 1437. Le sujet correspond à celui du Puy d'Amiens de cette année : le *Sacerdoce de la Vierge* (fig. 38). Ce tableau, ainsi que la *Messe de Saint Grégoire*, au Louvre, constituent des exemples typiques des ateliers de Picardie, très émancipés de l'art flamand. La peinture picarde se présente comme un art d'intérieurs, d'une architecture fort stylisée, qui encadre les personnages. Les colonnes et les moulures n'ont point la fermeté et l'exactitude des vues des châteaux des frères Limbourg. C'est plutôt l'arrangement d'un cadre d'architecture, vu dans une perspective très particulière, presque schématique. A cette ambiance irréaliste s'oppose le réalisme prononcé des personnages. Les peintres picards sont de grands décorateurs, avec un sens délicat pour les nuances des belles étoffes. Mais ils font jouer aussi l'opposition des tons clairs d'une grande intensité avec la grisaille aux lumières dégradées du fond.

On rattache à ce groupe les scènes de la vie de *sainte Anne*, au

musée d'Amiens et l'*Ange de l'Annonciation*, du même musée, la *Messe de Saint Grégoire*, publiée par M. Réau (1), le *Sacre de David et de Louis XII*, au musée de Cluny, le *Saint Clément présentant un donateur*, à la National Gallery, à Londres et une *Vierge entourée de donateurs*, du musée d'Amiens.

Le retable de Thuisson-lès-Abbeville, à l'Art Institute de Chicago, se rattache, comme l'a démontré M. Hoogewerf, à l'art hollandais (fig. 39). Mais le côté picard subsiste dans ces raccourcis bizarres, la combinaison des miracles avec les éléments les plus terrestres. On est frappé par le style anguleux, aux plis cassés, qui rappelle le triptyque de la *Résurrection de Lazare* de Froment, et, bien plus encore, le tableau, probablement de l'école hollandaise, au Louvre, représentant le même sujet devant un fond de paysage, très proche de l'*Ascension* du retable de Thuisson.

Deux curieuses peintures de la collection Joseph Schaefer peuvent être classées dans ce groupe, dont les éléments sont malheureusement très dispersés.

La première représente la *Vierge* tenant l'Enfant Jésus sur son bras droit, et, de la main gauche, une tige de lys très épanoui (fig 40). Elle se détache au premier plan sur un fond d'architecture, constitué par une église d'un style gothique assez primitif, surmontée d'un clocher carré.

La disproportion de la figure principale, par rapport à cet édifice et aux deux petits personnages, qui en sortent à droite et à gauche, donne à ce panneau un caractère très *archaïque*, encore accentué par l'absence de perspective, et la mouluration très simple des portails et des fenêtres, où l'on ne trouve pas la moindre trace de style gothique flamboyant.

Néanmoins, il ne faut pas se laisser tromper par des apparences. Cette peinture, qu'on peut localiser en Bourgogne, ou plutôt dans ses annexes du nord de la France, n'est certainement pas antérieure au XV^e siècle.

Il en est de même des deux volets de retable, faisant partie de la même collection, qui appartiennent sans doute à l'École de la France du Nord et, plus précisément, à la région d'Amiens ou d'Arras (fig. 41).

(1) RÉAU, *op. cit.*, pl. 44.

Ils représentent *deux Apôtres* aux pieds nus. L'un d'eux est, sans conteste, saint Jacques le Majeur, patron des pèlerins de Compostelle, puisqu'il porte ostensiblement une coquille sur sa poitrine.

Comme pour la Vierge à l'Enfant, les têtes sont énormes par rapport aux corps, et cette disproportion est encore exagérée par des nimbes volumineux, dont la circonférence est décorée de petits lobes. Mais ces figures, dont le caractère archaïque s'explique par des influences slutériennes et germaniques, sont fort expressives, et leur provincialisme un peu gauche est plein de saveur.

Peut-être faudrait-il rattacher ici les œuvres du *maître de Saint-Gilles* (fig. 42), malgré la forte influence méridionale qui se sent chez cet artiste. Le retable de Saint-Gilles et de Saint-Rémy montre l'influence de l'art italien sur ce maître énigmatique. Un des panneaux de Londres présente un sujet curieux. Saint Gilles célèbre devant le maître-autel de l'abbatiale de Saint-Denis la *Messe Dorée*. Ce dernier détail semble avoir échappé à la critique. L'évangile de cette messe se rapporte à l'Annonciation. Mais nous avons ici un des cas fréquents de l'influence d'un mystère sur la liturgie, et, vice-versa, car, lorsque, dans le texte de la messe, l'Ange de l'Annonciation devait apparaître, on simulait son apparition réelle en faisant descendre d'un balcon, à l'aide de cordes, un ange en bois, caché jusqu'au moment de son apparition par un rideau. On voit, en effet, sur le panneau, qu'un vieillard tire le rideau, ainsi qu'une des cordes qui tiennent l'ange. Les détails de l'iconographie, ainsi que l'acuité de son observation de la vie et des monuments parisiens, rattachent le maître de Saint-Gilles à l'art des enlumineurs de la capitale. Mais son coloris, son sentiment de l'espace, ses effets de perspective et avant tout son éclairage chatoyant, son dessin un peu raide, mais méticuleux, le rattachent à des ateliers picards où le souffle tournaisien, les constructions délicates d'un maître de Flémalle ou d'un Roger de la Pasture, guident les artistes sans écraser un talent inné.

Tel est le cas aussi de *Simon Marmion* (fig. 43-44). Ajoutons tout de suite que les attributions des œuvres à cet artiste, sont fondées sur un raisonnement hypothétique, mais assez vraisemblable. Simon Marmion, célèbre peintre et enlumineur, est mentionné pour la perfection de ses représentations de « bâtiments ». Il travaillait pour Philippe le Bon. En 1458, Marmion, originaire d'Amiens, s'installe à Valenciennes et peint probablement pour Guillaume Filastre, abbé de Saint-Bertin et évêque de Toul, le retable de Saint

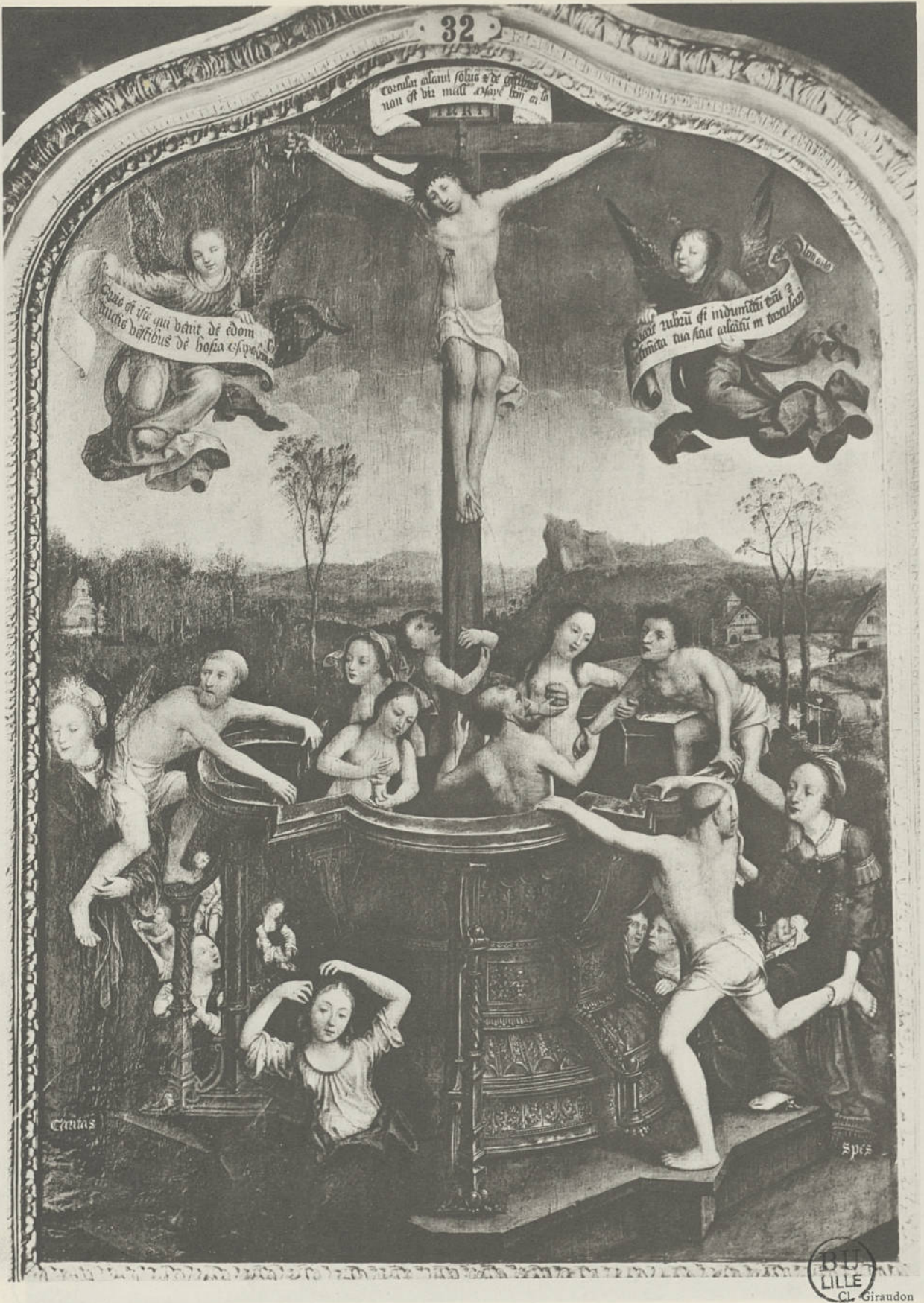
Omer, ainsi que des enluminures dans un manuscrit commandé par cet évêque pour Philippe le Bon.

Simon Marmion est un des très rares exemples d'un peintre, dont les tableaux de chevalet reflètent nettement l'enlumineur. Ses panneaux sont comme des miniatures agrandies, où un maître du décor simultané fait dérouler le film d'une fantaisie débordante. Il aime, en vrai enlumineur d'Amiens, les cadres d'architecture. Il n'y a pas une scène qui pourrait se passer d'un toit de maison, de quelque chapelle ou décor d'intérieur. C'est le Mystère encore, des coupes sur la planche de dessin, des regards par les trous de serrures. Tout l'espace est rempli de scènes anecdotiques qui empruntent d'un entourage romanesque toujours vrai le cachet de leur atmosphère de boîte d'optique, de chambre de poupée. Le microcosme légendaire brille sous la loupe capricieuse d'un conteur prolix. Un tel récit ne connaît ni les épisodes d'une évolution, ni le chemin vers un but intéressant. Les miracles suivent les miracles, et ce manque de cohérence fait le charme de la légende, qui se développe au gré de la songerie féerique.

Mais simultanément on surprend un Marmion, peintre de portraits extraordinaires, un Marmion, maître des fonds de paysages, qui font penser à Fouquet, mais aussi aux Heures de Turin (1). Son *Bernardin de Sienne, avec deux donateurs*, au musée Grobet-Labadié, à Marseille, est un petit chef-d'œuvre. Au lieu de placer les donateurs dans un rapport fortuit ou conventionnel, avec la scène principale, il en fait des acteurs indépendants, mais vraisemblables. Avec une élégance particulière à cet esprit d'un certain côté très parisien, il place les donateurs dans une chambre à part, mais les coordonne de la manière la plus brillante au panneau de saint Bernardin, inventant des plongées gracieuses dans un paysage au sfumato délié.

A la fin du xv^e siècle, la peinture picarde subit l'assaut des maniéristes anversois, qui l'emportent sur la persistance de l'école locale. Pourtant un artiste conserve une certaine indépendance, Jean Bellegambe, de Douai (fig. 45). C'était un de ces artisans universels de la tradition séculaire médiévale, qui rejoint pourtant la conception moderne de l'artiste créée par la Renaissance. Il fait des vedute d'architecture, des projets de meubles, des dessins d'orfèvrerie. Son

(1) Par exemple dans la *Fleur des Histoires* de la Bibl. Royale de Bruxelles, voir WINKLER, *op. cit.*, fig. 267.



Jean Bellegambe. Le Bain lustral des pécheurs dans le sang du Sauveur. Musée de Lille.



Cl. Girandon

Maitre de Moulins. Nativité. Musée d'Autun.





BU
LILLE
Cl. Giraud

Maître de Moulins. Une donatrice présentée par sainte Madeleine. Musée du Louvre.

ÉPANOUISSEMENT DE LA PEINTURE GOTHIQUE

œuvre principale est le Polyptyque de l'abbaye d'Anchin, exécuté entre 1511 et 1520.

Le talent de Jean Bellegambe s'est façonné par ses travaux d'art appliqué. Il a le goût sûr d'un décorateur de la tradition française qui adopte comme une mode des éléments de la peinture flamande. Une profusion d'ornements anversois ne l'empêche pas d'ordonner ses compositions ingénieuses, très distinctes de la douceur un peu mièvre de Quentin Metsys. Il garde des souvenirs de la conception du tableau d'architecture de Picardie. M. Sterling souligne à juste titre que « les nus de Bellegambe... font comprendre tout le fond gothique de sensibilité et même le style qui subsiste à Fontainebleau sous le pinceau d'un Antoine Caron, comme sous le ciseau d'un Germain Pilon (1) ». En effet, il est curieux de voir comment se pose chez un peintre qui applique encore le « titulus » gothique, qui est profondément impressionné par les ivoires, le problème de la Renaissance : son *Jugement dernier*, à Berlin, reste l'œuvre étonnante qui résout à la manière française tous les problèmes qui préoccuperont encore les successeurs de Michel-Ange.

(1) STERLING, *op. cit.* p. 63.

4. LE MAÎTRE DE MOULINS.

En passant du Nord de la France à l'art du maître de Moulins, qui apparaît à la cour des ducs de Bourbon, nous ne faisons guère un saut brusque. L'ensemble des tableaux attribués à ce maître montre encore une sensibilité flamande qui semble se transformer par le contact avec l'art français, peut-être avec celui des ateliers de la Loire.

On a essayé d'identifier le maître de Moulins avec Jean Perréal (Johannes Parisiensis). Né en 1452, on le trouve à l'âge de vingt-huit ans, à Lyon. En 1485, il organise les fêtes à l'occasion de l'entrée du cardinal Charles de Bourbon, et, deux ans plus tard, il est au service du duc Pierre II de Bourbon. Entre 1484 et 1491, il est attaché comme peintre à la fiancée de Charles VIII, Marguerite d'Autriche. D'autre part, Michel Colombe exécute les statues funéraires de François II, duc de Bretagne, sur les dessins de Jean Perréal, cette statuaire présentant des rapports stylistiques avec le maître de Moulins. Dans les derniers trente ans de sa vie (1500 à 1530), Perréal exécute des portraits et des cartons pour la sculpture. Au service de Charles VIII et Louis XII qu'il accompagne en Italie où il se lie avec Léonard de Vinci, il reste en rapport avec Marguerite d'Autriche, ainsi qu'avec la reine Anne de Bretagne. Aucun tableau ne se rattache à cette dernière période de sa vie, ce qui a fait douter les critiques du bien-fondé de cette identification séduisante (1).

L'ouvrage connu le plus ancien du maître de Moulins est la *Nativité*, du musée d'Autun (fig. 46), probablement exécutée vers 1480, où figure comme donateur le cardinal Jean Rolin. Ce tableau trahit la formation flamande du maître, l'école de Hugo Van der Goes. A part les types des personnages, c'est le coloris froid et clair, les bleus pâles et les gris, les chairs qui ont fait penser à Van der Goes

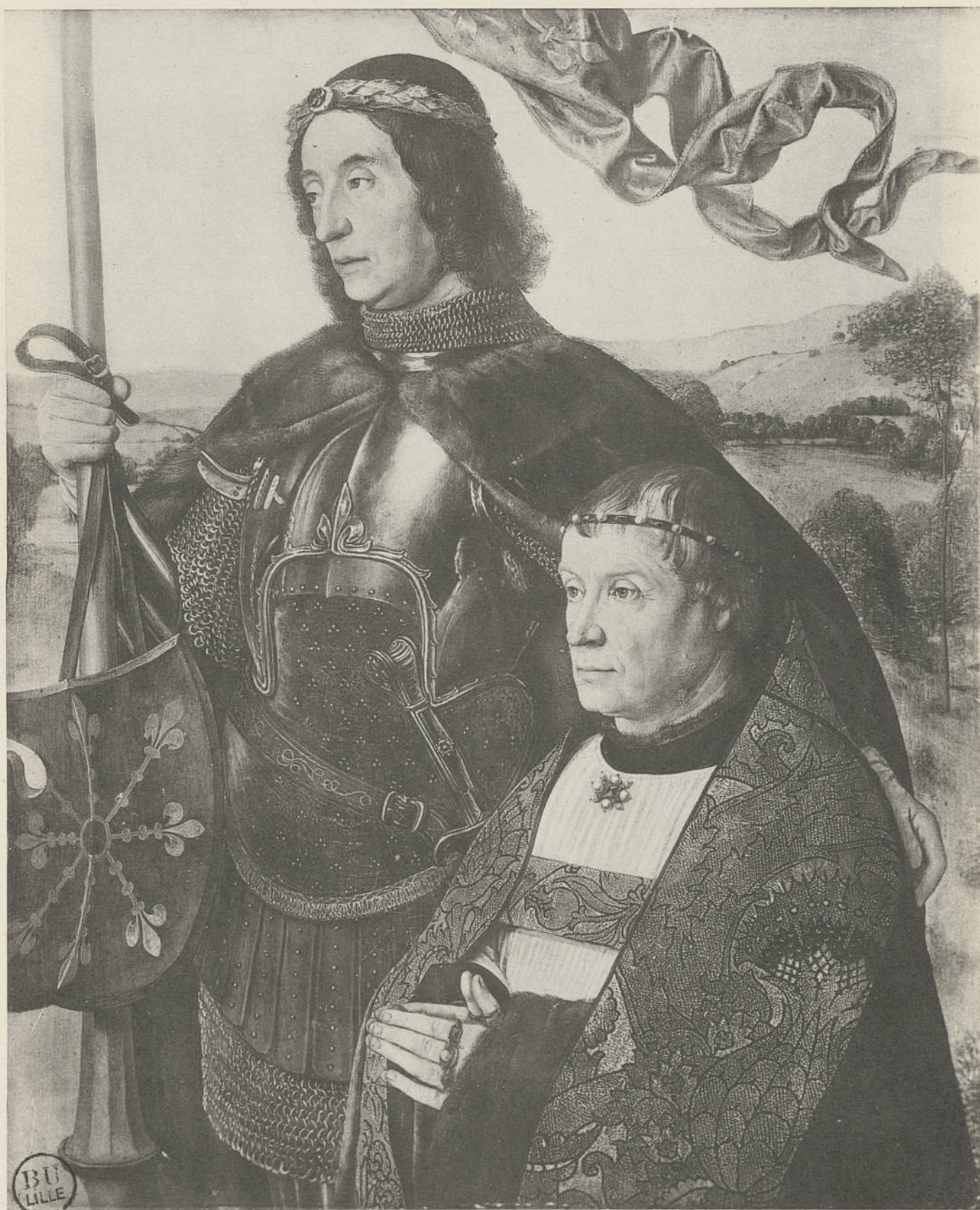
(1) Des travaux récents ont abouti à deux hypothèses nouvelles. D'après M. Dupieux, archiviste du département de l'Allier, le maître de Moulins serait le peintre verrier *Jean Prévost* ; selon un critique américain, M. Goldblatt, il faudrait l'identifier avec *Jean Hay*, ancêtre de la dynastie des Janet Clouet.

et rien de plus décisif que la juxtaposition d'un portrait du maître de Moulins et d'un détail du triptyque Portinari.

Cependant on est frappé autant par les affinités avec Hans Memling, si l'on considère, par exemple, l'*Adoration des Mages*, centre du triptyque, à l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, ainsi que la *Nativité* du volet du retable, exécuté en 1479. Mais, dès le début, le maître de Moulins révèle une personnalité bien marquée. Sa composition montre un équilibre coloriste très individuel (quoique le détail de la facture se rapproche de Van der Goes) : la Vierge exsangue au centre, dans une robe bleue froide, s'oppose aux rouges vifs du vêtement du cardinal, tandis qu'une zone neutre de grisaille se forme en diagonale. On admire avec quelle aisance le portrait du cardinal est posé dans ce décor de tableau de genre. Les traits de la Vierge et les mains expressives sont tout à fait dans la tradition de la sveltesse française. Les tons diaphanes de vitrail, cet éclairage irréel, le réalisme extrême dans la représentation de l'Enfant et des Anges rapprochent le maître de Moulins de Fouquet.

Cette parenté ressort parfaitement dans les portraits, et, déjà, dans celui exécuté probablement vers 1485, du *Cardinal Charles de Bourbon, en oraison*. Un argument de plus pour l'identification avec Perréal est le style linéaire du maître de Moulins. Ces portraits, qui nous font pressentir les aspirations les plus intimes d'Ingres, sont dessinés avec une précision académique, tracés avec la rigueur d'un carton de verrier. Le traitement du fond, cette stalle de bois sculpté, montre la connaissance du dessin appliqué à la décoration. C'est entièrement différent des intérieurs à la perspective montante des ateliers du Nord ou des constructions eyckiennes. La physionomie surgit limpide comme une pierre taillée.

Les panneaux du Louvre, représentant *Pierre II de Bourbon avec son saint patron* (fig. 47), ainsi que *Anne de Bourbon avec saint Jean l'Évangéliste*, panneaux exécutés en 1488, l'année même où le sire de Beaujeu devint duc de Bourbon, montrent cette évolution vers un art de portrait officiel, sûrement d'une ressemblance frappante. Cette tendance se manifeste dans le portrait présumé de *Marguerite d'Autriche*, celui d'une *donatrice (Anne de Bourbon ?)*, présentée par *Sainte Madeleine* (fig. 48), et le magnifique *Saint Maurice avec un donateur*, au musée de Glasgow (fig. 49). Par rapport à Van der Goes, on dirait que le maître de Moulins attaque plus directement la substance même de son modèle au détriment de



Cl. Giraudon

Maitre de Moulins. Le Roi René d'Anjou présenté par Saint Maurice. Musée de Glasgow.



Cl. Giraudon



Cl. J. Schaefer



Maître de Moulins. Enfant en prière. Musée du Louvre.

la psychologie tragique du peintre flamand. Le puissant relief des têtes de Van der Goes est affadi, adouci, si l'on veut user de termes péjoratifs; mais les chairs sont polies comme de l'ivoire, l'élégance rehaussée, le modelé plus « réaliste », et les précisions de l'armure rutilante du saint Maurice compensent l'expression un peu molle.

Il y a là une perfection un peu froide de trait, qui est rachetée par les transparences d'un coloris qui épouse les ciselures du dessin et lui enlève toute aspérité.

A la même époque (vers 1490), le maître peint la charmante *Adoration de l'Enfant*, du musée de Bruxelles (fig. 50). La Vierge de trois quarts, les mains jointes, se penche vers l'Enfant, couché sur un linge blanc, que soutient un ange, tandis que d'autres angelots l'entourent dans des attitudes d'adoration. Cet éclairage magique nous ramène encore au théâtre, aux mystères. L'intensité du surnaturel s'en accroît, car, malgré sa technique de détail réaliste, le maître de Moulins penche vers la mystique. Il exprime une religiosité profonde. L'Enfant est une étude ravissante, où se résume la longue expérience de la sculpture mariale française. La Vierge semble éprouver une joie tranquille et fière, et le peintre a interprété parfaitement le sérieux de cette jeune femme baissant les yeux pour mieux observer les gestes de son Enfant. On remarque un tracé virtuose des contours et l'étude toujours très poussée des mains.

Il faudrait rattacher à ce panneau, selon l'opinion autorisée de M. Réau, un tableau faisant partie de notre collection, représentant la *Vierge et l'Enfant entourés d'Ange*s (fig. 51). Notre tableau pourrait être un fragment d'un ensemble plus important. Quoi qu'il en soit, les ressemblances de style et de sujet, de costume et d'expression sont frappantes à première vue. La tête de la Vierge, avec tous ces détails du dessin des yeux, le type de l'Enfant, les anges et tout le traitement du fond du tableau — tout ceci milite en faveur du maître de Moulins, et le panneau a dû être exécuté dans son atelier à peu près à la même époque que la *Vierge* de Bruxelles.

La maîtrise de l'artiste, comme peintre d'enfants, éclate dans deux autres portraits qui lui sont attribués : le *Charles-Orland*, fils de Charles VIII, dans la collection de Beistegui, et *l'Enfant en prière* du Louvre (fig. 52). Le Charles-Orland, envoyé par la reine à Charles VIII, alors en guerre en Italie, est un exemple de l'emploi des artistes comme « photographes ». Ce n'est pas par hasard que la reine s'adressait à un maître, sûrement célèbre pour la précision et

la vérité de ses portraits d'enfants. Le regard éveillé, l'air de petit boudeur s'allient à une certaine mélancolie précoce, qui, me semble-t-il, doit être imputée au peintre aimant parer de ce trait beaucoup de ses modèles.

L'Enfant du Louvre, au visage joufflu, est sérieux pour ne pas dire vieillot. Le haut front bombé, les grands yeux, la bouche un peu pincée donnent l'impression d'un enfant né vieux. Il est très instructif de comparer ces portraits avec celui d'une *Fillette à l'oiseau mort*, attribué par M. Van Puyvelde à Juan de Flandes. On est frappé par l'aspect français de ce tableau saisissant (1), et l'on pense que beaucoup des tableaux de Flandes figuraient dans la collection de Marguerite d'Autriche, à Malines ; n'y aurait-il pas des interférences ?

L'œuvre principale du maître, celle qui lui a donné son nom, est le triptyque de Moulins (fig. 53, 54, 55), commandé vers 1498-1499 par le duc et la duchesse de Bourbon. Cette œuvre imposante résume l'art du peintre et en montre l'épanouissement le plus grandiose. La composition est habile et d'un rythme incomparable. Les anges suivent les indications du halo rond, aux couleurs de l'arc-en-ciel. La Vierge et l'Enfant reçoivent de ce fond un éclairage brillant. Ce n'est pas un drame passionné, mais une image de dévotion qui tient à s'expliquer par le « titulus » inséré en bas du panneau. Cette virtuosité pourrait devenir un exercice froid. Mais tout est douceur, accord de couleurs attrayantes. Le portrait de la jeune mère, ainsi que la peinture vivante de l'Enfant, donnent à ce tableau le charme de l'intimité.

M. Sterling fait observer avec raison que le coloris diffère de celui de la *Nativité* d'Autun, peinte vingt ans auparavant et avance l'idée très juste que ce changement « se serait opéré sous l'influence des vitraux ». « Le désir d'accorder un grand retable décoratif avec les vitraux voisins aurait été tout naturel (2). » Rien de plus probable ! Il y a peu d'exemples dans la peinture du xv^e siècle d'une recherche plus raffinée de l'ambiance de l'espace environnant. « La Vierge de la cathédrale de Moulins est ordonnée comme une théophanie, avec des anges d'écoinçons », dit Henri Focillon en parlant

(1) Voir les remarques de M. VAN PUYVELDE dans le *Catalogue de l'Exposition des Primitifs flamands, à l'Orangerie*, en 1947, où le tableau figura sous le numéro 43 (Cat., p. 24).

(2) STERLING, *op. cit.*, Rép., p. 22.

des qualités monumentales de la peinture française du xv^e siècle (1).

Les volets du retable, représentant les donateurs, suivent le type arrêté pour ces représentations par les ateliers royaux et fixé à la fin du xiv^e siècle, d'une façon magistrale et définitive, par le ciseau de Sluter. Pour les rois, c'est presque invariablement le manteau long doublé d'hermine ; pour les femmes, un surcot très ajusté et richement orné de bijoux. Le maître de Moulins intègre admirablement ces portraits dans le rythme complexe du tableau et adopte un canon de proportions attribuant aux saints une taille surhumaine.

L'*Annonciation* peinte en grisaille à l'extérieur des volets est traitée d'une manière virtuose, même par rapport à van Eyck. La Vierge agenouillée, en train de faire une prière, est interrompue par la venue de l'Ange, suivi de tout un cortège d'angelots. Ceux-ci ne se posent pas par terre et planent comme s'ils voulaient continuer leur vol. Ainsi le relief puissant de la grisaille confère à ces anges un caractère de vérité impressionnante. Tout semble pivoter autour de la Vierge dans un cercle en profondeur. On y voit ce culte pour la ligne détaillant les plis, ciselant les visages en profil et donnant à ces corps une légèreté céleste, un air immatériel qui est contrebalancé par l'expression des visages plus terre à terre. L'éclairage, voire l'intensité du modelé, et des rehauts en blanc font éviter des contrastes trop brusques dans le dégradé fin de la gamme des demi-tons. Ce n'est pas la grisaille de van Eyck, vue dans une lumière rasante, mais un éclairage de pénombre qui suggère la présence du mystère.

On attribue encore au maître de Moulins deux panneaux de retable, que l'on peut dater, à cause des réminiscences italiennes, de vers 1500. La *Rencontre à la Porte Dorée et Charlemagne*, à Londres, dans la National Gallery, et l'*Annonciation*, de l'Art Institute à Chicago, s'écartent sensiblement de ce que nous avons pris la coutume de considérer comme l'œuvre du maître de Moulins. La *Rencontre à la Porte Dorée* fait penser à des enluminures de Fouquet. L'*Annonciation* accuserait un changement extraordinaire dans son art. Les types sont pareils, mais l'ambiance de coloris de cet intérieur paraît alourdir encore les reprises d'un artiste un peu routinier. C'est assez peu en harmonie avec les chefs-d'œuvre antérieurs et même avec d'autres tableaux attribués à l'atelier de ce maître énigmatique. Si ce panneau est réellement du maître de Moulins, on serait tenté d'y voir

(1) FOCILLON, *Art d'Occident*, p. 317.

PRIMITIFS FRANÇAIS DU XIV^e ET DU XV^e SIÈCLE

une preuve en plus pour l'identification avec Perréal. Mais il faudrait attendre encore avant de pouvoir conclure sur l'auteur de cet ensemble important d'œuvres, qui reflètent les tendances de la fin du xv^e siècle dans le Bourbonnais (1).

(1) Cf STERLING, *op. cit.*, p. 45, notamment le beau portrait de femme publié par cet auteur, planche 71 et qui fait penser au maître de saint Gilles.



BU
LILLE

Cl. Girardon

Maître de Moulins. La Vierge couronnée. Panneau central du triptyque de la cathédrale de Moulins.



Maitre de Moulins. Le duc Pierre II de Bourbon présenté à la Vierge par saint Pierre. Volet gauche du triptyque de la cathédrale.



Cl. Giraudon

Maitre de Moulins. Anne de Beaujeu, duchesse de Bourbon et sa fille, présentées à la Vierge par sainte Anne.
Volet droit du triptyque de la cathédrale.



Maître des Heures de Rohan. Le Mort en présence du Dieu de Justice. Bibliothèque Nationale.

5. ATELIERS ANGEVINS. LE MÉCÉNAT DU ROI RENÉ.

Il semble que l'Anjou favorisa, entre 1420 et 1440, le talent d'un très grand artiste : le maître des *Heures* de Rohan. On a essayé récemment de rattacher les enluminures de cet artiste à un courant hollandais. En effet, lorsque l'on contemple la *Pietà*, ou le *Mort en présence du Dieu de Justice*, des *Heures* de Rohan (Bibl. Nat. fig. 56), l'expressionnisme fougueux, la force dramatique de cet artiste, on pourrait penser à l'art septentrional. Pourtant, lorsqu'on scrute, par exemple, l'enluminure du calendrier correspondant au mois de mai, figuré par un jeune homme à cheval portant une branche fleurie, on saisit les sources si typiquement françaises de ce génie. C'est l'esthétique du trait, des grands effets décoratifs où le contour expressif confère au symbolisme religieux le sceau d'une arabesque légère. Ces décors simultanés organisent la page enluminée de la façon la plus raffinée : un grand rectangle oblong superpose le profil du chevalier en plein galop dans une forêt indiquée par quelques arbres « abstraits » sur lesquels apparaissent Adam et Eve, études de nus où le corps humain acquiert une signification en accord avec l'inscription explicative : *Adam qui dort senefie Jesucrist qui dormit en la croix, Eve qui ysy hors du costé d'Adam senefie Eglise qui yst hors du costé Jesucrist.*

Le maniérisme précieux du canon des proportions, corps allongés sans pourtant s'étioler dans un graphisme stérile, se rapproche des enluminures, par exemple du Bréviaire de Salisbury (Bibl. Nat. latin 17294), mais aussi de l'ambiance romantique de chevalier errant de la cour du roi René, un des mécènes les plus curieux du xv^e siècle.

René d'Anjou, roi de Naples et de Sicile, combina le désir des grandes illusions avec une vie « don-quistottesque » aux déceptions cuisantes. Une pléiade de peintres se réunit autour de ce prince qui, dit-on, aurait manié lui-même le pinceau. C'est lui qui fait venir de Naples Francesco Laurana, dont les médaillons deviennent célèbres

en France où le sculpteur séjourne jusqu'à sa mort; c'est lui qui se fait traduire par Louis de Beauveau le *Philostrate* de Boccace, qui entretient des relations suivies avec l'humaniste vénitien Jacopo Marcello. Le roi voyage et guerroye beaucoup, il séjourne au château de Saumur, mais aussi à Bar-le-Duc, à Aix, à Tarascon. Il organise des tournois comme celui de Saumur, en 1455, où il fait construire un château de bois « de la joyeuse garde » pour y donner pendant quarante jours des fêtes et un « pas d'armes de la bergère ». Il écrit (ou fait écrire) des romans de chevalerie et un célèbre livre de Tournois, fonde en 1448 un ordre de Saint-Maurice. Il fait de l'histoire à sa façon avec une furie idéaliste et nombreux sont les artistes qui doivent enluminer ses productions littéraires, éterniser ses tournois ou ses amours romantiques, illustrer sa hantise de la mort.

Le roi René réside à Angers, d'une manière presque permanente, de 1454 à 1469. C'est dans cette ville, à la cathédrale Saint-Maurice, qu'il fait exécuter, selon ses propres projets, son monument funéraire par le sculpteur Jacques Moreau, vers 1450-52. A la voûte on voyait une grande fresque de son peintre Coppin Delft, représentant le Roi René mort, comme un cadavre rongé des vers, selon la mode décadente de cette époque.

En 1457, René d'Anjou séjourne à Blois chez son cousin, le poète Charles d'Orléans (1). L'ambiance de cette cour de poète fut favorable à sa propre inspiration et il y conçut son roman du « Cœur d'amour épris ». Suivant le chemin indiqué par l'auteur du « Roman de la Rose », le bon roi raconte, dans ses vers alertes, la chevauchée d'amour du chevalier Cœur, accompagné par une sorte de Sancho Pança affadi, appelé Vif Désir, vers la Dame « Moulte Mercy ». Tandis que la trame générale du récit allégorique est assez conventionnelle et plate, le roi René excelle dans l'évocation des beautés de la nature. En quelques vers, il peint le clair-obscur d'une nuit tombante ou le lever de soleil près d'une source enchantée. Or l'enlumineur anonyme, qui a illustré l'exemplaire de ce roman appartenant au roi même, a trouvé, sous la dictée des allégories, l'expression parfaite du seul élément réel de ce roman : la nature vue sous l'éclairage des jours et des saisons.

Regardons deux illustrations du maître du « Cœur d'amour épris », un des plus grands peintres de cette époque (1). Le Dieu

(1) Voir Paul WESCHER. *Jean Fouquet und seine Zeit*, Bâle, 1945, p. 57 ss.

d'Amour s'approche, une nuit, de Cœur endormi, pour lui ravir son cœur et le donner à Vif Désir qui attend de recevoir l'objet précieux de la main du Dieu. Plus tard, on voit Cœur qui s'est égaré dans la forêt « longue attente », fourvoyé par « Jalousie », en train de déchiffrer l'inscription d'une fontaine miraculeuse qui lui révèle le bon chemin aux premiers rayons du soleil, à l'aurore.

Ces effets extraordinaires d'un éclairage dru, qui fait briller les surfaces, donne à ces personnages trapus une étrange autonomie dans un décor féerique. La lumière relève les blancs et entoure les personnages d'un clair-obscur accusant leur essence « cubiste ». Si l'on fait abstraction des costumes en partie flamands (2), on pense aux Limbourg et à Fouquet, mais aussi, avec M. Wescher, aux volumes puissants du maître de l'*Annonciation* d'Aix. D'une part, un sentiment extrêmement fin pour toutes les valeurs lumineuses d'un intérieur ou d'un paysage comme chez Fouquet, de l'autre, cette tension entre personnages vus en pleine lumière et l'espace environnant comme chez le maître de l'*Annonciation* d'Aix, mais aussi dans les *Heures* de Turin. Les compositions sont d'une unité parfaite, l'action paraît stabilisée, comme pétrifiée dans une vision féerique : le cours du monde s'arrête pour donner la plus palpable réalité à un songe poétique, un rêve hallucinant qui devient tellement clair et précis que la fiction s'évanouit.

Le coloris surprend également. Les personnages tournent dans une lumière directe, qui accuse les contours des épaules, la gamme de couleurs est plutôt froide, mais les accords de tons sont hardis pour l'époque.

Peut-être sommes-nous en présence du même artiste en regardant les dessins rehaussés de couleurs du « *Traité sur les Tournois* » exécuté, selon M. Wescher, vers 1446, c'est-à-dire une dizaine d'années plus tôt. En effet, l'art de ce peintre procède d'un dessin précis sans être précieux ou académique. C'est une manière neuve de voir des formes dans l'espace, d'en fixer les volumes dans une vision essentiellement coloriste, dessin synthétique qui vibre. On

(1) Nous conservons le nom du « maître de Cœur d'amour épris » au lieu d'employer la désignation « maître du roi René » proposé par M. Wescher, parce que les nombreux enlumineurs employés par le roi ne permettent pas d'en extraire un pour lui attribuer l'illustration de notre roman.

(2) Dans une autre scène représentant Cœur s'embarquant pour l'île de « *Compagnie* » et « *Amitié* », on voit deux femmes, portant hennin, couvrefief, « *tassel* » et « *gorgerette* ». Mais le paysage de la côte a un caractère nettement méridional, voire méditerranéen.

pense à Uccello, à Piero della Francesca, qui furent hantés par des problèmes de ce genre.

M. Wescher rattache encore au maître du « Cœur d'Amour Epris » les enluminures de la « Théséide », poème épique de Boccace dont la traduction fut commandée par le roi René (1) (vers 1468). Le style des belles miniatures se rattache en effet à l'art du maître du « Cœur d'Amour Epris »; les souvenirs hollandais sont plus sensibles, sans entamer l'esprit même de l'œuvre, qui reste dans son essence le développement le plus personnel, que l'enluminure française présente à côté de Fouquet, au moins dans ces régions de l'Ouest.

(1) WESCHER, *op. cit.*, p. 69 ss. et pl. XIII et fig. 44 et 50. M. Wescher parle en outre de deux manuscrits du « Mortifiement de vaine plaisance » exécutés dans l'atelier du « maître du roi René ». Or, nous dit-il, le deuxième ms. au Kupferstichkabinett de Berlin, serait enluminé pour Jeanne de Laval, seconde femme du roi René, par un peintre travaillant dans l'atelier de l'enlumineur et peintre attiré de Jeanne de Laval, Adenot Lescuyer, en 1457. M. Wescher ne publie pas une reproduction de ces enluminures et ne se prononce pas sur le problème d'identification éventuelle de Lescuyer avec le maître du roi René.



C. Giraudon

Jean Fouquet. Portrait de Charles VII. Musée du Louvre.



Cl. Giraudon

Jean Fouquet. Étienne Chevalier et son patron saint Étienne en adoration. Heures d'Étienne Chevalier.
Musée Condé, Chantilly.



BU
BIBLI
Cl. Gaudon

Jean Fouquet. Job sur son fumier devant le donjon de Vincennes. Heures d'Étienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly.



Cl. Girardon

Jean Fouquet. Le Mariage de la Vierge. Heures d'Étienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly.

6. JEAN FOUQUET.

Nous réservons à Jean Fouquet une place à part, parce qu'il incarne dans une large mesure l'élan de la peinture française gothique de la manière la plus personnelle. Il est le peintre du domaine royal par excellence. Ses origines nous ramènent à l'époque de Jeanne d'Arc. Son enfance se passe à un moment sombre de l'histoire de France. C'est la défaite suivie de misères et de guerres civiles du règne de Charles VII. La plus grande partie du territoire français est occupée par les Anglais et soumise à l'administration du régent, le duc de Bedford, résidant à Paris. En face de lui se dresse le « Roi de Bourges », s'appuyant sur les provinces du centre. Fouquet vit donc dans sa jeunesse le relèvement de la France, la résistance du peuple, l'intervention de Jeanne d'Arc, « la solution mystique du problème national » (Calmette), la mort de la Pucelle sur le bûcher; enfin, la délivrance de Paris par le connétable de Richemont, en 1436.

De 1422 à 1436, à l'époque qui correspond probablement à la jeunesse de Fouquet, les deux partis s'affrontent : le duc de Bedford, secondé par la Maison de Bourgogne, occupant Paris, quartier général de l'enluminure, et Charles VII, replié en province, moins enthousiaste pour l'art et les artistes que son beau-frère le roi René d'Anjou.

Dans la première moitié du siècle, Paris ne semble pas produire des tableaux originaux. Le *Retable du Parlement*, commandé vers 1455, est d'un esprit tout à fait flamand. Vers 1449, un *panneau* représentant *Jean Jouvenel des Ursins, sa femme et leurs onze enfants* reflète encore les enluminures conventionnelles des ateliers parisiens antérieurs. On relève une ressemblance frappante dans la composition avec les folios 27 vo et 34 vo des *Heures de Nevill* (Bibl. Nat. latin 1158), vers 1427, représentant Ralph Nevill, comte de Westmoreland, avec ses douze enfants et sa femme Jeanne de

Beaufort, accompagnée de ses neuf filles ou belles-filles (1). Ces rapports témoignent à quel point la gloire de l'enluminure parisienne prima le développement de la peinture de chevalet. Ce n'est sûrement pas par hasard que l'on ne trouve pas d'œuvres de jeunesse de Fouquet (2). Probablement, le jeune clerc faisait partie d'un des nombreux ateliers d'enlumineurs à Paris, excellant de bonne heure comme peintre de portraits. Mais on n'en sait rien de précis. Le groupe d'enlumineurs autour du duc de Bedford, les frères de Limbourg surtout et l'auteur des *Heures* de Turin, semblent avoir laissé des traces durables de leur influence dans la formation de ce génie sûrement précoce.

Entre 1445 et février 47, Fouquet fait un voyage à Rome. Il entre en relations avec Filarete et peint un portrait du pape *Eugène IV*, accompagné de deux de ses familiers, panneau placé, selon le témoignage de Filarete, dans la sacristie de l'église Santa Maria sopra Minerva. Pendant son séjour, Fouquet put admirer de nombreux ouvrages des fondateurs de la jeune école italienne, Masaccio, Masolino, Gentile da Fabriano, Pisanello, Fra Angelico, mais aussi Uccello et Piero della Francesca. Otto Paecht a pertinemment démontré aussi les relations avec l'art de Venise, notamment avec Jacopo Bellini.

Après sa rentrée à Tours, Fouquet se marie et commence une activité importante. Il eut, sa vie durant, pour clients des personnages puissants : l'archevêque de Tours, Jean de Bernard, qui a tant fait pour la cathédrale de Tours, Agnès Sorel, le chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins, le trésorier Etienne Chevalier et son successeur Laurent Gyrard. Pourtant, ce n'est qu'à la fin de sa vie que Fouquet est nommé peintre du roi, dignité qui lui fut conférée sous Louis XI, en 1475. On lui demande, selon l'usage de l'époque, toute espèce de travaux d'art, aussi bien des enluminures que des décorations murales, comme celles de l'église Notre-Dame-la-Riche, des tableaux de chevalet, des blasons. A la mort de Charles VII, en 1461, on le cherche d'urgence à Paris pour lui demander la polychromie de l'« effigie » du roi, de ce masque mortuaire, en cuir, dont on avait besoin, selon une coutume ancienne, pour les funérailles.

(1) COUDERC. *Les enluminures de mss. de moyen âge de la Bibl. Nationale*, Paris, 1927, pl. 57 et 58 et p. 86.

(2) Les présumées œuvres de jeunesse de Fouquet rassemblées par le comte Durrieu se sont révélées tardives. Voir à ce sujet, Klaus G. PERLS. *Jean Fouquet* (éd. anglaise), p. 11 ss., OTTO PAECHT, *Jean Fouquet, A study of his style*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. IV, n^{os} 1-2, p. 100 et WESCHER, *op. cit.*, p. 24 et p. 70.

A l'automne de la même année, Fouquet est chargé par la ville de Tours d'élaborer avec deux autres artistes des devis de « quelques échafauds, mystères et farces », à l'occasion de l'entrée solennelle de Louis XI. Mais comme le roi « n'y prend nul plaisir », on dédommage les artistes.

En 1469, le roi se fixe à Tours. Il fonde l'Ordre de Saint Michel. Fouquet doit peindre le frontispice des statuts de l'Ordre (1470). Dans la même année, Jean Robertet, secrétaire de l'Ordre, lui paye cinquante-cinq livres tournois « pour la façon de certains tableaux que le dit seigneur (Louis XI) lui a chargez faire pour servir aux chevaliers de Saint Michel ». Un peu plus tard, Fouquet converse, à Blois, avec Marie de Clèves, en vue de l'exécution d'un livre d'heures et, en 1474, le roi charge le maître, et le sculpteur Michel Colombe, de faire un devis sur parchemin pour son tombeau. Après avoir gagné un procès contre Philippe de Commines, l'artiste est chargé, en 1476, de peindre l'intérieur du dais qui doit être porté au-dessus de la tête d'Alphonse V, roi du Portugal, lors de sa visite à Tours en 1476.

Avant le 8 novembre 1481, Fouquet devait être mort, car on lit, à cette date, dans les registres de Saint-Martin de Tours, qu'une somme est due à ses héritiers. Cette dernière décade de sa vie le montre à l'apogée de sa carrière. Il travaille pour Louis XI, pour le frère du roi, Charles de Guyenne, pour son beau-frère, Charles de Bourbon. Il exécute ses enluminures les plus célèbres, les seules qui soient certifiées par une inscription comme de la main même de Fouquet, les illustrations pour un exemplaire des *Antiquités Judaïques* de Flavius Josèphe. Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, avait reçu en héritage de son grand-père, le duc Jean de Berry, ce manuscrit dont la décoration ne fut pas achevée.

Si l'on fait abstraction des attributions arbitraires qui ont grossi démesurément l'œuvre de Fouquet, un nombre réduit d'œuvres de haute qualité permet d'entrevoir l'évolution de ce maître. Le panneau le plus ancien paraît être le portrait de *Charles VII*, au Louvre (fig. 57). C'est une étude magistrale de la psychologie de cet homme mélancolique et angoissé. Les yeux minuscules nagent dans les orbites. Le sac lacrymal est démesurément accusé par des cernes. Le nez, tel une pomme de terre, la bouche lippue, l'oreille dégénérée acquièrent par le pinceau du maître une inquiétante réalité, augmentée par le relief puissant du modelé et les rideaux écartés de cette

loge qui semblent correspondre à ce caractère méfiant, débile. Retombée en elle-même, cette âme préfère se cacher. Fouquet tire impitoyablement le rideau obscurcissant le mystère.

Cet aspect psychologique est un argument en faveur d'une date antérieure au voyage d'Italie de Fouquet. M. Sterling fait observer à ce sujet la facture gothique du portrait reprenant une tradition qui nous est encore conservée par des gravures d'œuvres aujourd'hui disparues. Quoiqu'une telle constatation puisse paraître bien paradoxale, l'aspect vieilli et désabusé de Charles VII est un indice en plus, pour dater ce portrait plus tôt que le suggère l'inscription du cadre (1). En effet, à partir de la paix d'Arras, le roi se transforme, il devient plus gai, prend goût aux plaisirs de la vie, confiant en lui-même, plus ouvert à la vie sociale.

Si ce portrait est exécuté avant le voyage d'Italie, il prouve l'étonnante maturité du talent de Fouquet. A l'âge de vingt-quatre ans, peut-être même plus jeune encore, Fouquet a conquis la maîtrise. Et ceci explique pourquoi un pape, Eugène IV, ne dédaigne pas de se faire portraiturer par ce jeune clerc qui apporte la leçon de l'art individuel et pourtant monumental du Nord de la France où la personnalité se dévoile dans la mesure où elle participe à un ordre supérieur. Nous pouvons nous imaginer un peu ce portrait du Pape avec ses familiers, dont la perte est si regrettable pour l'histoire de l'art du xv^e siècle.

En outre nous n'avons aucune précision sur les détails du séjour du peintre (en attendant la confirmation d'un prétendu document selon lequel Fouquet, fils d'un prêtre et d'une femme non mariée, serait allé à Rome pour demander la dispense), mais nous en voyons les reflets dans son chef-d'œuvre exécuté après son retour en France : le *Livre d'heures enluminé pour Etienne Chevalier* (fig. 58-62), aujourd'hui au musée Condé de Chantilly.

Dans ce chef-d'œuvre d'enluminure on sent avant tout Fouquet peintre de grands panneaux et de portraits. Chaque miniature acquiert un caractère monumental. On a soutenu quelquefois que les tableaux de Fouquet seraient des enluminures agrandies. Il serait

(1) Le cadre pourrait être ajouté plus tard au xv^e siècle. D'ailleurs M. Sterling se prive d'un argument en plaçant le traité d'Arras, dans ses deux ouvrages, dans l'année 1444. Le traité fut signé le 21 septembre 1435. En 1444 ont lieu les trêves de Tours (16 avril). Fouquet aurait-il eu l'occasion, à ce moment, de faire son portrait? C'est fort vraisemblable. — Je dois les renseignements précédents à l'obligeance de M. Claude Schaefer, préparant une étude sur Fouquet.



EVIS I'HOINTORIVA MEV INENOE ONE AO'AOIV

BU
LILCE Giraudon

Jean Fouquet. Les Funérailles de la Vierge. Heures d'Étienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly.



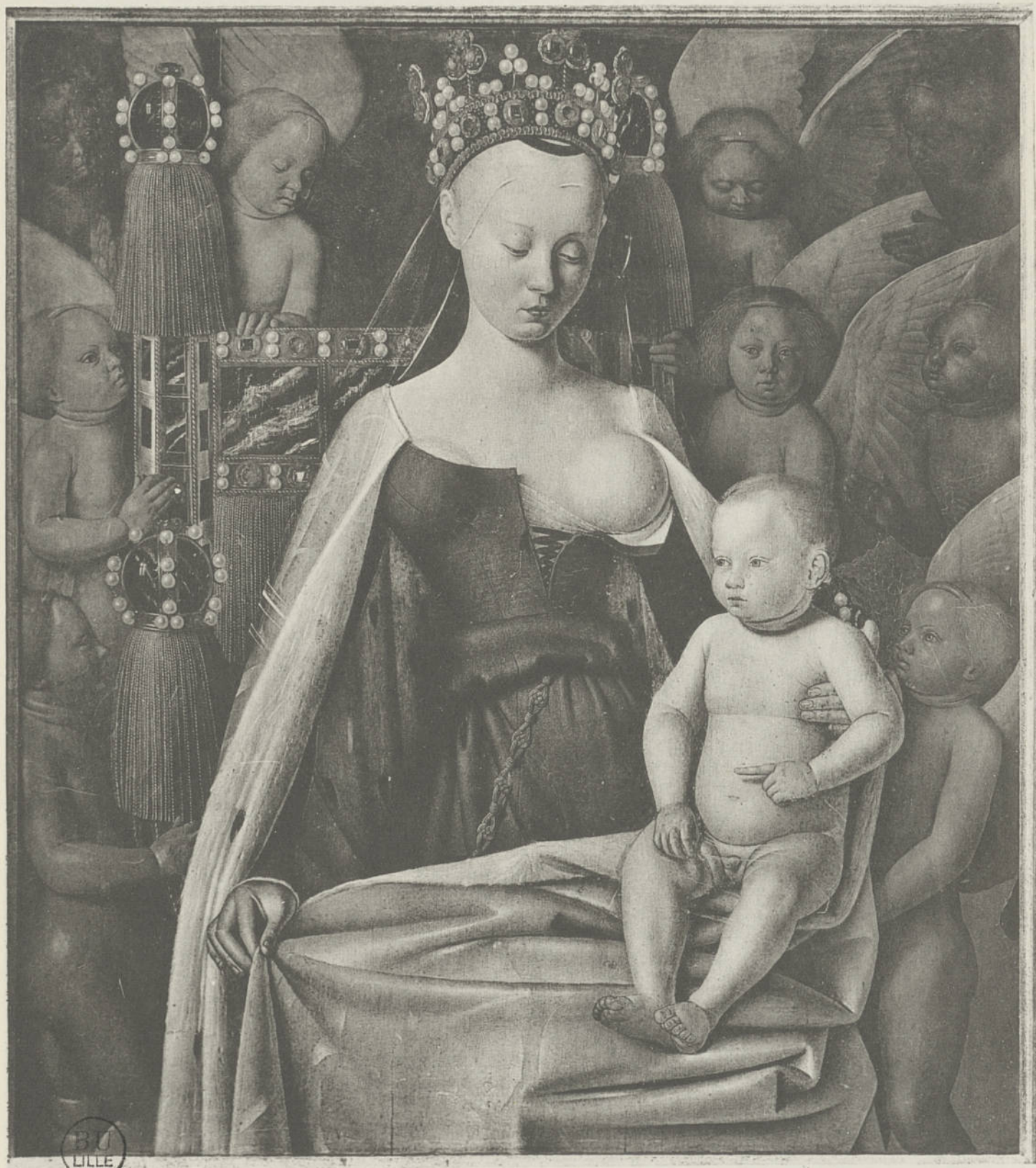
Cl. Giraudon

Jean Fouquet. L'Intronisation de la Vierge. Heures d'Étienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly.



Cl. Giraudon

Jean Fouquet. Étienne Chevalier présenté par saint Étienne. Musée de Berlin.



Cl. Giraudon

Jean Fouquet. La Vierge sous les traits d'Agnès Sorel. Musée d'Anvers.

plus exact de dire que ces enluminures sont des tableaux réduits, concentrés. Tous les documents de l'époque nous apprennent, nous l'avons vu, que l'on appelait Fouquet dès qu'il s'agissait d'obtenir des images réalistes et solennelles. Fouquet est un des premiers maîtres qui réalisent une étude approfondie de la nature et de l'homme et appliquent ces recherches au canon conventionnel de l'iconographie des livres d'heures. L'effet est d'autant plus grand; car les thèmes courants sont renouvelés par son pinceau. Il ramène le monde divin sur la terre, prête aux saints une représentation bien terrestre, en fait des hommes en chair et en os. Ces œuvres sont remplies d'allusions aux actualités de son époque, les portraits abondent dans ses enluminures. Jetons un coup d'œil au moins sur quelques-unes.

Au lieu de montrer sainte Marguerite émergeant du dos rompu du monstre, Fouquet a préféré montrer la sainte entourée de ses compagnes, filant la quenouille en gardant ses moutons. M. Wescher suppose qu'il s'agit là d'une allusion à la vie de Jeanne d'Arc telle qu'elle fut racontée aux contemporains par la « Chronique de la Pucelle ». Quoi qu'il en soit, c'est dans cette composition que Fouquet atteint la plus grande perfection. Avec quelle aisance les rapports des quatre plans sont combinés, avec quelle légèreté le préfet Olibrius et sa suite chevauchent dans ce paysage tourangeau ! La vue du château, chez les Limbourg, au centre de la composition, est devenue accessoire et, par conséquent, transposée vers la droite. L'atmosphère claire, les costumes champêtres, les charmantes études de peinture animalière des brebis dont les attitudes sont observées avec la même acuité que celle des hommes, les silhouettes des chevaux, sont rendus avec cette étonnante finesse de ligne pure qui est particulière au maître.

— Un feuillet représente Jésus devant Pilate. Au fond, on aperçoit Caïphe, grand prêtre gesticulant, portant une grosse aumônière attachée à la ceinture et coiffé d'une mitre épiscopale, Dans le bas, à gauche, deux charpentiers sont occupés à fabriquer la croix, tandis qu'un garde fait sortir de la prison Barrabas. Un coup d'œil sur l'assemblage de cette composition placée dans une salle romaine, sur la façon de camper les personnages dans l'espace, fait sentir à quel point Fouquet s'était assimilé l'enseignement des maîtres italiens, pour arriver à un type de représentation qui se rapproche beaucoup de la Renaissance par la science profonde des formes vivantes, par son esprit « raphaëlesque » dans la disposition des personnages et

dans la figuration de l'espace, par son sens de la grandeur de l'histoire. Le regard impassible de Pilate, s'appuyant sur sa chaise, le calme impressionnant de Jésus tête nue, la brutalité des gardes, l'émotion mesquine de Caïphe sont scrutés avec précision, ainsi que la tête et le corps ascétiques de Barrabas, vraie étude d'anatomie, tandis qu'une lumière dure, accusant les arêtes des plis, se profile sur le dos du geôlier emmenant le prisonnier.

En histoire, l'observation de la vie quotidienne ne perd pas son droit. L'étude des deux charpentiers nous donne une vision très juste des méthodes de travail de ces artisans, de leur outillage, de leurs gestes caractéristiques. Ainsi, l'influence de Fra Angelico, que Fouquet aurait pu connaître à Rome, se réduit à la lumière pâle, aux couleurs tendres et à certains types de personnages. Mais, en vérité, la robustesse des silhouettes de Fouquet empreintes de majesté paysanne, l'éclairage plus décidé et plus nuancé dépassent de loin la clarté angélique des menues compositions de prédelles du peintre florentin.

Enfin, l'illustration traditionnelle de None aux Heures de la Vierge : le cercueil de la Vierge est porté par les apôtres. Devant eux, les autres disciples portent des cierges. Cette miniature prouve nos assertions antérieures. La force expressive des apôtres est frappante. Chacun d'eux est caractérisé avec un sentiment puissant de son individualité. On pense à ceux qu'un siècle plus tard, Durer exécutera après avoir reçu, lui aussi, de profondes impressions d'Italie. Les principaux personnages ne sont pas au centre de la composition. Par leur démarche fière, tête levée, ils s'approchent du spectateur. L'arrangement théâtral, qui trahit l'influence visuelle des Mystères, ne cache point les qualités hautement françaises de l'art de Fouquet, le sens sculptural non seulement dans le traitement de la lumière, mais aussi dans celui du volume, dans le relief des personnages.

Les emprunts italiens se limitent à l'introduction de certains éléments d'architecture, qui apparaissent chez Fouquet comme des coulisses, combinées avec un raffinement et une habileté surprenante. Les bâtiments gothiques ou le paysage de la Touraine et certains éléments iconographiques particuliers à l'Italie s'ajoutent, ainsi que le rappel de certaines constructions qui frappèrent l'imagination de tous les artistes.

L'illustration de Fouquet devait être très célèbre. Etienne Chevalier, dont le portrait figure sur tant d'enluminures de son livre

d'heures, ainsi que ses initiales, était certain de posséder un des plus beaux manuscrits du monde. Chaque page apporte une nouvelle solution artistique, et représente un travail immense de création. Il est donc très compréhensible que l'on trouve un très grand nombre de manuscrits qui contiennent des variations de ces miniatures, soit simplifiées, soit à échelle réduite ou agrandie (1).

Vers 1452, Fouquet exécute le diptyque (?) célèbre, probablement commandé par Etienne Chevalier pour être placé au-dessus du tombeau de sa femme, Catherine Budé, dans la cathédrale de Melun (fig. 63-64). M. Perls suggère avec de bonnes raisons que les médallions en émail de Fouquet, représentant son portrait, et, au Schlossmuseum de Berlin, la Pentecôte, proviendraient du cadre de ces tableaux qui avait précisément une décoration de ce genre (2).

Etienne Chevalier se présente devant un fond d'architecture à l'italienne, agenouillé, vu à mi-corps. Il est vêtu d'une houppelande foncée et accompagné par son saint patron qui tient un livre sur lequel est posée une pierre, emblème de son martyre. On est frappé par l'ampleur sculpturale des formes et l'unité souveraine de la composition, la mise en page grandiose, le modelé synthétique, la perfection inégalable de la ligne dans ces profils. On y verrait le sommet de la tradition graphique française, s'il ne fallait pas faire état de l'étude délicate des valeurs.

Fouquet est un coloriste brillant. Sur le fond transformé, par l'imitation des pilastres en marbre, en peinture réaliste d'un fond de bas-relief, le rouge de la houppelande d'Etienne Chevalier est renforcé par la nuance du livre tenu par saint Etienne. Par ces contrastes de couleurs apparaît l'opposition entre la silhouette ascétique du saint et le demi-profil du trésorier. Il faut observer aussi le traitement différent des yeux des deux personnages, illustrant l'abîme entre deux mondes, la méditation théologique et l'ascétisme et l'esprit matois d'un grand organisateur, attaché à la cour, dont la ferme volonté et l'honnêteté s'accordent pourtant si bien avec les traits émaciés du saint. Fouquet aime à former des paradoxes psychologiques, des antinomies cachées sous d'apparentes harmonies. C'est dans ce sens aussi qu'il faut le considérer comme peintre « moderne ».

L'autre volet du présumé diptyque représente très probablement

(1) Enumérés chez WESCHER, *op. cit.*, p. 41, note 15.

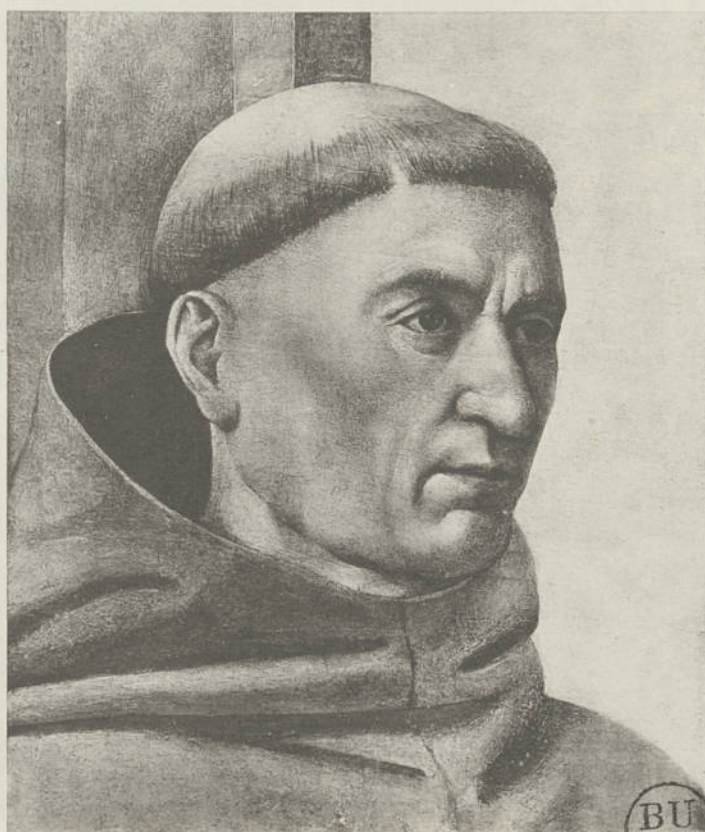
(2) PERLS, *op. cit.*, p. 16 ss.

Agnès Sorel, maîtresse de Charles VII, sous les traits de la Vierge, selon une ancienne tradition, peut-être pas sans fondement, surtout lorsque l'on considère que le panneau fut probablement peint après la mort d'Agnès Sorel (fig. 64). La peinture aurait alors un caractère de monument commémoratif. Ce portrait des plus français par l'élégance, le charme et par bien des qualités qui échappent à la logique d'une analyse et ne s'ouvrent qu'à la sensibilité de l'œil, surprend par l'opposition du centre en grisaille et la couronne d'anges en tons violents. Ces putti bleus et rouges, mannequins éclairés par un feu de Bengale, attirent d'abord l'attention. Entourés de ces anges « exotiques », cette Madone est le délicat hommage d'une époque où l'individuel et le divin contractent les alliances les plus inattendues. La maîtresse de Charles VII fait un pacte avec l'homme de la cour, Etienne Chevalier, qui détient la clef du trésor des joyaux, pacte où les intérêts se rencontrent dans le but commun de dominer le roi trop faible.

Autour de cette Vierge plane le parfum de la grande courtisane. Le trésorier rend un hommage ambigu aux deux personnages associés, la courtisane et la Madone : blasphème que la Renaissance italienne ne dépassera guère. Fouquet va jusqu'à l'extrême limite du possible.

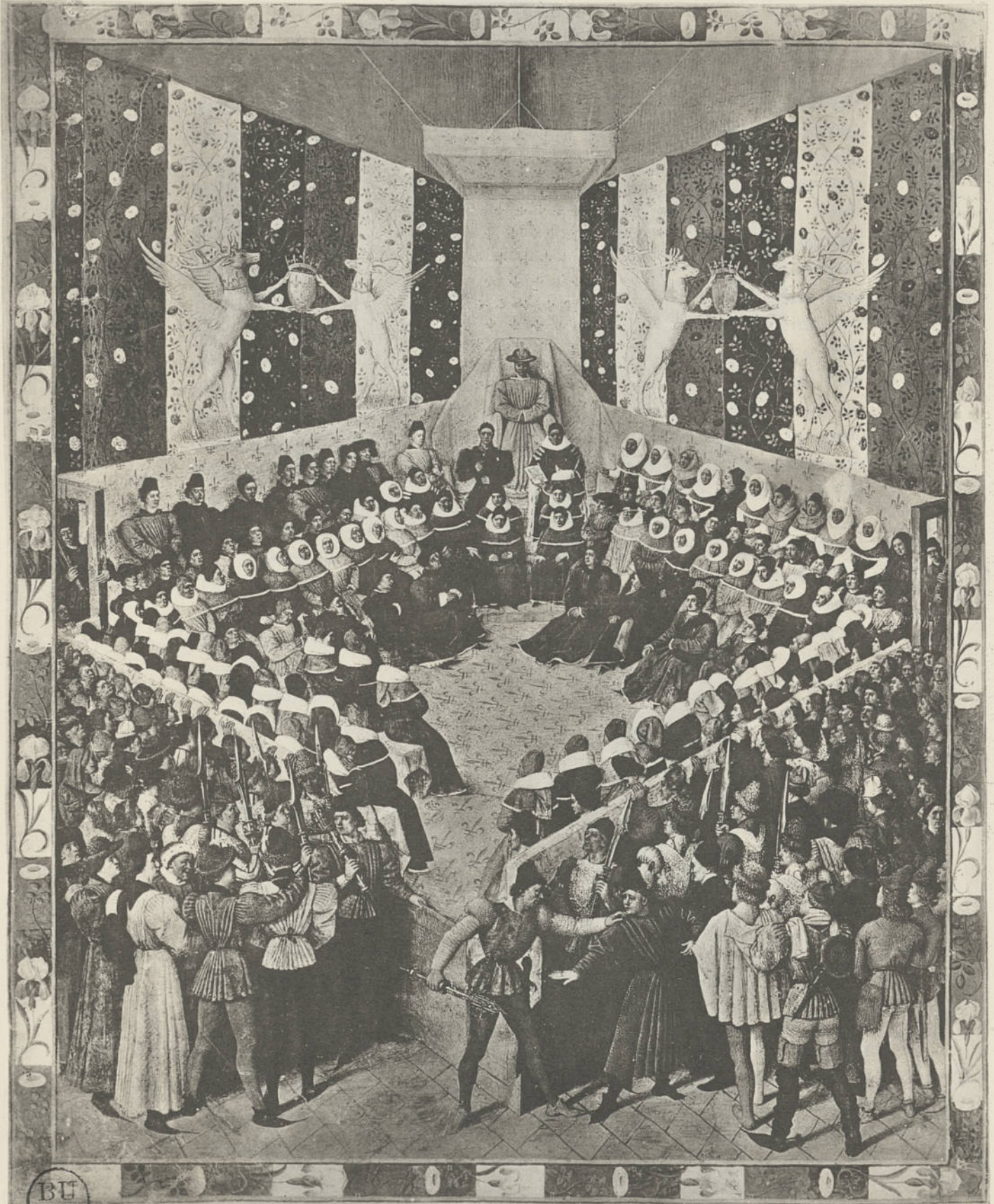
Parmi tous les portraits de femmes, celui-ci garde son cachet spécial : Fouquet ose figurer la perfection du sexe même, trait fort latin, et ce n'est pas à tort que l'on a estimé cette peinture la plus française par les proportions délicates, par la composition, la ligne, le coloris et l'esprit. Le maître a fondu cette œuvre de contrastes. Il y a là la grande élégance d'Agnès Sorel et la réalité de la Vierge, le parfum de la maîtresse du roi et la solennité de la Mère divine, le décolleté galant et l'acte sublime d'allaiter l'enfant, la tendresse, mais aussi la froideur, une ironie amère sur ces lèvres pourtant jeunes. Ces contrastes s'équilibrent dans l'unité de la perfection. C'est là que naît la Renaissance, c'est là que commence cette grande série de portraits : Diane de Poitiers, Gabrielle d'Estrées, jusqu'à la Pompadour et la Dubarry.

Le médaillon avec le *portrait de l'artiste* (fig. 65) est le premier de ce genre de la peinture française. Il montre la physionomie d'un dessinateur impitoyable inaugurant une technique d'un avenir immense, dans les ateliers de Limoges. Peut-être faudrait-il rattacher à la même époque le fragment d'une composition représentant



Clichés Grandon

Jean Fouquet. Portrait de l'artiste par lui-même. Émail. Musée du Louvre.
Tête de moine. Collection du comte de Demandolx-Dedons, Marseille.



BU
LILLE

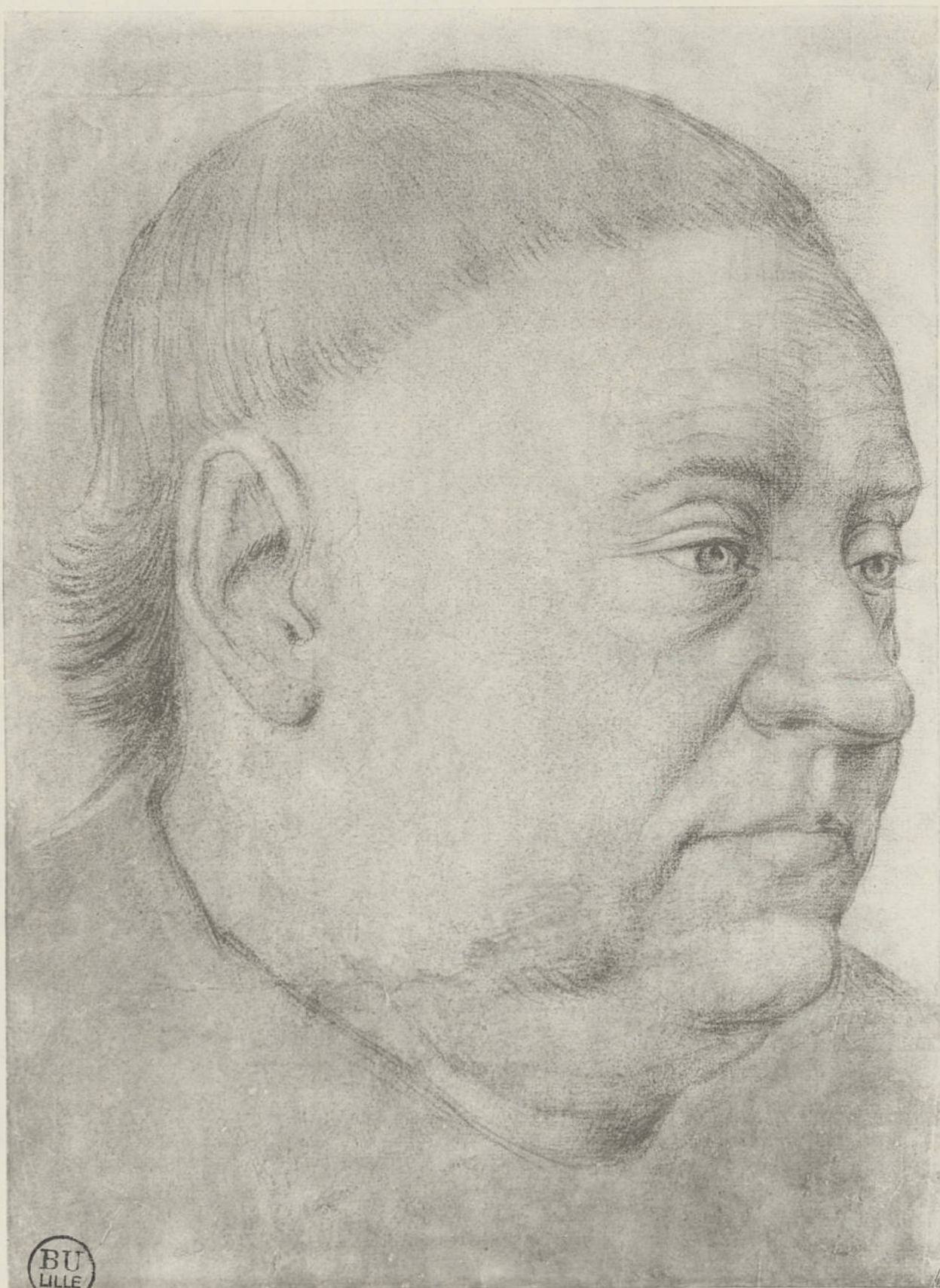
Cl. Giraudon

Jean Fouquet. Frontispice du Boccace de Munich. Le Lit de Justice de Vendôme. Bibliothèque de Munich.



FAU
LILLE
Ch. Guindon

Jean Fouquet. Portrait d'un légat du pape. Dessin à la pointe d'argent. Collection de Lord Duveen, Londres.



BU
LILLE

Cl. Girardon

Jean Fouquet. Dessin au fusain rehaussé de craie. Étude pour le portrait de Jouvenel des Ursins.
Cabinet des Estampes, Berlin.

un *Saint moine*, de la collection du comte de Demandolx-Dedons à Marseille (fig. 65).

Vers 1458, Fouquet a enluminé les *Grandes Chroniques des Rois de France*, ou du moins une partie des enluminures peuvent être considérées comme peintes de sa main. Le caractère de cet ouvrage imposait une décoration où les arrivées ou départs des grands personnages, les banquets, couronnements ou funérailles devaient être représentés en respectant les prescriptions sévères de l'étiquette. C'est pourquoi ces enluminures contiennent une documentation historique sans prix, car la main précise de Fouquet retient le moindre détail des costumes ou des bâtiments. Sur l'enluminure représentant l'arrivée en Angleterre d'Isabelle de France, par exemple, on voit débarquer l'épouse du roi d'Angleterre, avec une petite suite. Un détachement armé lui rend les honneurs. Au fond, on distingue le bateau ancré sur lequel la reine est venue. Fouquet, peintre décorateur, arrangeur de foules, sait concilier cette réception officielle avec l'atmosphère d'une matinée sur la côte anglaise (on pense aux « *Heures de Turin* »!), il se plaît à rendre les nuances de l'atmosphère et de la lumière dans une certaine saison, à une certaine journée et même, dirait-on, à une heure déterminée.

A peu près à la même époque, Fouquet est chargé d'enluminer un exemplaire de la traduction de Laurent de Premierfait d'un ouvrage célèbre de Boccace, *Des Cas des nobles Hommes et Femmes*, pour le successeur d'Etienne Chevalier, Laurent Gyrard. Cette copie, connue sous le nom de *Boccace de Munich* (fig. 66), contient neuf enluminures à la tête de chaque section de l'ouvrage, de format assez grand, et quatre-vingts miniatures qui doivent être attribuées à l'atelier de Fouquet. Seul le frontispice représentant le « lit de justice de Vendôme » peut être attribué à Fouquet lui-même. Cette enluminure est un véritable « miroir » de l'époque. Fouquet est certainement allé à Vendôme pour assister au célèbre procès du duc d'Alençon. On ne peut admirer assez l'ordonnance de cette vue de « reportage » où apparaissent les portraits du roi et de tous les hauts fonctionnaires de la couronne, l'habileté de la répartition des masses, la précision eyckienne dans le rendu des surfaces, la richesse inouïe de la palette. Un regard superficiel ferait supposer l'uniformité; mais lorsqu'on considère le détail, on admire non seulement le grand nombre de portraits individualisés, mais aussi les différents types bourgeois, la vivacité d'une scène de querelle à la porte d'entrée. Cette mul-

titude de détails ne se perd pas dans la prolixité flamande : ordonnés par les grandes lignes du carré, mis en valeur par une perspective linéaire et aérienne impeccable, disposés en groupes homogènes rehaussés par l'éclat de tapisseries multicolores qui jouent un rôle si grand à cette époque, cette assemblée réunit la plupart des représentants caractéristiques de la vie française de ce temps : elle en reflète les inflexions, détermine l'esprit décadent de ces « damoiseaux », aux poulaines à la pointe relevée, aux vêtements collants, à la taille accusée, aux épaules bouffantes.

Vers 1460 ou un peu plus tard, il faut placer le portrait du chancelier *Guillaume Jouvenel des Ursins*, ainsi que le dessin préparatoire conservé à Berlin (fig. 68, 69). Le faire plus large, le coloris plus transparent semblent annoncer la transition au style « impressionniste » de la dernière décade de la vie du maître. Le dessin montre les procédés qu'il emploie pour capter la forme vivante de la manière la plus précise, fixer, par les rehauts de couleurs, l'essence de l'aspect coloriste.

En le scrutant bien, on hésiterait avec M. Perls, et malgré les objections motivées de M. Sterling, à attribuer à Fouquet le dessin d'un *légal du pape*, de la collection de Lord Duveen (fig. 67) : le trait paraît plus académique, plus près du maître de Moulins.

Le portrait du Jouvenel prouve aussi que Fouquet ne cherche pas cette exactitude de détail. Laissons-nous guider par la pensée de Henri Focillon (1) : « Fouquet interprète la figure comme un solide dans l'espace, comme un bloc de pierre coloré d'un faible ton de chair, il l'y installe avec largeur. Il agrandit l'homme en ce sens qu'il lui donne tout son plein. Tandis que van Eyck chemine avec patience dans le détail de l'analyse, poursuit son enquête sur la particularité du dessin et du jeu des valeurs, jusque dans l'infiniment petit de la substance vivante, en présentant son modèle de manière à faire valoir toute l'intensité de l'étude, Jean Fouquet construit ses portraits par masses larges, par plans simples. Ces fortes assises, ce modelé souple sont ceux de la sculpture française, dans les ateliers royaux, à la fin du XIV^e siècle. Fouquet en a recueilli l'héritage. »

Avec le frontispice des Statuts de l'Ordre de Saint Michel et surtout avec les enluminures illustrant les *Antiquités Judaïques* de Flavius Josèphe (fig. 70), exécutées entre 1470 et 1475, Fouquet

(1) FOCILLON, *op. cit.*, p. 316. Voir aussi les pages particulièrement brillantes et profondes sur Fouquet, de M. STERLING, *op. cit.*, p. 36 ss.

inaugure sa manière à petites touches « impressionnistes » qui rend si parfaitement l'atmosphère de la vallée de la Loire où il place les scènes de combat des récits de Josèphe. Toutefois, il faut dire que déjà dans les Heures d'Etienne Chevalier s'annonce ce style. Une lente évolution semble relier les débuts de ce parti pris à l'élaboration définitive. Fouquet vise avant tout un cadre réel, soit un paysage, soit un intérieur où circulent l'air et la lumière. Dans cette Touraine pacifique, il situe avec un contraste marqué ces éternelles batailles féodales qui posent le problème de la peinture de « plein air ». Dans ces scènes bien organisées, dans ces espaces lumineux où l'air clair de la Touraine fait briller les harnais orientaux, une mise en scène théâtrale met en mouvement des foules immenses. Ces enluminures dépassent le genre de l'illustration historique. C'est le sens même de l'histoire, avec son éternel mouvement, son va-et-vient, ce flux continu d'événements, qui se manifeste dans ces combinaisons de masses. L'acteur n'est plus l'homme, pris comme représentant d'une caste ou d'une classe, le héros, c'est la collectivité, l'ensemble des forces créatrices de l'histoire, qui est ressuscitée devant nos yeux soit dans l'agitation frénétique de la lutte, soit dans le calme solennel d'une procession. Ce sont des foules, qui, placées dans un cadre approprié de paysage, remplacent l'héroïsme affadi des chevaliers de la chanson de geste par la frénésie d'un ensemble anonyme où l'individu déploie toute sa force, dans l'intérêt d'une communauté.

Non seulement dans les scènes de batailles, mais aussi dans les intérieurs, Fouquet fait valoir ces qualités de régisseur. Les pénombres du temple de Jérusalem, où il utilise le souvenir des colonnes torses de la basilique Saint-Pierre de Rome, abritent les soldats de Pompée. Fouquet ne cherche sûrement pas ce que l'on appelle en termes modernes, la couleur locale : son décor imaginé (non pas fantaisiste) lui permet d'exposer l'essentiel, le fait humain, l'égorgement des fidèles, dont les cadavres jonchent le sol du sanctuaire. Jamais Fouquet ne cède à la tentation du désordre. Les faits les plus complexes sont réunis avec virtuosité dans ses compositions, mais il ne cherche pas non plus un équilibre facile de symétries ou de groupes. Les scènes d'atrocités du premier plan mouvementé forment un contraste vif avec le calme des groupes de guerriers qui occupent l'édifice et font des perquisitions dans les trésors, en souillant les livres saints.

Des tendances similaires se font jour dans une œuvre dont la conception est certainement due à Fouquet, la célèbre *Pitié* de Nouans

(fig. 71). Lorsqu'on pense un instant à la *Pitié* d'Avignon, on constate ici que la composition est plus serrée; le nombre des personnages est augmenté sans aboutir au désordre pittoresque flamand. Tout est bien ordonné, le donateur ressort bien de la composition, le détail anatomique est en progrès comparé à l'art provençal. Au lieu des traits sublimes de la Vierge de *Pitié* d'Avignon, traits rehaussés par la souffrance, c'est ici la dure patience d'une paysanne tourangelle. Pas de larmes, mais un regard farouche. L'œil impitoyable accepte l'horrible fait, soutenu par une ferme croyance qui s'exprime bien dans les mains crispés, mais aussi dans l'expression de confiance de la tête sévère au front haut, modelé par le voile au pli brisé, accentué par l'axe de symétrie.

Peut-être faut-il voir dans quelques miniatures du « Tite-Live de Versailles » (Bibl. Nat. ms. fr. 273 et 274), dans les pages isolées d'une Histoire ancienne jusqu'à César, au Louvre, et notamment dans une miniature du « Tite-Live de la Sorbonne ou de Rochechouart », les dernières œuvres connues de Fouquet. Ce dernier manuscrit (Bibl. Nat. français 20071) fut commandé par François de Rochechouart en 1477; il est resté inachevé. L'enluminure représentant une *Harangue sur le Forum Romain* donne une synthèse où l'on reconnaît le style du frontispice du *Boccace* de Munich et des paysages des *Antiquités Judaïques*, le portrait individuel et les foules, des cavaliers en raccourci vus de loin et dans une saisissante vue urbaine, des souvenirs précis de Rome, le tout placé dans un paysage tourangeau d'une douceur sereine sous un ciel d'azur.

Comme plus tard Léonard de Vinci, Fouquet ne paraît pas avoir formé des élèves à sa taille. Des maîtres éclectiques remplissent ses fonctions à la cour, tels que Jean Bourdichon et Jean Colombe. Son influence se manifeste dans un grand nombre d'enluminures et de tableaux de l'« Ecole de la Loire ». Mais sa véritable tradition se poursuit chez les maîtres du portrait à la Cour de France sous Charles VIII et Louis XII, et les grands maîtres du portrait du xvi^e siècle; les Clouet et Corneille de Lyon sont les exécuteurs du testament artistique de Fouquet.

Parmi les œuvres où le rayonnement direct de Fouquet se fait sentir, il faut mentionner en premier lieu le triptyque de Loches, provenant de la Chartreuse du Liget et daté de 1485, le *Saint Martin et le Mendiant* du Louvre, le dessin du musée de l'Ermitage à Leningrad et un portrait d'homme de la collection Heugel à Paris. Le trip-



Jean Fouquet, Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins. Musée du Louvre.



A bataille de quoy nous
 auons parle par deuant
 fu faicte la iournee que
 dauid retourna en israelech.
 en la quelle bataille les amalechites
 furent uaincis. Et comme il auo

it la demourer ceur iours en israelech
 il uent un homme la tierce iournee
 qui estoit esdoye. et auoit la robe rom-
 pue et desoree et la teste couuerte de ce-
 dres. et auoit li meismes uns saul
 a mort en la bataille quil fist contre



École de Jean Fouquet. La Déposition de croix. Église de Nouans (Indre & Loire).



Jean Colombe. Heures de Louis de Laval. Bibliothèque Nationale.

tyque de Loches, qui fut attribué récemment à Bourdichon, reprend les tendances de la grande composition décorative de la *Pitié* de Nouans, notamment dans les volets représentant le *Portement de Croix* et la *Mise au Tombeau*. Selon les coutumes épigraphiques au xv^e siècle, il ne paraît pas admissible de voir dans l'inscription « F.I.B. » la signature de l'artiste et encore moins de la lire « Fecit Iean Bourdichon ». Cette inscription doit se référer au Chartreux agenouillé, le probable (et modeste) donateur du tableau. Mais il ne s'agit pas du frère Jean Bourgois comme M. Wescher l'a prouvé.

La *Crucifixion* au centre du triptyque ressemble à une enluminure d'un livre d'heures de la Bibl. Royale de La Haye (ms. 74 G 28) (1) représentant le même sujet d'une manière presque identique.

Le rapport du portrait de la collection Heugel, fragment d'un ensemble plus vaste, et du dessin de Leningrad fut reconnu par M. Sterling (2). La tête, finement caractérisée par un dessin sobre, se détache vigoureusement du fond. Le dessin plus détaillé que les synthèses spontanées de Fouquet montre non pas un « crayon », mais la lente élaboration du modèle. C'est un artiste plus près de l'art flamand.

Avec Jean Colombe (fig. 72) se manifeste un talent indépendant, qui n'accepte que partiellement les nouveautés de Fouquet. Pourtant les personnages de ses enluminures ressentent fortement l'influence de Fouquet, quoiqu'ils restent inféodés, en ce qui regarde le décor général et les compositions étagées, à l'enseignement des Limbourg.

(1) PERLS, *op. cit.*, p. 241, fig. 270, d'après Byvanck.

(2) *Op. cit.*, *Rép. A*, xv^e s., n^{os} 9 et 10, p. 19.

TABLE DES PLANCHES

Planches	Pages
1. — Profil du roi Jean Le Bon. Musée du Louvre.....	12
2. — Parement de Narbonne. La Crucifixion. Musée du Louvre.....	12
3. — Parement de Narbonne. La Mise au tombeau, la Descente aux Limbes et l'Apparition à Madeleine. Musée du Louvre.....	13
4. — Diptyque Wilton. Volet droit. La Vierge et onze anges. National Gallery, Londres.....	13
5. — Diptyque Wilton. Volet gauche. Le roi Richard II présenté par ses saints patrons. National Gallery, Londres.....	20
6. — La Crucifixion. Musée du Bargello, Florence.....	20
7. — Jean Malouel et Henri Bellechose. La dernière Communion de saint Denis. Musée du Louvre.....	21
8. — Portrait de Louis II, duc d'Anjou, père du roi René. Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes.....	21
9. — André Beauneveu. Psautier du duc Jean de Berry. Bibliothèque Nationale.....	24
10. — Les frères Limbourg. Très Riches Heures du duc de Berry. Le mois de janvier. Musée Condé, Chantilly.....	24
11. — Les frères Limbourg. Très Riches Heures du Duc de Berry. Le mois de Juin. Le mois de Février. Musée Condé, Chantilly.....	25
12. — Melchior Broederlam. Volets d'un retable de la Chartreuse de Champmol. La Présentation au Temple et la Fuite en Égypte. L'Annonciation et la Visitation. Musée de Dijon.....	25
13. — La Vierge et l'Enfant. Collection Carlos de Beistegui, Biarritz...	28
14. — Ecole de Provence. La Vision du Bienheureux Pierre de Luxembourg. Musée Calvet, Avignon.....	28
15. — Enguerrand Quarton. La Vierge de Miséricorde. Musée Condé, Chantilly.....	29
16. — Enguerrand Quarton. La Vierge de Miséricorde (détail). Musée Condé, Chantilly.....	29
17. — Enguerrand Quarton. Le Couronnement de la Vierge (détail), Hospice de Villeneuve-lès-Avignon.....	32

PRIMITIFS FRANÇAIS DU XIV^e ET DU XV^e SIÈCLE

Planches	Pages
18. — La Vierge de Pitié de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Musée du Louvre.....	32
19. — Tête du donateur de la Vierge de Pitié. La Vierge de Pitié. Musée du Louvre.....	33
20. — Nicolas Froment. La Résurrection de Lazare (1461). Musée des Offices, Florence.....	33
21. — Nicolas Froment. Volets du triptyque de la Résurrection de Lazare. Musée des Offices, Florence.....	36
22. — Nicolas Froment. Triptyque du Buisson Ardent. Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.....	36
23. — Nicolas Froment. Le Buisson Ardent. Panneau central. Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.....	37
24. — Nicolas Froment. Le roi René et sa femme Jeanne de Laval. Musée du Louvre.....	37
25. — Ecole de Nicolas Froment. La légende de saint Mitre. Cathédrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.....	40
26. — Ecole de Nicolas Froment. Saint Siffrein. Musée Calvet, Avignon.	40
27. — Ecole de Nicolas Froment. Déposition de Croix. Collection Joseph Schaefer, Paris.....	41
28. — Maître de l'Annonciation d'Aix. L'Annonciation. Panneau central du triptyque. Eglise de la Madeleine, Aix-en-Provence.....	41
29. — Maître de l'Annonciation d'Aix. L'Annonciation. Le message de l'Ange. La Vierge.....	44
30. — Volet du triptyque de l'Annonciation. Le prophète Jérémie. Musée de Bruxelles.....	44
31. — Nicolas Dipre. La Rencontre à la Porte Dorée, Musée de Carpentras.....	45
32. — Maître de saint Sébastien. L'archange saint Michel. Musée Calvet, Avignon.....	45
33. — Maître de saint Sébastien. L'Adoration de l'Enfant. Musée du Louvre.....	48
34. — L'Adoration de l'Enfant. Musée Calvet, Avignon.....	48
35. — Louis Bréa. Triptyque de la Vierge de Pitié entre saint Martin et sainte Catherine. Eglise de Cimiez, Nice.....	49
36. — Ecole de Bourgogne. Portrait présumé de Claude de Toulangeon avec son patron saint Claude. Musée de Worcester (Etats-Unis).	49
37. — Ecole de Bourgogne. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant. Collection Joseph Schaefer, Paris.....	52
38. — Ecole d'Amiens. Le Sacerdoce de la Vierge ou l'Investiture du Christ. Musée du Louvre.....	52
39. — Ecole d'Amiens. Retable de Thuisson-lès-Abbeville. L'Ascension. Art Institute de Chicago.....	53
40. — Ecole de Picardie. Vierge à l'Enfant. Collection Joseph Schaefer, Paris.....	53
41. — Ecole de Picardie. Deux apôtres. Collection Joseph Schaefer, Paris.....	56

TABLE DES PLANCHES

Planches	Pages
42. — Le Maître de saint Gilles. Saint Gilles célébrant la messe dans l'abbaye de Saint-Denis. National Gallery, Londres.....	56
43. — Simon Marmion. Retable de Saint-Omer. Scène de la vie de saint Bertin. Musée de Berlin.....	57
44. — Simon Marmion. Retable de Saint-Omer. Scènes de la vie de saint Bertin. Musée de Berlin.....	57
45. — Jean Bellegambe. Le Bain des pécheurs dans le sang du Sauveur. Musée de Lille.....	60
46. — Maître de Moulins. Nativité. Musée d'Autun.....	60
47. — Maître de Moulins. Le duc Pierre II de Bourbon avec son patron saint Pierre. Musée du Louvre.....	61
48. — Maître de Moulins. Une donatrice présentée par sainte Madeleine. Musée du Louvre.....	61
49. — Maître de Moulins. Le roi René d'Anjou présenté par Saint Maurice. Musée de Glasgow.....	64
50. — Maître de Moulins. Adoration de l'Enfant. Musée de Bruxelles..	64
51. — Maître de Moulins. La Vierge et l'Enfant entourés d'anges. Collection Joseph Schaefer, Paris.....	65
52. — Maître de Moulins. Enfant en prière. Musée du Louvre.....	65
53. — Maître de Moulins. La Vierge couronnée. Panneau central du triptyque de la cathédrale de Moulins.....	68
54. — Maître de Moulins. Le duc Pierre II de Bourbon présenté à la Vierge par saint Pierre. Volet gauche du triptyque de la cathédrale.....	68
55. — Maître de Moulins. Anne de Beaujeu, duchesse de Bourbon, présentée à la Vierge par sainte Anne. Volet droit du triptyque de la cathédrale.....	69
56. — Maître des Heures de Rohan. Le Mort en présence du Dieu de justice. Bibliothèque Nationale.....	69
57. — Jean Fouquet. Portrait de Charles VII. Musée du Louvre.....	72
58. — Jean Fouquet. Étienne Chevalier et son patron saint Étienne en adoration. Heures d'Étienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly.....	72
59. — Jean Fouquet. Job sur son fumier. Heures d'Étienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly.....	73
60. — Jean Fouquet. Le Mariage de la Vierge. Heures d'Étienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly.....	73
61. — Jean Fouquet. Les Funérailles de la Vierge. Heures d'Étienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly.....	76
62. — Jean Fouquet. L'Intronisation de la Vierge. Heures d'Étienne Chevalier. Musée Condé, Chantilly.....	76
63. — Jean Fouquet. Étienne Chevalier présenté par saint Étienne. Musée de Berlin.....	77
64. — Jean Fouquet. La Vierge sous les traits d'Agnès Sorel. Musée d'Anvers.....	77

PRIMITIFS FRANÇAIS DU XIV^e ET DU XV^e SIÈCLE

Planches	Pages
65. — Jean Fouquet. Portrait de l'artiste par lui-même. Email. Musée du Louvre. Tête de moine. Collection du comte de Demandolx-Dedons, Marseille.....	80
66. — Jean Fouquet. Frontispice du Boccace de Munich. Le lit de Justice de Vendôme. Bibliothèque de Munich.....	80
67. — Jean Fouquet. Portrait d'un légat romain. Dessin à la pointe d'argent. Collection de Lord Duveen, Londres.....	81
68. — Jean Fouquet. Dessin au fusain rehaussé de craie. Étude pour le portrait de Jouvenel des Ursins. Cabinet des Estampes. Berlin..	81
69. — Jean Fouquet. Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins. Musée du Louvre.....	84
70. — Jean Fouquet. Les Antiquités Judaïques de Josèphe. David apprenant la mort de Saül. Bibliothèque Nationale, Paris.....	84
71. — École de Jean Fouquet. La Déposition de Croix. Eglise de Nouans (Indre-et-Loire)	85
72. — Jean Colombe. Heures de Louis de Laval. Bibliothèque Nationale.	85

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Préface	7
I	
Les débuts de la peinture de chevalet française	9
1. Ateliers de Paris	13
2. Le rayonnement des ateliers parisiens	21
a) Le Duché de Bourgogne	21
b) Le Duché de Berry	24
3. Ateliers franco-flamands	29
II	
L'épanouissement de la peinture gothique française	33
1. Ateliers du Midi de la France	37
a) Avignon	37
b) Le Maître de l'Annonciation d'Aix	47
c) Le Maître de Saint Sébastien	50
2. Ateliers de Bourgogne	53
3. Ateliers du Nord	57
4. Le Maître de Moulins	63
5. Ateliers angevins. Le mécénat du roi René	69
6. Jean Fouquet	73
Table des planches	87



ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 10 FÉVRIER 1949
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE GEORGES LANG,
11 A 15, RUE CURIAL - PARIS.

Planches tirées en phototypie par Faucheux, Chelles (S.-et-M.)