

Un *Tüchlein* flamand de la Renaissance au château de Peralada et le Maître de la Madone (RF 46 du Louvre)

Didier Martens
Chargé de cours
Université Libre de Bruxelles
Faculté de Philosophie et Lettres
CP.175
50, av. Roosevelt
B-1050 Bruxelles

RÉSUMÉ

Le Museu del Castell de Peralada possède un *Tüchlein* flamand de la Renaissance (42 x 59 cm). Peinte à la détrempe sur une fine toile de lin, cette *Déploration* inédite peut être rapprochée d'un groupe d'images réalisées dans la même technique, probablement à Anvers, dans les années 1520-1530. La peinture qui sert de référence pour ce groupe est une *Madone* en vue frontale, conservée au Louvre (RF 46). Le Maître de la Madone RF 46 est, selon toute probabilité, l'auteur du *Tüchlein* de Peralada. On y retrouve le goût pour la frontalité, ainsi que le rendu calligraphique des yeux et de la chevelure, caractéristiques de l'anonyme.

Mots-clés:

Anvers, flamand, Madone, Renaissance, Tüchlein

ABSTRACT

A Flemish Renaissance Tüchlein in the Peralada Castle and the Master of the Louvre Madonna RF 46

The Castle Museum at Peralada owns a Flemish Renaissance *Tüchlein* (42 x 59 cm). This hitherto unknown *Lamentation*, painted in the tempera technique on a thin linen canvas, can be linked up with a group of similar works, produced in Antwerp in the years 1520-1530. The reference painting of this group is a frontally looking *Madonna*, belonging to the Louvre (cat.no. RF 46). Its author, the Master of the Louvre Madonna RF 46, has probably painted the Peralada *Tüchlein*. Both works share the same use of frontality and the same calligraphic rendering of eyes and ears, which are characteristic of this anonymous master.

Key-words:

Antwerp, Flemish, Madonna, Renaissance, Tüchlein.

* Je souhaite remercier ici tous ceux qui m'ont aidé dans la préparation de cet article: Jaume Barrachina Navarro (Peralada), soeur Christine (Soleilmont), Ghislaine Courtet (Besançon), Peter Eike-meier (Munich), Rainald Gros-shans (Berlin), Hélène Mund (Bruxelles), Giovanna Piancastelli Politi (Pise) et Karl Schütz (Vienne). Comme de coutume, Bruno Bernaerts, Georges Hupin, Jacques de Landsberg, Thierry Lenain et Monique Renault, ainsi que mon frère François-René Martens, ont relu mon texte et l'ont fait bénéficier de leurs observations.

1. Voir, sur Miquel Mateu i Pla et sa collection, «Miquel Mateu i Pla, señor de Peralada», dans: *La Vanguardia domingo*, 21 déc. 1986, pp. 117-132.

2. Dirk de Vos, dans: *Hans Memling. Catalogus* (cat. d'exp.), Bruges, Groeningemuseum, 1994, n° 27.

3. Information fournie par Jaume Barrachina Navarro, conservateur du Museu del Castell de Peralada (lettre à l'auteur, 1er février 1997).

4. Hans BELTING; Christiane KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, 1994, n°s 82-85.

5. Cyriel STROO; Pascale SYFER-D'OLNE, *Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives, I: The Master of Flémalle/Rogier van der Weyden*, Bruxelles, 1996, n° 6.

Dans l'ancienne collection du financier catalan Miquel Mateu (1898-1972)¹, dont une part orne aujourd'hui les murs du château-musée de Peralada (Alt Empordà, province de Gérone), se trouvent plusieurs peintures réalisées dans les anciens Pays-Bas aux xvème et xvième siècles. La chose ne saurait surprendre outre mesure. Dès la fin du Moyen Âge, les élites sociales de la péninsule ibérique ont manifesté un intérêt particulier pour l'art des «Primitifs flamands» et de leurs successeurs immédiats. Elles en firent un objet de prestige. Ce goût «flamand» suscita la création de collections où les artistes du Nord dominaient largement. La collection d'Isabelle la Catholique, léguée en 1504 à la Chapelle Royale de Grenade, puis celle rassemblée à l'Escorial par Philippe II, grand amateur des tableaux de Jérôme Bosch, sont bien connues des historiens. Aujourd'hui encore, malgré les pillages napoléoniens, puis les achats massifs opérés depuis le milieu du siècle dernier par les marchands des nations précocement industrialisées du nord de l'Europe et de l'Amérique, nombreux sont les «Primitifs» des anciens Pays-Bas dans les collections privées espagnoles. On verra dans ce fait l'indice d'une continuité. Les classes dominant l'Espagne moderne, issues le plus souvent de la bourgeoisie, ont repris à leur compte les choix esthétiques des élites sociales traditionnelles: la Maison royale, l'aristocratie et le haut clergé. En dépit des bouleversements politiques que connut le pays depuis la fin de l'Ancien Régime, la possession de tableaux flamands des xvème et xvième siècles y est visiblement demeurée un signe de supériorité personnelle.

Il ne saurait être question de présenter ici la totalité de la collection de «Primitifs flamands» constituée par Miquel Mateu. Certaines pièces sont d'ailleurs bien connues, tel le *Christ à la colonne* de

Hans Memling. On le vit, récemment, dans la rétrospective consacrée à ce maître, en 1994, à Bruges². D'autres, au contraire, n'ont fait l'objet jusqu'ici d'aucune tentative d'attribution. Dans les lignes qui vont suivre, je me concentrerai sur l'une de ces oeuvres. Il s'agit d'une toile sans doute anversoise, remontant au deuxième quart du xvième siècle. Elle peut être attribuée à un anonyme, dont le catalogue a été reconstitué par la méthode de la critique de style: le Maître de la Madone RF 46 du Louvre.

Une *Lamentation* flamande de la Renaissance

La toile, pourvue d'une bordure florale sur fond doré, mesure 42 cm de hauteur sur 59 de largeur (fig. 1). Elle a dû être acquise après 1940, car elle n'apparaît pas dans les archives photographiques de la collection Mateu, qui furent constituées dans les années 1930³. Il s'agit d'une *Lamentation*. Les personnages sont vus à mi-corps. À gauche, on aperçoit la Madeleine, reconnaissable à son pot à onguent. Elle est coiffée d'un turban rouge et revêtue d'une robe de brocart jaune orangé, à manches courtes. Sa taille est ceinte d'une chaîne en métal, comparable à celle portée par la même sainte dans le retable de la *Descente de croix* de Rogier de la Pasture⁴. Un large décolleté rectangulaire permet d'entrevoir une fine chemise de lin. Au-dessous de sa robe de brocart, la Madeleine porte un vêtement de satin de couleur rose-bleuté, dont émergent des manches vertes. On remarquera que les arabesques du brocart se retrouvent en partie dans le décor du couvercle du pot à onguent. Une même «texture optique» unit donc sainte Madeleine à l'orfèvrerie précieuse qui lui sert d'attribut.

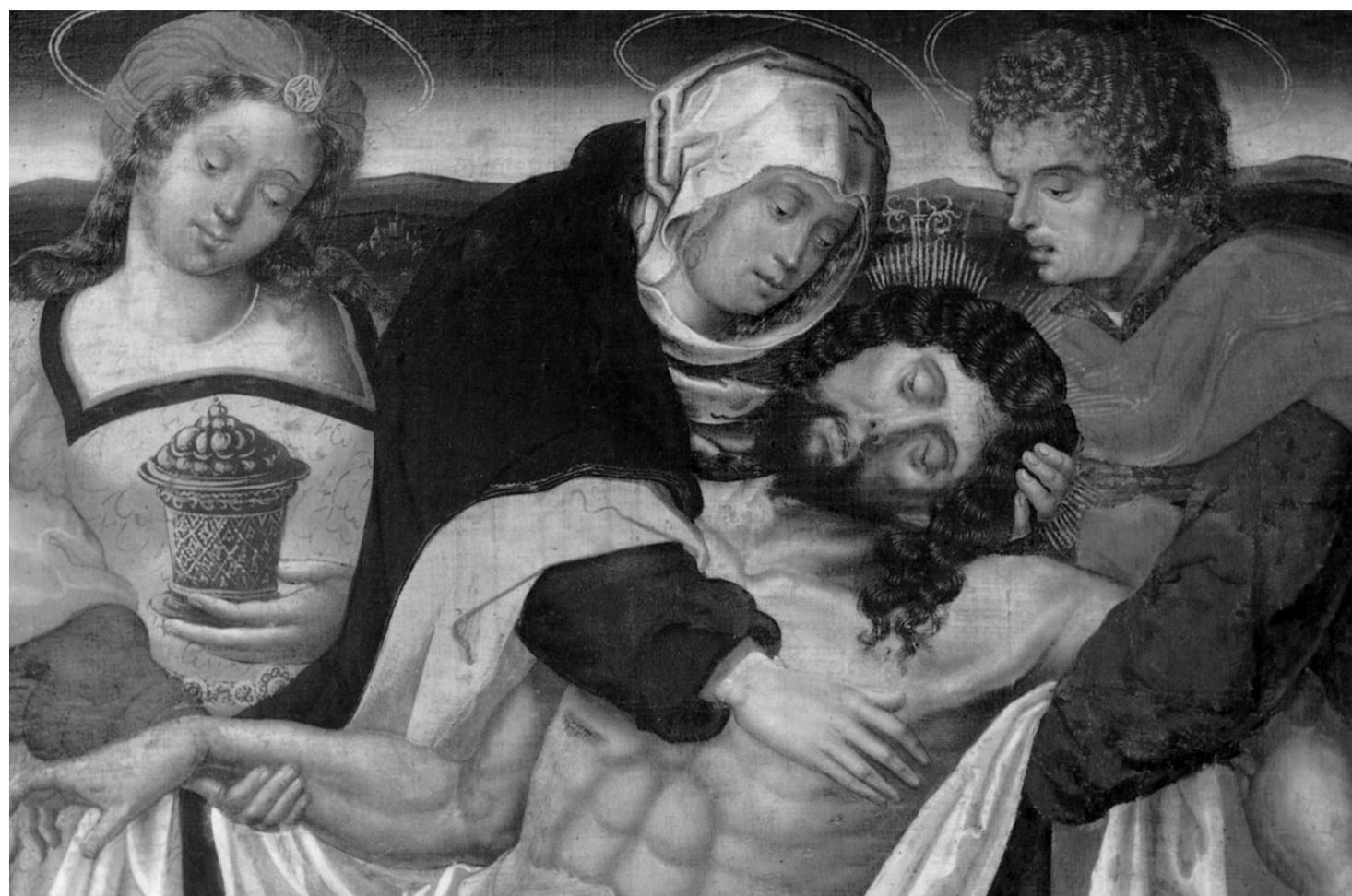


Figure 1.
Maître de la Madone RF 46: *Lamentation*; Peralada, Museu del Castell (photo musée).

La Vierge, au centre de la composition, est habillée d'un manteau bleu, dont le revers est rouge. Au-dessous, elle porte une robe, également bleue. Celle-ci recouvre un vêtement rouge, dont émerge la manche droite, au niveau du poignet. Le visage de Marie est encadré par un voile blanc. À droite, on reconnaît saint Jean. Il est revêtu d'un habit vert et de son traditionnel manteau rouge.

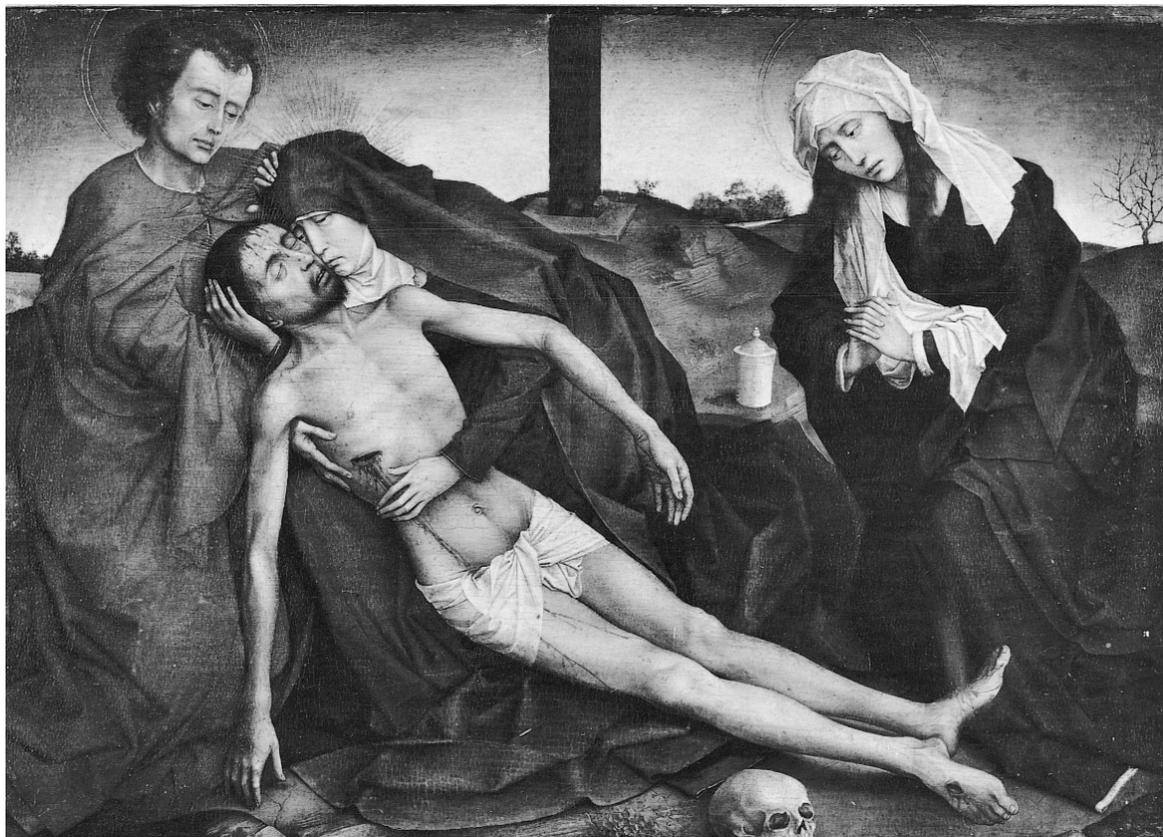
Marie serre entre ses bras le corps de son Fils mort. Celui-ci est dénudé. Ses plaies sont évoquées avec une extrême discrétion. L'influence de l'art antique et de sa tendance à faire de la beauté corporelle un attribut divin, est ici bien perceptible et permet de qualifier l'oeuvre de «renaissante». À la suite de Jean Gossart et de Bernard van Orley, les premiers à avoir introduit les musculatures puissantes dans l'art des anciens Pays-Bas, le peintre a donné au Christ l'apparence d'un athlète. Il rompt ainsi délibérément avec les anatomies émaciées des Christ du xvème siècle.

Ce corps idéal que le peintre présente au spectateur, il a tenu à ne pas en compromettre la jouissance optique par une évocation trop insistante

des outrages physiques qu'a subis le Fils de Dieu. Par cette retenue, l'auteur de la toile se différencie également de ses prédécesseurs du xvème siècle. Dans leurs représentations de la *Lamentation*, ces derniers ne perdaient jamais une occasion de donner à voir les plaies du Christ saignant abondamment. C'est ce que fit, par exemple, Rogier de la Pasture, dans la *Lamentation* conservée aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles⁵ (fig. 2). Dans la toile de Peralada, au contraire, les blessures des mains, comme celles des pieds, sont invisibles, et celles laissées par la couronne d'épines sont en grande partie dissimulées par la chevelure du Christ. Seule la blessure au flanc droit apparaît clairement. Le sang qui s'en échappe est toutefois rendu par quelques fines lignes d'un rouge très dilué, de sorte qu'il tend à échapper au regard.

Le peintre a confié à un substitut métaphorique la tâche d'évoquer dans l'image, de manière adéquate, le sang versé par le Christ. Ce substitut métaphorique, c'est le revers rouge du manteau de la Vierge: il dessine, dans le prolongement du flanc droit du Christ, une configuration qui évoque un

Figure 2.
Rogier de la Pasture: *Lamentation*;
Bruxelles, Musées Royaux
des Beaux-Arts (photo IRPA,
Bruxelles).



6. Ernst ULMANN; Elvira PRADEL (éds.), *Albrecht Dürer. Schriften und Briefe*, Leipzig, 1978, p. 61.

7. Voir, à ce sujet, Emil D. BOSSHARD, «Tüchleinmalerei—eine billige Ersatztechnik?», dans: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45, 1982, p. 41-42.

8. Charles DE TOLNAY; Piero BIANCONI, *Tout l'oeuvre peint de Bruegel l'Ancien*, Paris, 1968, n°s 14, 73, 74.

9. Voir, à ce sujet, Zsuzsa URBACH, «Notes on Bruegel's Archaism. His Relation to Early Netherlandish Painting and Other Sources», dans: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum hungaricae*, 24, 1978, p. 237-256; eadem, «Die Bedeutung der Alten Niederländer für Bruegels Kreuztragung in Wien», dans: *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte, Neue Folge*, 38, octobre 1989-juillet 1990, p. 9-12.

jaillissement de sang. En procédant de la sorte, l'auteur de la toile a réussi à concilier deux exigences contradictoires. Conformément au goût nouveau, il visualise la divinité du Christ par un corps d'athlète d'une beauté que (presque) rien ne vient troubler. Dans le même temps, il évoque de façon spectaculaire —le «revers de manteau-jet de sang» présente des dimensions impressionnantes— un contenu de foi essentiel pour le chrétien: le sacrifice sanglant du Fils de Dieu sur la croix, source de la Rédemption.

L'inclinaison de l'axe du visage de la Vierge et du corps du Christ confère à ces deux figures une forte dynamique. Un mouvement diagonal ascendant, dirigé vers la droite, est perceptible dans l'image. Ce mouvement, toutefois, ne la déséquilibre pas. La composition présente, en effet, une structure fondamentalement symétrique. À la figure de Marie-Madeleine, à gauche, fait pendant celle de Jean, à droite. La correspondance entre les deux personnages est non seulement de nature formelle —ils inclinent chacun la tête vers le centre de la toile—, mais aussi chromatique: outre leurs chevelures châtaines, on remarquera que le rouge et le vert des vêtements de Jean se retrouvent, légèrement éclaircis, dans le turban de la sainte et dans sa manche droite.

Le fond de paysage visible à l'arrière-plan divise l'image en trois parties dans le sens vertical. Des collines de faible hauteur séparent les têtes de Marie-Madeleine, de la Vierge et de Jean. Les portions de paysage associées à Marie-Madeleine et à

Jean sont de dimensions à peu près semblables, ce qui renforce encore l'impression de symétrie dans la composition.

Un *Tüchlein* du Maître de la Madone RF 46

La *Lamentation* de Peralada est un exemple de ce que les historiens d'art ont coutume d'appeler un *Tüchlein*. Le terme est utilisé par Dürer, dans le journal de son voyage aux Pays-Bas. En 1520, lors d'un séjour à Anvers, il affirme avoir vendu, pour deux florins rhénans, à l'aubergiste chez qui il logeait, «une image de Marie peinte sur toile» («auf ein Tüchlein ein gemalt Marienbild»)⁶. Comme toutes les toiles réalisées par le maître allemand, cette image devait être peinte à la détrempe sur un support de lin peut-être dépourvu de toute préparation et présentait un aspect mat. À la fin du Moyen Âge, les *Tüchlein* étaient largement répandus dans le nord de l'Europe, mais aussi en Italie et en Espagne. On y a vu un substitut moins onéreux de la peinture à l'huile sur panneau, mais aussi de la tapisserie. Semblable théorie est critiquable, car on constate que des artistes de grande réputation, comme Dürer, ont réalisé des *Tüchlein* pour des commanditaires fortunés, lesquels appréciaient visiblement pour elles-mêmes les qualités optiques propres à ce type d'image⁷.

Au cours du xvième siècle, le *Tüchlein* disparaît. L'un des derniers grands maîtres à en avoir réalisé, dans le nord de l'Europe, fut Pieter Bruegel l'Ancien. Son *Adoration des Mages* conservée à Bruxelles, comme la *Chute des Aveugles* et le *Misanthrope* de Naples, sont des *Tüchlein*⁸. Cet intérêt pour la détrempe sur toile s'explique sans doute par le goût archaïsant du maître et par sa volonté de faire revivre, sous une forme modernisée, l'esthétique des grands «Primitifs flamands» du xvème siècle⁹. En fait, dès le milieu du xvième siècle, un autre type d'image sur support textile, venu d'Italie, va prendre, dans le Nord, la place du *Tüchlein*: les toiles peintes à l'huile sur une préparation. D'aspect brillant, et non plus mat, ces toiles sont souvent, en outre, de texture plus épaisse que les *Tüchlein*. L'un des premiers maîtres des anciens Pays-Bas à avoir peint de façon régulière à l'huile sur toile fut, semble-t-il, Maerten van Heemskerck, et ce dès 1536¹⁰.

Par rapport à la quantité de peintures sur bois des xvème et xvième siècles qui nous sont parvenues, on ne conserve que peu de *Tüchlein*. Pourtant, à en juger par les documents d'archive, les artistes travaillant à la détrempe sur toile ne furent pas moins nombreux dans les villes des anciens Pays-Bas que les peintres de panneaux¹¹. Moins sensibles que les *Tüchlein* à l'usure et aux détériorations de toute sorte, notamment par l'eau, les panneaux des xvème et xvième siècles sont demeurés, après 1600, en dépit des changements de goût, des objets dignes d'être collectionnés. Ils ont, de ce fait, survécu en plus grand nombre et conditionnent aujourd'hui, de manière à peu près exclusive, notre vision de la production picturale flamande. L'historien d'art se doit d'avoir à l'esprit que cette situation, trompeuse, est le résultat d'un processus de sélection privilégiant le bel objet. C'est le même processus qui a fait disparaître un pourcentage important des manuscrits non illustrés du Moyen Âge, et préservé principalement les rares exemplaires pourvus de miniatures.

L'aspect peu séduisant que présente aujourd'hui la majorité des *Tüchlein* flamands —les couleurs sont éteintes, la toile est souvent déchirée, déformée ou grossièrement repeinte— explique pourquoi l'étude systématique de ce matériel n'a été entreprise que sur le tard. Il a fallu attendre les années 80 du xxème siècle pour que les premiers inventaires visant à l'exhaustivité voient le jour. À l'article de Paul Vandebroek, paru en 1982, fit suite la monographie abondamment illustrée de Diane Wolfthal, publiée en 1989¹². Grâce à ces deux auteurs, l'historien d'art dispose, à l'heure actuelle, d'un corpus de référence qui permet de se faire une idée précise de la production conservée. L'étude technologique des *Tüchlein* flamands a par ailleurs progressé sensiblement ces dernières années, à l'occasion de restaurations¹³.

En 1986, j'ai tenté de reconstituer le catalogue d'un anonyme qui semble s'être spécialisé dans la production de *Tüchlein*: le «Maître de la Madone



Figure 3.

Maître de la Madone RF 46: *Vierge à l'Enfant*; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (photo musée).

10. Voir Ilja M. VELDMAN, dans: *Fiamminghi a Roma. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance* (cat. d'exp.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1995, n°s 111, 112.

11. Voir notamment, pour la situation à Bruges, Lori VAN BIERVLIET, «Enkele gegevens over doekschilderkunst ten tijde van de Vlaamse Primitieven», dans: *Biekoef*, 85, 1985, p. 81; Diane WOLFTHAL, «Early Netherlandish Canvases: Documentary Evidence», dans: *Annales d'histoire de l'Art et d'Archéologie*, 8, 1986, p. 20-21.

12. Paul VANDENBROECK, «Laat-middeleeuwse doekschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. Repertorium der nog bewaarde

werken», dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 29-59; Diane WOLFTHAL, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*, Cambridge (...), 1989. Voir aussi le travail inédit de Jean-Pierre BAISSIEUX, *Contribution à l'étude des peintures sur toile dans les Pays-Bas méridionaux 1400-1530* (mémoire de licence), Université Libre de Bruxelles, 1978.

13. Voir, à ce sujet, outre WOLFTHAL, op. cit., p. 23-29; Hélène VEROUSTRATE-MARCO; Roger VAN SCHOUTE, «Het doek als drager in de schilderkunst», dans: *Schatten der Armen. Het artistiek en historisch bezit van het OCMW-Leuven* (cat. d'exp.), Louvain, Stedelijk Museum Van-

der Kelen-Mertens, 1988, p. 472-474; idem, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux xvème et xvième siècles*, Heule-Romain, 1989, p. 55-59 et, en dernier lieu (avec bibliographie), Hélène DUBOIS; Herant KHANJIAN; Michael SCHILLING; Arie WALLERT, «A Late Fifteenth Century Italian *Tüchlein*», dans: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 11, 1997, p. 228-237; Ulrike VILLWOCK, «Untersuchungen zu einem Antwerpener *Tüchlein* der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Aachen», dans: *Aachener Kunstblätter*, 61, 1995-1997 (1997), p. 449-459; Caroline VILLERS (éd.), *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the 14th and 15th Centuries*, Londres, 2000.



Figure 4.
Maître de la Madone RF 46: *Vierge à l'Enfant*; Vienne, Kunsthistorisches Museum (photo musée).

14. Didier MARTENS, «À propos d'un "Tüchlein" flamand du XVI^e-me siècle conservé au Louvre», dans: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 36, 1986, p. 394-402.

15. Voir, à ce sujet, Ludwig BALDASS, «Ein Madonnentüchlein aus der Nähe des Quinten Metsys», dans: *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles; Paris, 1931, p. 31-32; Maryan W. AINSWORTH, dans: eadem; Keith CHRISTIANSEN (éds.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art* (cat. d'exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, 1998-1999, p. 254.

16. Voir notamment *Old Master Paintings* (cat. de vente), Londres, Christie's, 2 novembre 2001, n° 3.

17. WOLFTHAL, op. cit., 1989, p. 82.

RF 46 du Louvre¹⁴. Il a dû travailler à Anvers, si l'on en juge par les points de contact entre son oeuvre et celles de Quentin Metsys¹⁵ et du Maître de l'Épiphanie d'Anvers. Les volumes lourds et puissants de ses figures, qui ne présentent plus trace de l'«atectonicité» gothique, suggèrent un artiste actif dans les années 1520-1530, à un moment où le style renaissant s'impose même à des peintres de seconde zone, comme notre anonyme. J'ai proposé de lui attribuer une dizaine d'oeuvres. La grande majorité procède du même modèle figuré: une Vierge à l'Enfant en vue frontale, à mi-corps. L'image est délimitée par un cadre en trompe-l'oeil, qui sert de support à deux prières mariales calligraphiées.

Une telle représentation apparaît non seulement sur le *Tüchlein* RF46 du Louvre, auquel l'anonyme doit son nom, mais aussi sur des toiles conservées à Madrid (Museo Thyssen, fig. 3), à Londres (Buckingham Palace), à New York (Metropolitan Museum of Art) et à Ravenne (Pinacoteca Nazionale). D'autres exemplaires ne sont connus que par les catalogues de vente¹⁶. Au



Figure 5.
Maître de la Madone RF 46: *Lamentation* (détail de fig. 1).

même artiste, j'attribue encore trois autres *Vierge à l'Enfant*, qui ne relèvent pas de son «modèle-félicite». L'une est conservée à Vienne (Kunsthistorisches Museum, fig. 4), l'autre à Tournai (Musée des Beaux-Arts), la troisième n'est connue que par une photographie. L'artiste se signale par l'usage répété de physionomies féminines rondes et plates, avec un nez long et étroit.

En 1989, Diane Wolfthal a estimé pouvoir identifier trois mains différentes dans la série d'oeuvres qui vient d'être énumérée. Outre le «Maître de la Madone du Louvre», elle propose de reconnaître un «Maître de la Madone Thyssen» et un «Maître de la Madone de Ravenne». Ces distinctions se justifient-elles vraiment? L'auteur avoue lui-même que

[...] les toiles [concernées] peuvent fort bien avoir été peintes dans le même atelier, puisqu'elles sont étroitement liées, tant par le style que par la composition, les techniques et même le format.

«Au total», conclut-elle, «14 toiles sont sorties de cet atelier»¹⁷.

Même si le groupe d'oeuvres que j'ai attribué au Maître de la Madone RF 46 ne présente sans doute pas une homogénéité parfaite, on hésitera à le scinder. Les particularités stylistiques unissant les différentes toiles qui le composent, notamment dans les physionomies des personnages, l'emportent nettement sur les éventuelles divergences. En outre, il faut noter qu'un tiers de ces 14 oeuvres n'est connu que par la photographie et que, parmi les exemplaires conservés dans des collections publiques, certains sont fortement usés ou repeints, telle, par exemple, la *Madone de Ravenne*. Dans ces conditions, il me semble pré-

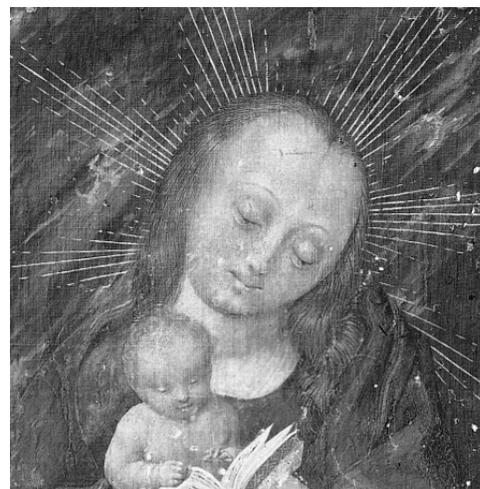


Figure 6.
Maître de la Madone RF 46: *Vierge à l'Enfant* (détail de fig. 4).



Figure 7.
Maître de la Madone RF 46: *Lamentation* (de fig. 1).

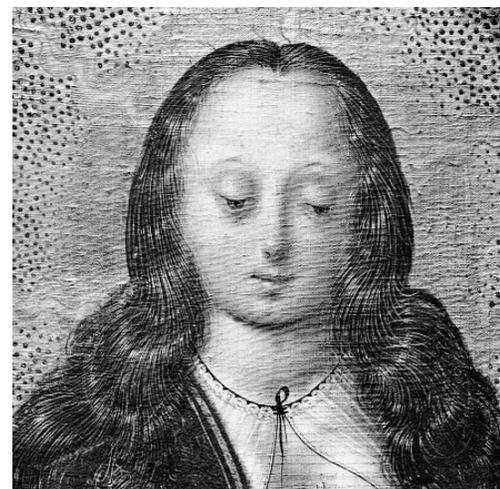


Figure 8.
Maître de la Madone RF 46: *Vierge à l'Enfant* (détail de fig. 3).

féral de parler d'un seul et unique «maître anonyme». Il a pu diriger un atelier dans lequel oeuvrèrent aussi l'un ou l'autre collaborateur peignant dans son style. Ce pouvait être soit d'anciens apprentis formés par ses soins, soit des compagnons, qui adaptaient leur manière personnelle à celle du maître pour lequel ils travaillaient. Je ne pense pas qu'au stade actuel de la recherche, il soit possible, sur la base d'une simple analyse visuelle, d'identifier ces collaborateurs, à supposer qu'ils aient existé. Je préfère donc conserver l'appellation de «Maître de la Madone RF 46 du Louvre».

On reconnaît aisément, dans la *Lamentation* de Peralada, une oeuvre du Maître de la Madone RF 46. La sainte Madeleine (fig. 5) peut être rapprochée de la Vierge Marie du *Tüchlein* de Vienne (fig. 6). Elles présentent, l'une et l'autre, le même visage circulaire, incliné vers la droite. Le dessin des arcades sourcilières et des paupières, les lèvres charnues, esquissant un sourire, l'arrondi du menton, toutes ces particularités sont communes aux deux physionomies. Elles se retrouvent aussi dans la série des *Tüchlein* à la Madone frontale. On confrontera avec profit l'exemplaire Thyssen (fig. 3) à la sainte Madeleine de la toile de Peralada. Dans les deux oeuvres, on rencontre un visage identique, quoique tourné différemment. Le rendu de la chevelure est analogue, avec ses ondulations aux reflets rendus de manière calligraphique.

De prime abord, il semble difficile d'établir la moindre relation entre le Christ de la toile de Peralada et les autres oeuvres attribuées au Maître de la Madone RF 46. Celles-ci ne comportent, en effet, aucune figure masculine d'âge mûr. Pourtant, un examen attentif permet de reconnaître, dans les linéaments du visage du Fils, des procédés graphiques caractéristiques de l'anonyme. La confrontation avec la figure de

Marie sur la toile Thyssen (fig. 7-8) est particulièrement instructive. En dépit de la différence de sujet, les yeux sont dessinés de la même façon. On remarquera notamment le dessin sinueux, en S, des paupières supérieures. Dans les deux cas, le nez se présente sous la forme d'une ligne verticale, terminée par deux petits points qui forment les narines. Le fait que la figure du Christ apparaît de face dans la toile de Peralada doit vraisemblablement être interprété comme une preuve supplémentaire de l'attachement presque obsessionnel du peintre à la frontalité. Dans les représentations de la *Lamentation* réalisées dans les Flandres aux xv^e et xvi^e siècles, le visage du Christ est, en règle générale, vu de trois-quarts.

Les recherches sur le Maître de la Madone RF 46 depuis 1986: un bilan

Depuis 1986, le Maître de la Madone RF 46 a bénéficié d'une certaine attention de la part des historiens d'art. Pour la première fois, plusieurs de ses oeuvres ont eu l'honneur d'être reproduites en couleurs. C'est le cas des *Madones* de New York¹⁸, de Ravenne¹⁹, de Tournai²⁰ et de la collection Thyssen²¹. En outre, deux analyses approfondies ont été consacrées à l'anonyme.

Même si je ne puis souscrire à la proposition de Diane Wolfthal de partager l'oeuvre du Maître de la Madone RF 46 entre trois mains, l'importance de sa contribution à l'étude de cet artiste demeure incontestable. Par la critique de style, l'auteur américain a reconstitué la production de plusieurs autres peintres de *Tüchlein* actifs dans

18. AINSWORTH, op. cit., n° 63.

19. Licia COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570. Catalogo (= Musei d'Italia, Meraviglie d'Italia, 24)*, Bologne, 1990, n° 188. La *Madone* de Ravenne a fait en outre l'objet d'une notice détaillée. Voir Giordano VIROLI, dans: *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Opere dal XIV al XVIII secolo*, Ravenne, 1988, n° 116.

20. Veerle AENDEKERK, dans: *La Ville en Flandre. Culture et société 1477-1787* (cat. d'exp.), Bruxelles, Galerie du Crédit Communal, 1991, n° 198.

21. Colin EISLER, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish Painting*, Londres, 1989, n° 36; José Manuel PITA ANDRADE; María del Mar BOROBIA GUERRERO, *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 1994, p. 258.



Figure 9.
Maître de la Madone de Dijon: *Vierge à l'Enfant*; Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (photo Ch. Choffet, Besançon).



Figure 10.
Maître de la Madone RF 46: *Vierge à l'Enfant*; Volterra, Pinacoteca.

22. WOLFFTHAL, op. cit., p. 56-58.

23. Voir, sur l'exemplaire de Besançon, outre la note précédente, Matthieu PINETTE, dans: *1694-1994: Trois siècles de Patrimoine public. Bibliothèques et Musées de Besançon* (cat. d'exp.), Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 1994-1995, p. 52. L'exemplaire de Boston est récemment apparu en vente publique [*Important Old Master Paintings* (cat. de vente), Christie's, New York, 29 janvier 1999, n° 176].

24. WOLFFTHAL, op. cit., n° 91. Licia COLLOBI RAGGHIANI (op. cit., n° 324) attribue l'oeuvre à un disciple de Jacob van Oostsanen.

25. Voir, par exemple, le type flémallien «Wolfenbüttel-Bruges» de la Vierge à l'Enfant (Dirk DE VOS, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende flemalleske voorlopers*, dans: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 1971, p. 80-88).

26. Ce *Tüchlein* a été publié par VILLWOCK, op. cit., p. 449-459. On peut rapprocher la figure de sainte Catherine (à gauche) de

les anciens Pays-Bas aux xvème et xvième siècles, rendant ainsi possibles des comparaisons entre le Maître de la Madone RF 46 et ses contemporains qui travaillaient dans la même technique. L'un des artistes à nom d'emprunt «créés» par Diane Wolfthal peut être considéré comme un *alter ego* de notre anonyme. Le «Maître de la Madone de Dijon» réalisa en effet, dans les années 1500, non moins de cinq représentations à la détrempe sur toile de la Vierge veillant dévotement sur son Enfant endormi²². Elles sont conservées notamment à Dijon —il s'agit de l'oeuvre éponyme— et à Besançon (fig. 9); un exemplaire fut longtemps en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Boston²³. Il est clair que ces cinq peintures, à peu près identiques, jusque dans les visages, dérivent toutes d'un même modèle. En outre, elles ont été produites par un artiste qui, visiblement, s'était spécialisé dans la réalisation de *Tüchlein*, puisqu'aucun panneau ne peut lui être attribué. Le modèle, pourtant, n'appartenait pas en propre au Maître de la Madone de Dijon. Il en existe des exemplaires qui ne sont pas de sa main.

Par le caractère répétitif de sa production, le Maître de la Madone de Dijon apparaît comme un

précurseur du Maître de la Madone RF 46. Eu égard au coefficient élevé de pertes propre aux *Tüchlein*, on peut estimer qu'ils ont dû réaliser, l'un et l'autre, plusieurs dizaines d'exemplaires du même «modèle-fétiche», modèle dont, par ailleurs, ils n'avaient pas la propriété exclusive.

Diane Wolfthal a, en outre, enrichi le catalogue du Maître de la Madone RF46 d'une nouvelle attribution. Elle a rapproché du *Tüchlein* du Louvre une toile conservée à la pinacothèque de Volterra. Il s'agit d'une Vierge veillant sur son Enfant endormi²⁴ (fig. 10). La composition procède, à l'évidence, du même modèle que les *Madone* de Dijon, Besançon et Boston. L'Enfant Jésus est représenté dans une attitude identique, même s'il est nu, alors que, dans tous les autres exemplaires conservés de la composition, il porte une chemise. Cette présence d'une variante «nue» et d'une variante «vêtue» du même Enfant Jésus n'est pas exceptionnelle dans la production des «Primitifs flamands»²⁵.

L'attribution du *Tüchlein* de Volterra au Maître de la Madone RF 46 peut s'appuyer sur plusieurs indices. On comparera avec profit le visage de Marie à celui des *Madone* de Tournai et de Vienne.



Figure 11.
Entourage de Jan de Beer: *Vierge à l'Enfant avec les saintes Catherine et Barbe*; Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum (photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne).

Mais c'est sans doute avec la *Mater dolorosa* du *Tüchlein* de Peralada que les affinités sont les plus marquées. Le nez, les yeux et les arcades sourcilières sont dessinés de façon identique. En outre, un argument de typologie architecturale paraît également plaider en faveur d'une attribution de la toile de Volterra au Maître de la Madone RF 46: la présence d'un encadrement feint, dont les angles sont indiqués par de fines lignes courbes. Le détail se retrouve dans les exemplaires intégralement préservés de la série des *Tüchlein* à la Madone frontale. On remarquera, toutefois, que ce même détail apparaît aussi sur un *Tüchlein* conservé à Aix-la-Chapelle (fig. 11) qui, tout en présentant des ressemblances avec les oeuvres du Maître de la Madone RF 46, ne saurait pour autant lui être attribué. Il s'agit plutôt, semble-t-il, d'une oeuvre de l'entourage de Jan de Beer²⁶.

En 1989, Colin Eisler a consacré une notice détaillée à la *Madone Thyssen*. Il reprend à son compte la théorie, formulée naguère par Max Friedländer²⁷, suivant laquelle cette oeuvre, à l'instar de ses nombreuses cousines, dériverait d'un modèle ancien, objet d'une vénération particulière²⁸. Friedländer pensait à quelque image miraculeuse de la Vierge qui aurait été conservée en

Allemagne, dans un lieu de pèlerinage, et dont les dévots pouvaient acquérir sur place la reproduction. Colin Eisler, quant à lui, rapproche la série des *Tüchlein* à la Madone frontale de la fameuse icône de *Notre Dame de Grâce*, qui se trouve, depuis le milieu du xv^e siècle, à la cathédrale de Cambrai. Attribuée à saint Luc, cette peinture siennoise du *trecento*, certainement inspirée d'un prototype byzantin, fut l'objet d'une grande dévotion. À partir de 1454, on en réalisa de nombreuses copies²⁹. L'exemplaire de Kansas City — le plus ancien —, celui de Madrid³⁰ et celui, peu connu, conservé à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines (Bruxelles?, fin xv^e siècle)³¹, constituent d'authentiques traductions, dans le vocabulaire des «Primitifs flamands», du prestigieux modèle. La majorité des copies conservées de *Notre Dame de Grâce* ne semble toutefois pas antérieure à 1600; elles sont beaucoup plus fidèles au modèle que celles du xv^e siècle.

Colin Eisler invoque, pour justifier son hypothèse, l'«extrême archaïsme» de la *Madone Thyssen* et de ses consoeurs. Il note que

[...] la Vierge, à l'allure de jeune fille, avec ses longs cheveux, rappelle encore par certains

celle de la Vierge dans le *Saint Luc* de Milan, *Tüchlein* que l'on attribue traditionnellement à Jan de Beer (WOLFFHAL, op. cit., 1989, n° 53). On notera aussi les ressemblances entre la Vierge des volets du triptyque de l'*Épiphanie* de Jan de Beer, également conservé à Milan (Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, XI. The Antwerp Mannerists*, Adriaen Ysenbrant, Leyde, Bruxelles, 1974, n° 9), et la sainte Barbe du *Tüchlein* d'Aix-la-Chapelle.

27. Lionel CUST, «Notes on Pictures in the Royal Collections, X. Franco-Flemish School: The Divine Mother», dans: *The Burlington Magazine*, 11, 1907, p. 232 («It has been suggested by Dr. Max Friedländer that these paintings are taken from some miracle-working painting of the Virgin and Child in Germany, of which many copies were made for pilgrims»).

28. EISLER, op. cit., p. 237.

29. Voir, sur *Notre Dame de Grâce*, Paul ROLLAND, «La Madone italo-byzantine de Frasnes-lez-Buissenal», dans: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 17, 1947-1948, p. 97-106; Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, «Notes au sujet de diverses Madones conservées chez nous», dans: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 22, 1953, p. 37-44; Catheline PÉRIER-D'ETEREN, «Une copie de Notre Dame de Grâce de Cambrai aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles», dans: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 17, 1968, p. 111-114; Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, p. 490-491; Michel RUTSCHKOWSKY, dans: *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (cat. d'exp.), Paris, Musée du Louvre, 1992-1993, n° 369; Jean C. WILSON, «Reflections on St. Luke's Hand: Icons and the Nature of Aura in the Burgundian Low Countries during the Fifteenth Century», dans: Robert OUSTERHOUT; Leslie BRUBAKER (éds.), *The Sacred Image. East and West (= Illinois Byzantine Studies, 4)*, Urbana, Chicago, 1995, p. 132-146; Denis LECOMTE, *L'icône de Notre Dame de Grâce*, Cambrai, 1996; Maryan WAINSWORTH, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, Gand, Amsterdam, New York, 1998, p. 259.

30. Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, *La pintura de los Primitivos flamencos en España*, I, Madrid, 1980, p. 121.

31. Paul VANDENBROECK et alii, *Hooglied. De beeldwereld van religieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw* (cat. d'exp.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1994, n° 97.



Figure 12.
Hans Memling: *Vierge à l'Enfant*; Londres, National Gallery (photo musée).



Figure 13.
Entourage de Quentin Metsys: *Sainte Isabelle de Portugal*; Berlin, Staatliche Museen (photo musée).

32. EISLER, op. cit., p. 237 («The extreme archaism of this painting and the related examples certainly suggests that they all go back to some sacred, ancient miracle-working image as Friedländer first proposed. The girlish Madonna with her long hair still recalls aspects of the "Schöne Madonna" type popular around 1400»).

33. Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, VIII: Jan Gossart and Bernart van Orley*, Leyde, Bruxelles, 1972, n°s 86, 94.

34. Dirk DE VOS, *Hans Memling. Het volledige oeuvre*, Anvers, 1994, n°s 13, 53, 8.

aspects les «Belles Madones», un type populaire vers 1400³².

Ces observations autorisent-elles vraiment à postuler l'existence d'un modèle ancien? Peut-on interpréter en termes chronologiques l'impression incontestablement archaïque que produit le groupe des *Tüchlein* à la Madone frontale sur le spectateur cultivé d'aujourd'hui?

On remarquera tout d'abord que le fond or, qui est pour une bonne part responsable de cette impression, n'est pas aussi exceptionnel qu'on le croit dans la peinture des «Primitifs flamands». Le développement de la représentation perspective de l'espace naturel, à partir de l'époque des frères Van Eyck, n'empêche nullement que l'antique fond doré, hérité de l'art paléochrétien et de Byzance, conserve, sous des formes plus ou moins actualisées, ses adeptes jusqu'en plein xvième siècle. Diverses oeuvres de Bernard van Orley, notamment, sont là pour en témoigner³³. Il serait donc faux de vouloir reconnaître à tout prix, dans la lumière or qui enveloppe la *Madone Thyssen* et ses consœurs, la trace d'un modèle ancien. Quant à la figure de la Vierge, son «ancienneté» n'est guère plus manifeste. Marie porte en effet, sous sa cotte, une chemise

de lin finement plissé, dont l'usage ne se généralise dans les anciens Pays-Bas qu'à partir de 1500, si l'on en croit le témoignage des peintures.

Peut-être Colin Eisler a-t-il aussi considéré comme une manifestation d'archaïsme le fait que Marie est représentée en vue parfaitement frontale. C'est que la frontalité est associée par les historiens d'art à l'idée de primitivité, de commencement. Dans les manuels, on a coutume de souligner l'aspect frontal des *kouroi* de l'époque archaïque et des *Sedes Sapientiae* romanes, tout en rappelant que les premiers se situent aux origines de la statuaire grecque et que les secondes marquent les débuts de la sculpture occidentale. La frontalité, toutefois, paraît absente des icônes mariales byzantines vénérées en Occident, ou de leurs imitations romanes et gothiques. Et, dans la peinture des anciens Pays-Bas, la représentation de Marie en vue frontale apparaît pour la première fois... avec Hans Memling. En témoignent notamment les Madones en pied du triptyque de l'*Épiphanie* de Madrid et du triptyque de Vienne, ou celle, en buste, de la National Gallery de Londres³⁴ (fig. 12). Paul Philippot souligne combien Memling,

[...]à côté de ses oeuvres narratives [...], est



Figure 14.
D'après Quentin Metsys (?): *Madone de l'Aracoeli*; Pise, Museo Nazionale di San Matteo (photo Soprintendenza Pisa).

aussi le peintre de l'équilibre iconique immobile et parfait des «Sacre Conversazioni» [...]»³⁵.

Le choix de la vue frontale pour certaines de ses représentations de la Vierge à l'Enfant s'insère parfaitement dans ce second aspect de l'esthétique memlinguienne, caractérisé par une véritable obsession de la symétrie.

Pas plus que le fond doré, la frontalité de la *Madone Thyssen* et de ses consoeurs ne saurait donc être considérée comme un élément prouvant la grande ancienneté du modèle dont elles dériveraient. C'est plutôt le contraire: à la fin du Moyen Âge, la frontalité du visage marial est le signe d'une certaine modernité, celle d'un Memling, par exemple, lequel —faut-il le rappeler?— fut le premier peintre des anciens Pays-Bas dont on puisse affirmer avec certitude qu'il a subi l'influence italienne³⁶.

Ce que l'on pourrait appeler le «schéma de base» des *Tüchlein* à la Madone frontale plaide également dans le sens d'une création récente. On chercherait en vain, dans la peinture flamande du xv^e siècle, la même combinaison d'un buste frontal féminin, d'un fond neutre et d'un motif rayonnant monumental. Un tel schéma n'est pas attesté avant le siècle suivant. Parmi ses occurrences les plus an-

ciennes, on peut citer non seulement la série des Madones frontales et une représentation de la Vierge des sept Douleurs dans un manuscrit musical de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, remontant au premier quart du xv^e siècle³⁷, mais aussi une effigie d'Isabelle de Portugal (1274-1336), la pieuse épouse du roi Don Dinis, conservée à Berlin (fig. 13). Cette oeuvre, qui a été attribuée au mystérieux Édouard Portugalois, provient certainement de l'entourage de Quentin Metsys³⁸. On suppose qu'elle a dû être réalisée peu après 1516, année où le pape béatifica la reine, mais n'en autorisa le culte que dans le seul diocèse de Coïmbre. L'effigie de sainte Isabelle pourrait précéder d'une décennie la série des *Tüchlein* à la Madone frontale.

Si, du point de vue strictement morphologique, rien n'autorise donc à voir, dans la *Madone Thyssen* et ses consoeurs, l'écho d'un prototype beaucoup plus ancien, jouissant d'une vénération particulière, il convient d'ajouter que ce cas de figure est, en outre, peu fréquent dans le monde des «Primitifs flamands». La plupart des peintures qui ont été copiées dans les anciens Pays-Bas, aux xv^e et xv^e siècles, n'étaient nullement des images miraculeuses d'une grande antiquité, mais bien les créations contemporaines des grands maîtres³⁹. Si l'on s'en tient aux seules effigies de la Madone, on constate que celles qui nous sont parvenues en plusieurs exemplaires reproduisent en général des modèles que l'on attribue à Jan van Eyck, au Maître de Flémalle, à Rogier de la Pasture, Dieric Bouts, Hugo van der Goes et Hans Memling⁴⁰. Il n'y a, à ma connaissance, dans la production des «Primitifs flamands», que deux cas avérés de copies en série suscitées par des représentations mariales antérieures à 1400: celui, déjà évoqué, de *Notre Dame de Grâce*, et celui, moins connu, des copies d'après la Madone dite «de San Sisto» (ou «de l'Aracoeli») ⁴¹.

De ce prestigieux modèle paléochrétien, qu'une tradition ancienne attribue également à saint Luc, on possède au moins quatre copies «actualisées» à la manière des «Primitifs flamands». Réalisées entre la fin du xv^e et le milieu du xv^e siècle, elles sont conservées à Lednice (Moravie)⁴², à Bruges (église Saint-Sauveur)⁴³, à Pise (Museo Nazionale di San Matteo, fig. 14)⁴⁴ et à Munich (Alte Pinakothek)⁴⁵. En outre, l'abbaye de Soleilmont, près de Charleroi, possède un exemplaire sur toile d'âge incertain qui pourrait reproduire une oeuvre flamande des années 1500, à moins qu'il ne s'agisse d'un original de cette époque, fortement restauré⁴⁶. Les ressemblances entre les quatre versions sur bois citées plus haut sont telles que l'historien d'art est amené à supposer un modèle intermédiaire commun. Celui-ci pourrait avoir été peint par Quentin Metsys avant 1494, pour autant qu'on ajoute foi à la date figurant sur l'exemplaire de Lednice. Si l'on excepte le fond

35. Paul PHILIPPOT, «Icône et narration chez Memling», dans: *Université Libre de Bruxelles. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 5, 1983, p. 37.

36. Voir, à ce sujet, Michael ROHLMANN, *Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Alfter, 1994, p. 69.

37. Herbert KELLMAN, dans: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535* (cat. d'exp.), Louvain, Predikherenkerk, 1999, n° 1.

38. Luis REIS-SANTOS, «Édouard Portugalois, disciple et collaborateur de Quentin Metsys», dans: *Pantheon*, 26, 1968, p. 194.

39. Voir, sur l'art de la copie dans la peinture des anciens Pays-Bas aux xv^e et xv^e siècles, en dernier lieu (avec bibliographie), Hélène MUND, «La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts», dans: *Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven* (cat. d'exp.), Louvain, Sint-Pieterskerk, Predikherenkerk, 1998, p. 231-246.

40. Voir, pour les copies ou dérivations suscitées par les Madones du Maître de Flémalle et de Rogier de la Pasture, DE VOS, op. cit., 1971, p. 60-161. Il serait souhaitable que cette étude de typologie mariale soit étendue aux autres «grands maîtres» de la peinture flamande du xv^e siècle.

41. Voir, sur la *Madone de San Sisto*, Maurice DEJONGHE, *Les Madones couronnées de Rome (= Orbis marianus, 1)*, Paris, 1967, p. 71-73; BELTING, op. cit., p. 353-363.

42. Richard PERGER, *Ein Marienaltar von 1494 aus der Kirche Maria am Gestade in Wien*, et Fritz KORENY, «Das Altärchen von 1494 und seine künstlerische Herkunft», dans: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 24, 1970, p. 27-32.

43. Albert SCHOUTEET, «Jan van Eecke en de schilderkunst in Brugge in de eerste helft van de 16de eeuw», dans: *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis gesticht onder de benaming «Société d'Émulation» te Brugge*, 128, 1991, p. 75-96.

44. COLLOBI RAGGHIANI, op. cit., n° 170.

45. Eduard FIRNENICH-RICHARTZ, *Die Brüder Boisserée. Sulz et Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Iéna, 1916, p. 160-161, 473.

46. *Notice sur le tableau vénéré à l'abbaye de Soleilmont sous le nom de Notre-Dame de Rome*, Westmalle, 1937.



Figure 15.
Maître de l'Adoration Khanenko: *Vierge à l'Enfant*; Dessau, Staatliche Kunstsammlungen (photo Bildarchiv Foto, Marbourg).



Figure 16.
Jean Gossart: *Vierge à l'Enfant*; Chicago, Art Institute (photo musée).

47. WOLFFTHAL, op. cit., p. 83; EISLER, op. cit., p. 236. Voir aussi AINSWORTH, dans: eadem; CHRISTIANSEN, op. cit., p. 252.

48. Friso LAMMERTSE, dans: *Van Eyck to Bruegel 1400-1550. Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-van Beuningen* (cat. d'exp.), Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, 1994, n° 13.

49. Jochen SANDER, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie* (=Berliner Schriften zur Kunst, 3), Mayence, 1992, p. 172-196.

50. Bettina WERCHE, *Die altniederländischen und flämischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts* (=Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Kritischer Bestandskatalog, 2), Weimar, 2001, p. 114-115.

doré, ni les copies sur bois de la *Madone de San Sisto*, ni celles de *Notre Dame de Grâce* ne présentent de relations stylistiques avec le groupe des *Tüchlein* à la Madone frontale. L'hypothèse, pour ces derniers, d'un modèle commun qui remonterait à la fin du xv^e siècle, sinon au début du siècle suivant, paraît donc s'imposer, non seulement pour des raisons d'ordre formel, mais aussi par sa simple probabilité statistique.

Diane Wolfthal et Colin Eisler ont également envisagé le problème iconographique posé par la série des *Tüchlein* à la Madone frontale. Quel en est exactement le thème et quel rapport celui-ci entretient-il avec le texte des prières calligraphiées sur le cadre feint — ce sont presque toujours les mêmes? Les deux auteurs affirment que la Vierge est représentée en Femme de l'Apocalypse⁴⁷. Les flammes stylisées qui entourent le buste marial évoquent effectivement la «femme revêtue du soleil» (*Apocalypse*, XII, 1). Par contre, tant le croissant de lune que la couronne de douze étoiles, autres attributs de la Femme de l'Apocalypse, font défaut. Son évocation est donc pour le moins succincte.

La représentation à mi-corps de la Vierge à l'Enfant en Femme de l'Apocalypse ne constitue nullement une rareté dans la peinture des anciens Pays-Bas. On peut citer plusieurs occurrences de

cette image, antérieures à la série des *Tüchlein* de la Madone frontale: le célèbre panneau de Gérard de Saint-Jean, conservé à Rotterdam⁴⁸, deux *Tüchlein* autographes de Van der Goes⁴⁹, la *Madone de Dessau* du Maître de l'Adoration Khanenko⁵⁰ (fig. 15), des peintures anonymes conservées à Vienne⁵¹ et à Cologne...⁵² Dans chacune de ces oeuvres, le croissant de lune est bien visible sous le buste marial. Combiné avec le motif du halo lumineux ou des rayons, il permet au spectateur d'identifier sans difficulté la référence apocalyptique contenue dans l'image. Le parti iconographique adopté par le Maître de la Madone RF 46 apparaît, par contraste, plutôt inhabituel. Je n'ai pu retrouver, dans la production flamande des xv^e et xvi^e siècles, que quatre autres images de la Vierge à l'Enfant à mi-corps en Femme de l'Apocalypse, avec, pour seul attribut visualisant cette identité, les flammes stylisées dans un halo de lumière. Il s'agit d'une peinture de Jean Gossart, conservée à l'Art Institute de Chicago⁵³ (fig. 16), d'une oeuvre du Maître de Francfort⁵⁴ (fig. 17) et de deux miniatures de style «ganto-brugeois» remontant au dernier quart du xv^e siècle⁵⁵. On notera que le tondo de Luca della Robbia, qui semble avoir fait partie de la décoration originale de la chapelle fondée en 1474, dans l'église Saint-Jacques de Bruges, par Tommaso



Figure 17.
Maître de Francfort: *Vierge à l'Enfant*; Pays-Bas, collection privée (en 1961).

Portinari, présente également la Vierge à l'Enfant entourée de flammes stylisées, sans croissant⁵⁶.

Sur les montants et le chantournement du cadre feint de la plupart des *Tüchlein* à la Madone frontale, on lit l'inscription:

AVE REGINA CELORUM, AVE DOMINA ANGELO-
RUM, SALVE RADIX SANCTA EX QUA MUNDO LUX
EST ORTA.

Il s'agit d'une antienne à la Vierge par laquelle on achevait l'Office du Bréviaire pendant le Carême. Cette antienne relevait exclusivement de la liturgie des clercs; le commun des fidèles ne la récitait donc pas⁵⁷.

Si la raison de l'association entre l'antienne et l'image de la Vierge en Femme de l'Apocalypse échappe à l'historien d'art, en revanche, on peut constater que cette association n'est pas exceptionnelle. Il y a une quinzaine d'années, la National Gallery de Londres a acquis un petit triptyque datant des années 1500. On l'attribue au principal représentant de la peinture colonaise du Gothique finissant, le Maître du Retable de saint Barthélémy, ou à son entourage⁵⁸ (fig. 18). Le panneau central est occupé par une *Vierge à l'Enfant*. Elle offre de nombreuses analogies avec



Figure 18.
Maître du Retable de saint Barthélémy (ou entourage): *Vierge à l'Enfant avec les saints Jacques et Cécile* (triptyque, panneau central); Londres, National Gallery (photo musée).

51. Klaus DEMUS; Friederike KLAUNER; Karl SCHÜTZ, *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel den Älteren* (= *Führer durch das Kunsthistorische Museum*, 31), Vienne, 1981, p. 241-242.

52. Irmgard HILLER; Horst VEY, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei)* (...) (= *Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums*, 5), Cologne, 1969, p. 128 (KGM A 1059), 132 (KGM A 1061).

53. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, VIII, op. cit., n° 33.

54. *Nederlandse primitieven uit Nederlands particulier bezit* (cat. d'exp.), Laren, Singer Museum,

1961, n° 81; Stephen H. GODDARD, *The Master of Frankfurt and His Shop* [= *Verhandelingen van de Koninklijke Academie* (...). *Klasse der Schone Kunsten*, n° 38], Bruxelles, 1984, n° 55.

55. Wolfgang HILGER (éd.), *Das ältere Gebetbuch Maximilians I.* (...) (= *Codices selecti phototypice impressi*, 39), Graz, 1973, p. 42 (fol. 57 verso); G. I. LIEFTINCK, *Boekverluchters uit de omgeving van Maria van Boergondië c. 1475-c.1485* (= *Verhandelingen van de Kon. Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Letteren*, 66), Bruxelles, 1969, p. 95 (fol. 59 verso).

56. Stéphane VANDENBERGHE, dans: *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. No-*

tities (cat. d'exp.), Bruges, Memlingmuseum, Oud-Sint-Jans-hospitaal, 1998, n° 226.

57. MARTENS, op. cit., 1986, p. 395.
58. *The National Gallery Report. January 1985-December 1987*, Londres, 1988, p. 14-15; Didier MARTENS, «Autour des retables du jubé de l'église des Chartreux de Cologne. Lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge», dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, p. 77, 90; Lorne CAMPBELL; Susan FOISTER; Ashok ROY (éds.), dans: *National Gallery Technical Bulletin*, 18, 1997, p. 19; Roland KRISCHEL, dans: *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars* (cat. d'exp.), Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 2001, n° 135.

la série des *Tüchlein* à la Madone frontale. La Vierge apparaît quasi de face et à mi-corps; des flammes stylisées s'échappent de son corps. Il s'agit donc, dans ce cas aussi, d'une image de Marie en Femme de l'Apocalypse. Sur le talus du cadre, on lit l'inscription «Ave regi(n)a celor(um), ave d(omi)na a(n)gel(or)u(m)».

Certes, le Maître du Retable de saint Barthélémy (ou un peintre de son entourage) a représenté le croissant de lune et la couronne aux douze étoiles, attributs omis par l'anonyme de la Madone RF 46. Mais ces différences n'empêchent

pas que le panneau central du triptyque londonien semble bien, dans l'état actuel du corpus, une préfiguration de la *Madone Thyssen* et de ses consoeurs. On peut supposer que le Maître du Retable de saint Barthélémy (ou un peintre de son entourage) et le Maître de la Madone RF 46 auront puisé aux mêmes sources. Selon toute probabilité, ni l'un, ni l'autre ne peut se prévaloir d'avoir eu le premier l'idée de combiner le buste frontal de la Vierge en Femme de l'Apocalypse avec un texte exaltant la Reine des Cieux et des Anges.