

Bulletin de la Classe des Beaux-Arts

EXTRAIT

Le panneau de Cortessem,
alias *Scènes de la vie de la Vierge*
(Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4883)
pré-eyckien ou lombard ?

par Pierre Colman
Membre de la Classe



6^e série
Tome XVI

1-6
2005

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE



EXPOSÉ

Le panneau de Cortessem, alias *Scènes de la vie de la Vierge* (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4883) pré-eyckien ou lombard ?

par Pierre Colman
Membre de la Classe

Introduction

Le panneau de Cortessem (fig. 1) est accroché en place d'honneur dans la rotonde d'entrée de la section *Peinture XV^e et XVI^e siècles* aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Il a subi de graves dommages et de médiocres repeints qui ont effacé sa haute qualité et l'ont fait mésestimer.

Selon le sentiment général, il appartient à l'art pré-eyckien, à l'École flamande des alentours de 1400, dans une «fourchette» qui va de 1370 à 1425. Il a dès lors été incorporé à deux programmes de recherches actuellement en cours, l'un aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, dans l'optique du monumental catalogue de la peinture flamande dont la publication se poursuit, l'autre à l'Institut royal du patrimoine artistique, sur la peinture pré-eyckienne¹, avec en parallèle une enquête sur la *pastiglia*. Or, il appartient à l'art lombard. Je m'en suis du moins persuadé et je crois venu le moment de faire connaître mes arguments. Mon enquête m'a par ailleurs permis de bâtir des propositions quant à la fonction première du panneau et subsidiairement quant à ses avatars ultérieurs; grâce à quoi une date précise peut être proposée: 1383².

¹ Voir *De pre-Eyckiaanse paneel-schilderkunst in de Nederlanden. Een prelude op de Vlaamse primitieven*, dans *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, t. 54, 2005, p. 130-135, paru quand le présent texte était à l'impression.

² Mes vues ont été exposées le 29 janvier 2004 à l'Institut royal du patrimoine artistique, puis le 20 novembre aux membres de l'Académie royale d'archéologie de Belgique et enfin le 3 mars 2005 à ceux de la Classe des Beaux-Arts. À chaque reprise un débat nourri s'est déclenché. Ma gratitude est acquise à tous ceux des auditeurs qui ont pris la parole.

Il ne m'appartient aucunement de faire connaître les résultats de l'enquête ouverte à l'Institut. Elle est d'ailleurs loin d'être terminée. La publication mise au programme ne paraîtra pas avant 2007. J'y renvoie globalement pour le volet technologique de la recherche. J'entends me montrer pleinement digne de la confiance que me témoigne Cyriel Stroo en me tenant au courant des progrès du travail de son équipe. Les discussions successives que j'ai eues avec lui font de moi son obligé.

Pour la clarté de l'exposé, il convient de donner dès le début un minimum d'indications descriptives. Quatre scènes sont réparties en cinq logettes. Celle du centre, dûment axée lorsque l'œuvre était dans sa splendeur première, en occupe deux, moins larges que les autres et un peu moins hautes, en ce sens que le sommet de l'arcade monte un peu moins haut; on reconnaît le Couronnement de la Vierge (fig. 2). La partie gauche fait voir la Rencontre à la Porte d'or (fig. 3) et la Naissance de la Vierge (fig. 4). L'aile droite ne montre qu'une scène: la Présentation de Jésus au Temple (fig. 5); à l'origine, elle en montrait deux comme l'aile gauche, on va le voir. La première scène est rognée à son bord gauche; celle qui est la dernière dans l'état actuel des choses est rognée à son bord droit.

Découverte, acquisition, études successives

Le panneau a été découvert en 1925 à l'état de planche de réemploi dans une grande armoire, «à l'envers de la tablette»; une armoire qui faisait partie de l'héritage d'un notaire de Cortessem, non loin de Tongres. C'est un magistrat liégeois, historien à ses heures, qui a présidé à l'opération: Georges de Froidcourt. Vingt-cinq ans après la découverte, un délai à prendre en considération, il en donne une relation détaillée: il fait connaître les acteurs; il indique les dimensions de l'armoire (90 × 270 × 60 environ) et son style, «Renaissance»; mais il la daterait du XVII^e siècle; il n'en donne pas de reproduction³.

L'œuvre fait sensation à l'exposition «Flemish and Belgian Arts» montée par la Royal Academy en 1927. Sa valeur mar-

³ G. DE FROIDCOURT, *Histoire anecdotique du «panneau de Cortessem»*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 67, 1949-1950, p. 79-91. Avocat général de son métier, l'auteur signera à la fin de sa vie diverses études, principalement sur le prince-évêque François-Charles de Velbruck.



Fig. 1. – Le panneau de Cortessem, ici daté de 1383 et attribué à un peintre lombard installé à Tongres, noyer (?), 63 × 272. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4883. Copyright KIKIRPA.

chande monte en flèche. Cela va rendre fort laborieuse son acquisition par les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, en 1930⁴. Le conservateur en chef Leo Van Puyvelde devra batailler ferme; il ne manquera pas de faire vibrer la corde patriotique en s'appuyant sur l'inscription «Den heer sy gebenedy't inder ewichheyt»⁵ qu'on lit dans le haut de la première logette (fig. 6). «On aurait eu quelque peine à déterminer son origine sans le secours de ces phrases» écrira textuellement Jacques Lavalleye⁶. L'argument va peser fort longtemps sur les convictions.

Édouard Michel, historien de l'art de nationalité française et de réputation internationale, donne son avis dès 1926 dans une revue prestigieuse⁷. Il situe le panneau entre 1400 et 1425. Il se demande si l'on ne devrait pas le ranger dans l'art italien. Il multiplie les rapprochements sans reconnaître qu'ils ne sont guère convaincants. Il les explique d'ailleurs par le jeu des influences, celle de l'Italie sur les anciens Pays-Bas avant les Van Eyck étant hors de doute, voire décisive, de l'avis général.

⁴ *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. 1, 1938, p. 185.

⁵ Les transcriptions du texte ne sont que trop souvent approximatives. Il devient «Der Heer sy gebenedy't in de(r) ewichheijt» dans la notice du catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne* (n° 153). L'article a été mal lu. Or, il est à la base de l'avis donné par le professeur Jef Moors: l'article DER est typique du dialecte limbourgeois, un peu moins usité vers la zone frontière du dialecte brabançon, toutefois, et du dialecte de l'ouest du duché de Gueldre. À son amicale suggestion, j'ai interrogé M. Jan Deschamps. «Er is, wat het dialect betreft, niets uit op te maken», m'a-t-il obligeamment répondu (lettre du 28 août 2001).

⁶ *L'art en Belgique*, 3^e édition, Bruxelles, 1956, p. 105. Voir aussi *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Le Musée d'art ancien*, Bruxelles, 1988 (Museum Nostra, 3), p. 12.

⁷ *À propos de l'exposition d'art flamand à Londres. Deux panneaux inédits du temps de Van Eyck*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. 68, 1926, p. 345-356. L'autre panneau est la Crucifixion de la collection Renders; elle a par la suite été retirée à l'école franco-flamande pour être située à Avignon dans la suite directe de Simone Martini: A. BOSCHETTO, *Dipinti italiani nei Musées royaux*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. 1, 1953, p. 155-162.



Fig. 2. – Idem, scène centrale. Copyright KIKIRPA.



Fig. 3. – Idem, première scène :
la Rencontre de Joachim et
Anne à la porte d'or.
Copyright KIKIRPA.



Fig. 4. – Idem, deuxième scène : la Naissance de la Vierge. Copyright KIKIRPA.



Fig. 5. — Idem, quatrième scène:
la Présentation au temple. Copyright KIKIRPA.

La mémorable exposition montée à Liège en 1951 fait une place au panneau⁸; légitimement, Cortessem ayant appartenu à la principauté.

C'est en 1953 que paraît enfin une étude approfondie. Elle est d'un chercheur allemand, Heinz Peters⁹. Prenant le contrepied d'Édouard Michel, il refuse obstinément de reconnaître l'influence de l'Italie. À ses yeux, «le style indique une origine flamande bien qu'il ne fasse pas négliger la présence d'un élément hollandais». C'est sur base de «tenuous stylistic affinities», estime à juste titre Anne Hagopian Van Buren¹⁰. Louablement attentif aux données matérielles, Peters s'attache aux dégâts causés par le menuisier qui a réutilisé le panneau. Il incline à croire que l'inscription est un surpeint; il tourne autour d'elle avec embarras. Comme date, il propose les alentours de 1410. La même année, Leo Van Puyvelde mentionne rapidement le «retable»; il le considère comme limbourgeois, à cause du dialecte utilisé dans le phylactère¹¹. La même année encore, Erwin Panofsky fait une petite place au panneau dans son retentissant ouvrage; sans prendre la peine de se justifier, il lui appose l'étiquette «brabantine»¹². Elle ne fera pas recette¹³.

Trois ans plus tard, un livre qui va être très controversé réserve un paragraphe hâtif au tableau, dont la facture est qualifiée de «provinciale»¹⁴. Son auteur fait revenir le panneau à Liège en 1968, à l'occasion de l'exposition «Liège et Bourgogne». La responsable, Lucie Ninane, avait recommandé de refuser le prêt: «Bien que relevant d'une région proche du pays de Liège, elle n'est point liégeoise puisque son inscription est flamande» écrit-elle dans une note de toute évidence rédigée à la hâte¹⁵. L'argu-

⁸ *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, n° 478, pl. 67 et 68.

⁹ *Die Marienleben-Tafel. Bemerkungen zu einem antependium im Brüsseler Museum*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. 2, 1953, fasc. 4, p. 134-154. Cité ci-après PETERS.

¹⁰ *Thoughts, old and new, on the sources of early netherlandish painting*, dans *Simiolus*, t. 16, 1986, p. 105, n. 60; voir aussi p. 110, n. 75.

¹¹ *La peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Elsevier, 1953, p. 52-53.

¹² *Early netherlandish painting*, Cambridge, 1953, p. 96 et fig. 112.

¹³ Exception: P. M. DE WINTER, *La bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1364-1404)*, Paris, 1985, p. 230 et fig. 78. L'auteur cherche des arguments en vue de donner à un atelier brabançon le bréviaire de Louis de Mâle. Il voit dans le panneau un «grand fragment de retable», «exemple probable» d'un style «au plus haut point de sa phase bohémisante». Il le situe vers 1370.

¹⁴ J. LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956, p. 22-23 et fig. 3 et 4.

¹⁵ MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, dossier du panneau.



Fig. 6. – Idem, détail de la première scène : inscription surpeinte. Copyright KIKIRPA.

ment est à rejeter : le nord du pays parlait flamand. La notice (n° 153) propose comme date « vers 1380? ».

En 1979, l'Université du Minnesota décerne un Ph. D. à l'auteur d'un mémoire consacré à la peinture pré-eyckienne dans la vallée de la Meuse, Barbara Brauer¹⁶. C'est l'essai d'une débutante fort douée, qui a beaucoup lu et beaucoup vu, qui n'a pas froid aux yeux, mais qui bâtit trop sur le sable et verse quelquefois dans l'erreur. Date proposée : 1385-1395.

Albert Châtelet fait mention du panneau dans son livre sur les Primitifs hollandais : « L'importance du milieu liégeois, à la fin du XIV^e siècle, paraît attestée par l'existence de deux œuvres de grande qualité : l'*Antependium* du musée des Beaux-arts de Bruxelles et le *Triptyque portatif* du musée Boymans van Beuningen de Rotterdam »¹⁷. Quelques années plus tard, un ouvrage

¹⁶ *Pre-eyckian Painting in the Mosan Valley, 1380-1430*, p. 8-49 et 167; cité ci-après BRAUER.

¹⁷ Fribourg, 1980, p. 181, n. 9 du chapitre I et p. 189, n° 1. L'admirable triptyque n'appartient pas à l'art liégeois, je me propose de le démontrer ailleurs.

collectif consacré à la peinture en Wallonie annexe le panneau; cela ne saurait se justifier en aucune façon¹⁸.

Quelques années plus tard encore, Maurits Smeyers reprend le sujet avec son érudition, sa rigueur et sa prudence bien connues¹⁹. Il ne manque pas de s'intéresser à la fameuse inscription : il voit en elle un surpeint, «waarschijnlijk pas na 1500 te dateren», mais il se garde bien d'y insister; il ne croit pas qu'elle puisse aider à localiser la création²⁰. Il fait profiter ses lecteurs de ses vastes connaissances en matière d'enluminure franco-flamande, sans s'y enfermer. Il laisse l'Italie en dehors de son champ de recherche; à peine si le nom vient sous sa plume²¹. Il situe l'exécution vers 1400²². La meilleure part de son attention va à l'iconographie et à ses sources littéraires²³. Tout au long de mon enquête, j'ai eu l'impression d'être en discussion avec lui; jamais je ne me suis écarté de son opinion sans mesurer mon audace.

Matériaux

SUPPORT

«Die aus einem einzigen Eichenbrett bestehende Tafel» écrit Heinz Peters²⁴. Erreur : la planche n'est pas de chêne. C'est du noyer, si l'on en croit Jacqueline Marette; mais faut-il la croire? Le bois est rougeâtre; mais est-ce sa couleur naturelle? Il est peu veiné et semble peu dense. La spécialiste française localise «dans le Midi méditerranéen» les panneaux peints sur noyer répertoriés

¹⁸ Y. RANDAXHE, dans J. STIENNON, J.-P. DUCHESNE et Y. RANDAXHE, *De Roger de le Pasture à Paul Delvaux. Cinq siècles de peinture en Wallonie*, Bruxelles, 1988, p. 30-31. L'auteur perçoit un «souffle italianisant»; je l'en loue.

¹⁹ De «*Taferelen uit het Leven van Maria*» uit de Koninklijke Musea te Brussel en het zgn. pre-Eyckiaans realisme, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. 38-40, 1989-1991 (Miscellanea Henri Pauwels), p. 65-90. Cité ci-après SMEYERS.

²⁰ SMEYERS, p. 72 et 88, n. 99.

²¹ SMEYERS, p. 73-74 et 84 (à propos de la *pastiglia* et à propos du cadre somptueux de la *Naissance de la Vierge*).

²² SMEYERS, p. 88.

²³ SMEYERS, p. 66-82: *1. Van Immaculata tot Sponsa Dei*. Sa science en la matière fait mon admiration autant que celle du concepteur. Rien à tirer du savant ouvrage de Gertrud Schiller, à qui le panneau est resté inconnu.

²⁴ PETERS, p. 135 et 153. Le dossier d'étude matérielle est trop longtemps resté d'une bien fâcheuse minceur: PETERS, p. 135-136, 151, n. 34 et 153. – SMEYERS, p. 66, n. 5 et p. 75.

dans son catalogue; elle y va dès lors d'une supposition fort hardie: celui-ci serait l'un des composants d'un coffre réalisé en Italie, puis transporté dans les anciens Pays-Bas avant d'y être recouvert de peinture²⁵. Elle ne se demande pas si un coffre peut avoir une telle longueur²⁶, ni si l'attribution à l'art flamand est inattaquable. Le choix d'une autre essence que le chêne est pourtant un solide argument à lui opposer: il contrevient à une règle absolue, ou peu s'en faut²⁷. On ne saurait tirer argument des dimensions du panneau: les «Primitifs flamands» ont peint sur chêne des œuvres de très grande taille. La composition se prêtait par ailleurs particulièrement bien à la segmentation du support.

Des rapiécages sont repérables dans le coin inférieur droit, au bord, où le petit bloc de bois rapporté est resté en place, et entre les scènes 3 et 4, où il est enfoncé. Ils ne relèvent pas de l'intervention du menuisier du XVII^e siècle. Ils ont été rendus nécessaires par la présence de mauvais nœuds. C'est tout à fait dans la manière italienne²⁸. Le bois, fort gercé dans la scène 4, est renforcé par endroits à l'aide de bouts de tissus, conformément aux recommandations de Cennino Cennini²⁹.

La largeur initiale peut être évaluée à 350 cm au moins, car la colonnette placée au milieu du *Couronnement* marque celui de la composition dans son état originel³⁰. Pour ce qui est de la hauteur,

²⁵ J. MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1961, p. 62-63 et n° 422 («école hollandaise»); voir aussi p. 45 (légende de la carte), 66 (en Italie, le peuplier vient en tête; le noyer est en deuxième position, loin derrière), 82 et 214-221.

²⁶ Cfr art. *Cassone*, dans *Dictionary of art*, t. 6, p. 1-7.

²⁷ H. VEROUGSTRAETE-MARCQ et R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15^e et 16^e siècles*, Heure-le-Romain, 1989. Voir aussi H. VEROUGSTRAETE-MARCQ et R. VAN SCHOUTE, *Painting technique: supports and frames*, dans *Scientific Examination of Easel Paintings*, éd. R. Van Schoute et H. Verougstraete-Marcq, Strasbourg, 1986, *Pact*, t.13, p. 20 (monter jusqu'à 100% est à peine exagéré) et R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, *Technologie des cadres et supports dans la peinture flamande vers 1400*, dans *Flanders in a european perspective*, Louvain, 1995, éd. M. Smeyers et B. Cardon, p. 372: «utilisation du bois de chêne (à l'exception peut-être du seul biface d'Anvers)». Maurits Smeyers relève l'information en note (SMEYERS, p. 66, n. 5) et ne s'étonne pas.

²⁸ *Italian Painting before 1400*, p. 13.

²⁹ *Le livre de l'art (Il libro dell'arte)*, éd. C. DÉROCHE, Paris, 1991, chapitre CXIV. – *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery*, Londres, 1991, p. 152. Sans l'ignorer, Heinz Peters (p. 151, n. 34) et Maurits Smeyers (p. 66, n. 5) s'en soucient fort peu; ils relèguent l'un et l'autre l'information en note.

³⁰ Heinz Peters (p. 137) a bien vu que l'examen de la composition permet de chiffrer les dimensions des parties coupées. Georges de Froidcourt, lui, a pataugé.

qui atteint actuellement 63 cm, il est impossible d'être aussi précis. Au bord supérieur, les arcs ont perdu leur sommet. Au bord inférieur, les colonnettes du premier plan ont perdu leur base, et la perte peut être estimée à 7 cm environ. 75 cm, c'est un minimum, car le cadre architectural prenait peut-être un développement dont il ne subsiste rien. Une planche de 63 cm de large sort déjà fort de l'ordinaire, certes ; mais des assemblages ont pu intervenir.

«Après la découverte de 1925, on a encore recoupé deux morceaux, chacun de quinze centimètres environ, sur lesquels, à cause des rabotages, il n'existait plus de peinture» écrit Georges de Froidcourt³¹, qui ne voit pas là matière à regrets. Il a puisé sans nul doute dans des souvenirs devenus confus au fil du temps. L'acte de vandalisme a été envisagé, on peut le croire ; mais il n'a pas été exécuté. En effet, les extrémités rabotées n'ont nullement disparu, et l'on voit encore au bord gauche la moulure de chêne que le menuisier a clouée à contre-fil pour faire le bord de la tablette de l'armoire.

PASTIGLIA

Le panneau est richement rehaussé de *pastiglia*³². Elle est mise en œuvre de façon très sophistiquée, mais non sans négligence. Des estampages de forme carrée, de 45 mm de côté, présentant, dans un encadrement perlé, les uns une rosace à quatre pétales en X, les autres un griffon, sont disposés en alternance et en lignes obliques (en bande dans le langage héraldique). Ils tapissent les fonds entre les scènes ; dans la première, le bas est coupé brutalement ; là où une colonnette les masque, ils sont maladroitement disposés. Ils sont présents aussi dans les trèfles des écoinçons ; peu reconnaissables, surtout dans l'axe médian, ils y sont bien alignés à l'horizontale, mais obéissent mal aux axes verticaux. Ils sont présents encore, discrètement, derrière le Christ, la Vierge et les deux anges du milieu. Ils rythmaient la composition avec régularité ; les mutilations l'ont mise à mal.

³¹ O. c., p. 85.

³² M. SERCK-DEWAIDE, *Relief decoration on sculptures and paintings from the thirteenth to the sixteenth century: technology and treatment*, dans *Cleaning, retouching and coating. Technology and practise for easel paintings and polychrome sculpture*, *Preprints of the contributions to the Brussels Congress of the I.I.C.*, Londres, 1990, p. 36-40 ; l'auteur met à profit sa longue expérience de restauratrice ; les résultats de l'enquête ardue qu'elle dirige sont attendus avec impatience.

Les auréoles ont été exécutées au moyen d'une technique analogue, avec incorporation de fausses pierres semi-précieuses de très petites dimensions. Un peu moins gravement altérée que les autres, celle de l'accouchée permet de le constater. L'emploi de moules est possible là aussi.

La technique est décrite par Cennino Cennini³³. Elle est d'invention transalpine. Heinz Peters n'en disconvient pas; mais il souligne, à bon droit, qu'elle s'est répandue jusqu'en Angleterre³⁴. Elle y a été mise en œuvre entre autres dans l'antependium de Thornham Parva et dans le retable qui lui est lié, ouvrages présumés anglais situés vers 1335³⁵. Elle a éveillé l'attention de Mojmir Frinta, qui cherche à lier le panneau de Cortessem avec les peintures murales de Westminster³⁶. Maurits Smeyers ne le suit pas; il met, lui, cette « belangrijk gegeven » en relation avec les milieux éloignés des cours princières³⁷. Il ne mentionne l'Italie que pour y situer l'apparition du procédé au début du XIV^e siècle. Il souligne l'absence de témoins en France³⁸. Il en cherche dans nos régions; il propose deux rapprochements, fort peu convainquants l'un et l'autre: la châsse de sainte Ursule (1380-1400), parce que le relief et la peinture s'y associent, et les panneaux de Walcourt (Tournai?, vers 1400), parce que les fonds s'ornent d'aigles dorées d'allure héraldique. Il n'insiste pas sur celui qui présente le plus d'intérêt: le *Calvaire* de Hendrik van Rijn (1363); là, un seul motif, tiré du blason du donneur d'ordre, est utilisé; le fond est

³³ *Il libro dell'arte*, p. 225-228; il parle des moules (chapitres CXXV, CXXVIII et CLXX) et des « pierres de verre » (chapitre CXXIV).

³⁴ *Age of chivalry. Plantagenet England 1200-1400*, Londres, 1987, p. 447-449, n° 564.

³⁵ *Polyptyques*, cat. exp., Paris, Louvre, 1990, n° 2. – *The Thornham Parva Retable*, A. Massing éd., Cambridge, 2003.

³⁶ *The puzzling raised decorations in the paintings of Master Theodoric*, dans *Simiolus*, t. 8, 1975-1976, 2, p. 56 et fig. 15-17. – *On the Relief Adornment in the Klarenaltar and other Paintings in Cologne*, dans *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler vom 1300-1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums*, Cologne, 1977 (Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Beiheft zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1977, I), p. 131-139. Frinta se perd en conjectures; il mentionne l'Italie du Nord (p. 131, n. 1), mais de manière évasive. Le *Klarenaltar*, un des joyaux de la cathédrale de Cologne, est un ouvrage complexe dont l'histoire est rien moins que simple; il a bénéficié récemment d'une restauration: Chr. SCHULZE-SENGER, *Der Claren-Altar in Dom zu Köln*, dans *Kölner Domblatt*, t. 43, 1978, p. 23-36; la restauratrice se cantonne au plan purement technique; voir aussi aux pages 11-22 de la même revue, sous le même titre, l'article de H. P. Hilger.

³⁷ SMEYERS, p. 84, sp. n. 68: « wenig overtugend ».

³⁸ La *pastiglia* n'inspirait à Charles Sterling qu'un intérêt fort limité, teinté de désinvolture: *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, t. I, Paris, 1987, p. 418.

tapissé sans aucune subtilité³⁹; différences trop peu prises en considération. La *pastiglia* est mise en œuvre aussi dans le triptyque Seilern, attribué à Robert Campin: elle y couvre le ciel de grands rinceaux exécutés au pinceau et entièrement dorés⁴⁰, comme dans beaucoup de tableaux italiens.

Les analyses de laboratoire diront si la préparation et la *pastiglia* sont à base de sulfate de calcium, à la façon italienne (*gesso*), ou de carbonate, selon celle des anciens Pays-Bas. Mais dans le premier cas, le peintre peut être un Flamand suivant à la lettre les conseils de Cellini, et dans le second un Italien dans l'impossibilité de le faire⁴¹.

REPEINTS

Au moment de la découverte, la *pastiglia* était dorée, au témoignage de Georges de Froidcourt: «Au fond apparaît, à divers endroits, un gaufrage en relief, doré, extrêmement décoratif». Le panneau «ne porte aucune trace de retouche» écrit-il aussi⁴²; des mots qu'il emprunte textuellement à Édouard Michel, mais non sans tronquer son texte, dont voici la suite: «récente et ne semble avoir passé par aucune atelier de restauration, si discret fût-il»⁴³. Actuellement, les griffons sont en noir, fort usé par endroits, dans un cadre blanchâtre. Les rosaces montrent tantôt un cœur blanchâtres et des pétales rouges sur fond blanchâtre, tantôt un cœur rouge et des pétales blanchâtres sur fond rouge. La *pastiglia* aurait-elle été surpeinte peu après la découverte, dans le désir d'embellir la peinture en masquant une dorure gravement altérée?

³⁹ E. VANDAMME, *Technieken voor relieffapplicaties in de 14-eeuwse schilderkunst der Nederlanden*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1971, p. 7-11. – A. CHATELET, *Les Primitifs hollandais*, Fribourg, 1980, p. 10-11, p. 189, n° 1 et fig. 1. – M. O. RENGER, *The Calvary of Hendrik van Rijn*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1993, p. 9-45; l'auteur incline à croire le peintre rhénan (p. 43). – H. BELTING et Chr. KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes*, Munich, 1994, p. 133 et pl. I.

⁴⁰ *Giotto to Dürer*, p. 177-179 et fig. 247.

⁴¹ Lorsque Juste de Gand s'installe à Urbino, il adopte le peuplier et le *gesso*: J. LAVALLEYE, *Le palais ducal d'Urbino*, Bruxelles, 1964 (*Les Primitifs flamands*, I. *Corpus*, 7), p. 4 (pas trace de craie) et 5.

⁴² DE FROIDCOURT, *o. c.*, p. 80 et 85.

⁴³ MICHEL, *o. c.*, p. 346.

Heinz Peters, enclin à croire que le panneau avait été restauré, s'avouait sans information sur ce point⁴⁴.

D'autres repeints anciens ont été repérés⁴⁵. Ils déparent surtout la *Présentation*. Dans les voûtes des scènes latérales, les filets blancs sont fort négligemment jetés, alors que les filets bruns de la scène principale sont bien à leur place. Les examens de laboratoire en diront bien davantage.

Iconographie

La recherche de particularités iconographiques sortant de la banalité n'oriente nullement vers l'Italie. Là, lorsque l'on peint la rencontre de Joachim et d'Anne, on leur donne de la compagnie, bergers et suivantes. Parfois, la tendresse se traduit par un baiser; ainsi chez Giotto, d'admirable manière; ainsi chez Giovannino de' Grassi dans les Heures Visconti (BR 22 v^o). Mais en règle générale les époux se contentent de se serrer la main ou de s'étreindre, parfois sans même se regarder. L'explication n'est pas loin: Marie a été conçue «sans péché» en dehors de tout rapport charnel entre ses parents⁴⁶. Dans le panneau, les doigts du géniteur pointent vers le ventre de la génitrice⁴⁷, hanchée de façon outrée, et c'est à n'en pas douter intentionnel; mais la retenue est poussée à l'extrême: les époux, raidis dans leur dignité, se donnent la main sans se regarder (fig. 3). Heinz Peters propose un rapprochement avec deux miniatures hollandaises de la première moitié du XV^e siècle qui représentent, elles, la Visitation, un sujet analogue, certes, mais différent. Barbara Brauer ose une formulation téméraire: «this unique iconography». «Onjuist» rétorque Maurits Smeyers: il invoque, de peu claire façon, une peinture italienne du XIII^e siècle, la fameuse *Madonna di San Martino* (vers 1270); là, les époux s'étreignent, en fait; l'élan qui les jette l'un

⁴⁴ PETERS, p. 151, n. 34 et 153.

⁴⁵ PETERS, p. 144, 150 et 151, n. 2. — M. FRINTA, *The relief Adornment in the Klarenaltar and other Paintings in Cologne*, dans *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler vom 1300-1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums*, Cologne, 1977 (Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Beiheft zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1977, I), p.136 et 139, n. 32, et fig. 14-16; l'auteur les dit abondants, mais reste dans le vague.

⁴⁶ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'iconographie de l'enfance de la Vierge*, t. 2, Bruxelles, 1965, p. 79-81; l'ample catalogue n'englobe pas le panneau de Cortessem.

⁴⁷ BRAUER, p. 18.

vers l'autre est perceptible à souhait⁴⁸ ; quant au seul autre témoin invoqué par Smeyers, c'est une tapisserie... qui date de 1509-1530. Une miniature où les deux époux ne se touchent même pas se rencontre dans le livre d'heures de Catherine de Clèves, exécuté vers 1435-1440 à Utrecht⁴⁹.

Joachim a sur les épaules un manteau doublé d'hermine, comme assez souvent la Vierge⁵⁰. Or, il ne descendait nullement, comme son épouse, du roi David ; il était riche et pieux, rien de mieux. L'hermine apparaît dans une autre image de lui : la miniature du f° 103 des Heures de Turin-Milan⁵¹ ; elle habille la manchette du bras qu'il avance pour toucher Anne. La réserve est par ailleurs presque aussi marquée que dans le panneau. L'image a été créée à Bruges après 1435 par « l'artiste de l'atelier de Bedford » au cours de la sixième campagne d'illustration, « apparemment sans modèles de composition ». Aucun autre témoin ne m'est connu.

La Naissance de la Vierge, lorsqu'elle est peinte dans la Péninsule, prend un tour très familier : la mère a parfois les seins découverts, allusion à l'allaitement ; l'enfant, qui va être baignée, est souvent nue ou demi-nue ; les servantes s'affairent. On n'est pas du tout porté là-bas, jusqu'à preuve du contraire⁵², à s'écarter de la réalité jusqu'à imaginer la Vierge à peine sortie du ventre maternel sous l'aspect d'une adolescente couronnée. Jacqueline Lafontaine-Dosogne signale deux autres exemples : une miniature

⁴⁸ LAFONTAINE-DOSOGNE, *o.c.*, p. 80. Bonne reproduction : J. GAGLIARDI, *La conquête de la peinture. L'Europe des ateliers du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1993, fig. 13.

⁴⁹ PETERS, p. 148, n. 29 (j'ai sans succès cherché une reproduction de ces deux miniatures). – BRAUER, *Pre-eyckian Painting ...*, p. 16. – SMEYERS, p. 72, n. 14 (les époux se donnent-ils la main ? la reproduction ne permet pas d'y voir clair). Dans le *Mariage des Arnolfini*, le geste n'est pas le même ; le rapprochement n'est pas pertinent (BRAUER, *o.c.*, p. 15-20. – L. SEIDEL, *Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait*, Cambridge, 1993, p. 26 et 233, n. 2, indigente, et fig. 11).

⁵⁰ U. BERGMANN, *Schnütgen-Museum. Die Holzskulptur des Mittelalters (1000-1390)*, p. 98, cat. 27, 32 et 46 ; l'exécution est beaucoup moins raffinée que dans le panneau.

⁵¹ A. VAN BUREN, J. H. MARROW et S. PETTENATTI, *Heures de Turin-Milan*, Faksimile Verlag, Lucerne, 1996. Cfr PETERS, p. 148, n. 29 et SMEYERS, p. 87 ; ni l'un, ni l'autre n'y attache de l'importance.

⁵² L'ouvrage de Johann von Behr, *Die Pisaner Marien tafel des Meister von San Martino und die zyklischen Darstellungen der Annenlegende in Italien von 700 bis 1350*, (Francfort, 1996) ne m'est connu que via le compte rendu de Serena Romano (*Journal für Kunstgeschichte*, t. 6, 2002, I, p. 18-21). Pour mes besoins, l'enquête aurait dû englober un demi-siècle de plus.

conservée à Munich dont l'origine reste à préciser et une miniature conservée en Angleterre exécutée en Hollande au début du XV^e siècle⁵³. Maurits Smeyers s'en autorise pour souligner que le cas n'est pas unique; il cite d'autres témoins, mais ce sont d'autres sujets⁵⁴. Pas unique, soit, mais rare.

Dans la *Présentation*, la suivante postée derrière la Vierge est auréolée, ce qui n'est ni justifié, ni habituel. C'est aussi le cas dans un groupe sculpté originaire de Lübeck conservé à Cismar, dans le Holstein⁵⁵. Et c'est encore le cas dans la *Nativité* telle qu'elle est peinte dans le tabernacle du Musée Mayer van den Bergh et dans le quadriptyque Anvers-Baltimore, et sculptée dans la partie centrale du retable de Dijon⁵⁶.

Le Christ et la Vierge du *Couronnement* (fig. 2) sont de plus grande taille que les autres personnages. Ce n'est pas pour les rendre plus proches du spectateur, mais pour les magnifier. Autour d'eux prolifèrent les extrémités tréflées et retréflées: couronne de la Vierge, haute croix plantée dans le globe du Christ, ornements architecturaux. Allusions à la Sainte-Trinité?

Dans tous les coins, de petits anges délicats; ils font pour la plupart entendre la musique des sphères. Deux d'entre eux soutiennent un drap d'honneur derrière le Christ et la Vierge. Deux autres la coiffent d'une somptueuse couronne. Les Transalpins la mettent entre les mains du Christ lorsqu'ils peignent le Couronnement de la Vierge.

Les deux anges qui couronnent la Vierge ont les bras dénudés jusqu'aux épaules. Le donneur d'ordre a-t-il prescrit cette particularité, inhabituelle au possible? En tout cas, il ne l'a pas proscrite. N'ayant pu découvrir aucun autre exemple, le professeur Smeyers en est venu à se demander si le peintre n'a pas utilisé un modèle

⁵³ LAFONTAINE-DOSOGNE, *o.c.*, p. 92 et 99-100; la première est reproduite (une coquille dans le renvoi, en page 99, à l'illustration a privé le chiffre 42 de son 2), la seconde non. Mais elle a été décrite avec soin: «Anna seated on a couch on r. holds the infant Virgin (crowned with nimbus) standing in her lap.» (G. WARNER, *Descriptive catalogue of illuminated manuscripts in the Library of C. W. Dyson Perrins*, Oxford, 1920, p. 253).

⁵⁴ SMEYERS, p. 74, n. 26 et 27.

⁵⁵ G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, t. I, 1966, p. 103, col. 2 et fig. 237. Ce n'est certainement pas la prophétesse Anne (PETERS, p. 150. – SMEYERS, p. 75): elle était âgée, et le visage est jeune; elle aurait entre les mains les Tables de la loi, et non un cierge allumé et deux tourterelles captives.

⁵⁶ H. MUND, C. STROO, N. GOETGEBEUR et H. NIEUWDORP, *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp*, Bruxelles, 2003 (*Corpus...*, 20), p. 229 et fig. 17 et 19.

sans le déchiffrer correctement⁵⁷. Les Italiens n'ont pas attendu l'épanouissement de la Renaissance pour peindre des anges peu vêtus, voire dévêtus. Vers 1250 déjà un enlumineur actif en «Oberitalien (?)» en avait peint. Giotto en avait représenté sous l'aspect d'enfants dans le plus simple appareil⁵⁸, audace qui se retrouve dans le *Triomphe de la mort* du Campo santo de Pise, peint vers 1360⁵⁹.

Le Christ et la Vierge ne sont pas assis sur un banc, comme à l'ordinaire, mais bien sur deux chaises curules à l'antique. Ce symbole de majesté se retrouve dans un manuscrit présumé artésien situé vers 1400 qui reste passablement énigmatique, un des exemplaires du *Pèlerinage de vie humaine*⁶⁰. Là, il ne s'agit pas du *Couronnement*, mais bien de la Jérusalem céleste; la représentation occupe deux pages; les deux personnages ne sont pas sur la même; ils ne sauraient donc partager un banc; les chaises curules sont aussi voyantes qu'elles sont discrètes dans le panneau. Le rapprochement n'est pourtant pas sans pertinence⁶¹.

Le Christ bénit; mais de fort inhabituelle manière: l'index et le majeur sont presque à l'horizontale, comme pour désigner la Vierge, comme pour orienter avec force vers elle la dévotion des fidèles⁶². J'en ai trouvé un autre exemple: une peinture colonaise située vers 1320, donc antérieure de trois quarts de siècle⁶³.

Dans l'ensemble, l'étude des particularités iconographiques oriente donc vers la région où le panneau a été découvert.

⁵⁷ SMEYERS, p. 87 (ce ne sont pas les anges préposés au drap d'honneur qui ont les bras nus). Rien à tirer du chapitre *The nude figure* dans M. MEISS, *French Painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century*, 2^e éd., Londres, 1969 (cité ci-après MEISS, *Late*), p. 125-128.

⁵⁸ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, col. 632-633 et fig. 13. – *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 5, col. 371-372, fig. 26.

⁵⁹ J. LASSAIGNE, *L'Europe gothique 1280-1430*, Genève, 1972, p. 43.

⁶⁰ *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck*, cat. exp., Louvain, 1993, n° 56, p. 174-178. – *L'art flamand et hollandais, Le siècle des Primitifs, 1380-1520*, (Chr. Heck dir.), Paris, 2003, p. 150.

⁶¹ PETERS, p. 146 et fig. 4 et 5. – SMEYERS, p. 77, n. 44. Une chaise curule sert de trône au roi David dans la miniature évoquée ci-dessous (fig. 7). La Bible historique de Charles V en montre beaucoup: cat. exp. *Paris 1400, Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, n° 10; voir aussi fig. 75, p. 263.

⁶² Ni Peters, ni Smeyers n'y attachent de l'importance (PETERS, p. 143. – SMEYERS, p. 76-77).

⁶³ *Das Marienbild in Rheinland und Westfalen*, cat. exp., Essen, 1968, n° 349. – *Vor Stefan Lochner*, cat. exp., Cologne, 1974, n° 30. – B. CORLEY, *Painting and Patronage in Cologne 1300-1500*, s. l., 2000, p. 60 et fig. 26.

C'est cependant en Italie qu'est née l'idée de situer la naissance de la Vierge dans un intérieur somptueux (fig. 4). Le concept ne s'est introduit dans les Pays-Bas qu'après 1400, donc après la date généralement assignée au panneau⁶⁴. Ceci est essentiel.

Lorsque l'on déchiffre l'œuvre en progressant banalement de gauche à droite le *Couronnement* précède la *Présentation*. La scène perdue, à sa droite, ne montrait donc pas nécessairement un épisode plus tardif, comme Jésus parmi les Docteurs ou la Dormition. Elle pouvait montrer un épisode antérieur : soit l'Annonciation ; soit, en écho à la Naissance de Marie, celle de Jésus⁶⁵ ; ou, mieux encore, la Visitation, pendant idéal de la Rencontre. Comme la symétrie régnait de bout en bout, elle en reproduisait probablement la mosaïque de sol, et elle devait comporter elle aussi un phylactère. Le texte pouvait en être une invocation. Un donateur aurait été parfaitement à sa place dans l'angle inférieur, à l'échelle réduite qu'imposaient les conventions en vigueur.

Style

Le bilan des études stylistiques antérieures est marqué par la perplexité. «Stilistisch lassen sich die Figuren mit den erhaltenen niederländischen Tafeln aus dem späten 14. und dem frühen 15. Jh. kaum in Verbindung bringen» reconnaît Heinz Peters⁶⁶. «Steeds verder relativerend dient tenslotte nogmaals opgemerkt dat het schilderij, afgezien van de pre-Eyckiaanse sfeer, geen directe stilistische overeenkomsten vertoont met andere panelen uit deze stroming» reconnaît Maurits Smeyers⁶⁷.

La recherche s'est fourvoyée dans une impasse. Elle est partie d'un postulat non fondé : le panneau ne pouvait être que flamand. Quatre arguments ont pesé d'un poids abusif.

Tout d'abord la langue de l'inscription. Il s'agit d'un repeint.

⁶⁴ SMEYERS, p. 74.

⁶⁵ Il n'est donc nullement certain que la Nativité ne faisait pas partie du programme ; cfr SMEYERS, p. 75. Contre BRAUER, p. 40 : «it was most probably a Massacre of the Innocents or Christ Among the Doctors». Dans l'antependium du Musée Cluny, se succèdent l'Annonciation (supposition, car la première des cinq scènes est perdue), la Nativité, la Dormition, l'Adoration des Mages et l'Éducation de la Vierge.

⁶⁶ PETERS, p. 146.

⁶⁷ SMEYERS, p. 89.

Ensuite le lieu de la découverte. Or, à la fin du XIV^e siècle, les œuvres d'art, même monumentales, voyageaient beaucoup⁶⁸ : retable de Champmol, *Jugement dernier* de Beaune et de Danzig, triptyque Portinari... Au XIV^e siècle, elles étaient habituellement en provenance de l'Italie; ainsi le diptyque et le triptyque commandés vers 1360 à Tomaso da Modena, pour le château de Karlstein, par l'empereur Charles IV⁶⁹. Par ailleurs, les artistes de grand talent, et en particulier les peintres, pouvaient être attirés de fort loin par les mécènes de premier plan, cousus d'or, lancés en ce temps-là dans une véritable compétition internationale.

En troisième lieu, l'iconographie. Elle relève du donneur d'ordre, et non pas de l'exécutant.

Enfin, l'apparition des tendances réalistes. C'est un point incomparablement plus délicat⁷⁰.

«The compositions lean heavily upon Italian models. But these are interpreted in a spirit of sturdy bourgeois naturalism», avait opiné Panofski⁷¹. Ce «but» donne à supposer qu'il en était encore à considérer l'intérêt pour la réalité comme étranger à l'art italien. Or, dans ce domaine, à la fin du XIV^e siècle, «les recherches réalistes les plus avancées» sont «celles des Lombards»⁷². Elles ne sont en aucune façon l'apanage exclusif des Flamands, on commençait à s'en apercevoir au moment de la découverte déjà⁷³. Ce n'est pas à Tournai ou à Bruges qu'il faut

⁶⁸ En ordre principal «a vast number of elaborate altarpieces» (*Italian Painting before 1400, Art in the making*, cat. exp., Londres, 1989, p. 4).

⁶⁹ O. PUJMANOVA, *Prague, Naples et Avignon; œuvres de Tomaso da Modena à Karlstejn*, dans *Revue de l'art*, t. 53, 1981, p. 61. On considère comme peu probable que le peintre ait fait le déplacement.

⁷⁰ Le concept de réalisme est mis en vedette de bout en bout dans *Flanders in a european perspective*, Louvain, 1995, éd. M. Smeyers et B. Cardon. Le panneau de Cortessem n'y est mentionné que quatre fois: p. 76-77 («mosan dorsal»), p. 116, n. 25 («an exception to the rule»), p. 371, n. 2 (mutilation) et p. 408, n. 37 («tiled floor without perspective»). C'est sur l'enluminure, à vrai dire, qu'est centrée cette imposante publication. L'Italie y est mise à la portion congrue: son art est peu évoqué; ses savants brillent par leur absence parmi les orateurs.

⁷¹ *Early netherlandish painting*, Cambridge, 1953, p. 96.

⁷² Ce n'est pas un Italien qui l'affirme, c'est Charles Sterling: *La nature morte*, 2^e éd., Paris, 1959, p. 23. Voir aussi Ch. STERLING, *Le gothique international*, dans *Les peintres célèbres* (dir. B. Dorival), Genève, 1948, p. 43.

⁷³ Paolo d'Ancona écrivait textuellement en ce temps-là «ce réalisme que l'on croyait propre à l'art flamand»: *La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle*, Paris et Bruxelles, 1925, p. 23.

chercher leur apparition; c'est en Italie, dans des villes tôt remuées en profondeur par les sermons de saint François. Pas à Florence et encore moins à Sienne, qui ont monopolisé l'attention d'Édouard Michel. À Bologne, avec Tomaso da Modena (l'érudit français avait assez de flair pour citer deux fois son nom⁷⁴), qui «annonce d'une façon encore embryonnaire la peinture néerlandaise»⁷⁵. Puis à Milan.

Milan est à la fin du XIV^e siècle un centre d'art exceptionnellement brillant. Giangaleazzo Visconti (1351-1402), fait duc en 1395, doublement allié aux Valois, ayant épousé la fille de Jean le Bon, Isabelle, et marié la sienne, Valentina, au frère de Charles VI, Louis d'Orléans, y met les artistes au service de son insatiable appétit de gloire. L'énorme cathédrale monte vers le ciel. Des manuscrits extraordinairement somptueux sont enluminés. Parlant des miniaturistes, John White est catégorique: «Primacy that is neither local nor confined to their own media. They lead the visual arts of Italy and Europe»⁷⁶.

Dans le panneau, comme dans les volets du retable de Champmol⁷⁷, comme dans maints autres témoins de l'art figuratif de l'époque tout autant, l'amour du réel qui va donner de si admirables fruits au XV^e siècle, et tout particulièrement en Flandre bourguignonne, commence à saper la recherche du raffinement, qui en a donné de si beaux au XIV^e, surtout à Sienne et à Paris.

C'est une recherche de raffinement fort peu soucieuse de réalisme qui module l'architecture dont les scènes sont encadrées, en particulier dans les colonnettes filiformes, partout à la mode vers la fin du XIV^e siècle, tout comme les mains allongées à l'extrême de la Vierge couronnée, de l'ange harpiste, de l'Enfant Jésus effrayé et des protagonistes de la *Naissance*, dont la suivante qu'à ce vestige près le rabot a fait disparaître.

L'intérêt pour la réalité, même triviale, sourd cependant de partout. Il s'exprime clairement dans la trogne de type populaire donnée au vieillard Siméon. Bien loin d'être typiquement flamande, elle fait partie du répertoire en vogue vers la fin du

⁷⁴ MICHEL, *o. c.*, p. 351 et 354.

⁷⁵ GAGLIARDI, *o. c.*, p. 134. Voir aussi L. MARCUCCI et E. MICHELETTI, *La peinture en Europe. Le Moyen Âge*, Paris, 1961, p. 152. – J. PLANAS, *Le pontifical de Gérone*, dans *Flanders in a european perspective, o. c.*, p. 145-148.

⁷⁶ *Art and architecture in Italy 1250-1400*, 3^e éd., Yale, 1993 (Pelican History of art), p. 581.

⁷⁷ *Naer naturen ghelike. Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1350 – ca. 1420)*, Louvain, 1993, p. 27-29.

XIV^e siècle⁷⁸, entre autres en Italie. Giotto a donné l'exemple⁷⁹. Stefano da Verona, lorsqu'il peint l'*Adoration des Mages* évoquée ci-après, dote d'un front ridé et de sourcils froncés saint Joseph et un archer. Siméon a de longues moustaches qui se fondent dans la barbe. C'est banal. Joachim en montre aussi. Et Maurits Smeyers⁸⁰ de souligner la ressemblance. Mais le visage du père de la Vierge n'est en rien celui d'un vilain. C'est la dissemblance qui doit retenir l'attention.

Autres témoins de cet intérêt : les objets représentés, principalement dans la *Naissance de la Vierge*⁸¹. Ce thème-là, précisément, fournit aux Italiens maintes occasions de briller⁸². Ce sont eux, à commencer par Giotto, qui ont ressuscité la nature morte, d'ailleurs⁸³.

Les objets que l'on voit dans le panneau ne sauraient aider à situer sa création dans l'espace, car même les plus fragiles peuvent faire de longs voyages à condition d'être entourés de soins appropriés, il convient de le souligner. L'aiguière en dinanderie, qui n'a pas nécessairement été coulée à Dinant, a été comparée par Panofsky avec celle qu'ont peinte le Maître de Flémalle et Roger Van der Weyden⁸⁴; elle ne lui ressemble guère : celle-là présente une particularité frappante : un bec double. Où et quand a été soufflée la coupe à tige posée sur la table devant sainte Anne ? Dans l'état actuel des connaissances, la question reste sans réponse⁸⁵. Le

⁷⁸ Cat. exp. *Paris.1400, Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, p. 307.

⁷⁹ J. DUPONT et C. GNUDI, *La peinture gothique*, Genève, 1954, p. 67. Autres exemples : E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Einaudi, 1962, fig. 86 et 128. – *Italian Painting before 1400*, pl. 133. Voir aussi l'un des panneaux exposés aux Musées royaux dans la même salle, *Le miracle de la masse d'or* attribué à Giovanni di Marco (inv. 2572-4).

⁸⁰ SMEYERS, p. 86.

⁸¹ PETERS, p. 149-150. – SMEYERS, p. 74-75 et 87.

⁸² LAFONTAINE-DOSOGNE, *o.c.*, p. 92-100. Exemple particulièrement éloquent : GAGLIARDI, *o.c.*, fig. 124.

⁸³ *Dictionary of art*, t. 29, p. 665.

⁸⁴ *Early netherlandish painting*, Cambridge, 1953, p. 96 et 255, fig. 112, 214 et 215. Rien à tirer de R. A. PELZER, *Die Darstellung von Dinanderien auf niederländischen Bildern*, dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, t. 4, 1911, p. 409-413.

⁸⁵ Le type disparaîtrait peu après 1400 (*Liège et Bourgogne*, n° 153. – SMEYERS, p. 87, n. 95); la démonstration reste à faire. Il est détrôné par le gobelet bas vers 1350, selon Anne Thiry (*La verrerie en Belgique*, Anvers, 1989, dir. L. Engen, p. 46 et 49); elle ne s'étonne pas de le voir peint dans un panneau de la fin du XIV^e siècle; elle le baptise « Légendes de la vie de la Vierge », mais aucune confusion ne semble possible. M^{me} Janette Lefrancq, conservateur aux Musées royaux d'art et d'histoire, m'a fait voir la complexité du problème avec autant d'obligeance que de compétence. Voir E. BAUMGARTNER et I. KRUEGER, *Zu*

mors de la chape du Christ, simple plaque octogonale discrètement ornée, sans figures ni cadre architectonique, tout différent de ceux qu'exécutaient les orfèvres de nos régions et que reproduisaient Jan Van Eyck et ses successeurs⁸⁶, ressemble à celui que l'on voit sur la poitrine de sainte Catherine dans le *Calvaire des tanneurs*. Mais c'est dans l'œuvre de Simone Martini, encore lui, qu'il faut chercher les prototypes⁸⁷. L'orgue portatif, pas facile à transporter, mais transportable, a été rapproché de celui qu'Andrea da Firenze a peint dans une fresque de Santa Maria Novella à Florence⁸⁸. On peut le comparer avec une miniature napolitaine influencée par l'art siennois⁸⁹; la ressemblance n'a rien de probant. De l'avis d'un organologue passionné, Jean-Pierre Félix, la plus grande prudence est de mise. Et de même pour ce qui est des somptueux tissus de soie, dessus de lit et courtines de la *Naissance*, drap d'honneur du *Couronnement*. Les Italiens en avaient le monopole à peu près absolu en Occident. Mais ils les vendaient dans tous les azimuths.

Avec leurs visages enfantins, leurs manteaux tout simples, leurs ailes duveteuses et polychromes, les petits anges qui peuplent la scène centrale (fig. 2) n'ont rien de flamand. Ils ont fort peu de ressemblance avec ceux de Melchior Broederlam, sous le pinceau de qui les manteaux versent dans une grande agitation⁹⁰. Ils en ont moins encore avec ceux qui montrent les *Arma Christi* dans le triptyque Seilern, adolescents aux ailes raides entourés de drapés encore beaucoup plus complexes⁹¹.

Les drapés, il ne faut pas trop leur demander, à mon avis: entre Paris et Prague, Cologne et Milan, Londres et Barcelone, Sienne et Ypres, la circulation des modèles a été d'une décourageante

Gläsern mit hohem Stiel oder Fuss des 13. und 14. Jahrhunderts, dans *Bonner Jahrbücher*, t. 185, 1985, p. 363-413, sp. 407.

⁸⁶ J.M. FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Munich, 1982, pl. VI.

⁸⁷ G. PACCAGNINI, *Simone Martini*, Milan, s. d., pl. 7.

⁸⁸ V. DENIS, *De musiekinstrumenten in de Nederlanden en in Italië naar hun afbeelding in de XV^e eeuwse kunst*, Anvers et Utrecht, 1944 (Verh. Kon. VI. Acad. W.L.S.K., Klasse der Schone Kunsten, VI, 2), p. 175 et fig. 162. Voir aussi PETERS, p. 147-148. – D. GUTKNECHT, *Musica instrumentalis*, dans *Die Parler und der schöne Stil unter den Luxemburgern*, t. 3, Cologne, 1978, p. 136 (l'approche est sommaire; le panneau est localisé aux Musées royaux d'art et d'histoire). – SMEYERS, p. 78-79.

⁸⁹ G. VOLPE, L. VOLPICELLI, A. DELLA CORTE et A. PAZZINI, *La vita medioevale italiana nella miniatura*, Rome, 1960, planche placée après la page 84.

⁹⁰ *Les primitifs flamands et leur temps*, (B. de Patoul et R. Van Schoute dir.), Bruxelles, 1998, p. 283.

⁹¹ *Ibidem*, p. 323.

intensité. Dans le manteau de la suivante de la *Présentation*, un pan de tissu est ramené vers le haut de façon peu banale. On voit le même dans la «Sente Katherine» du recueil de Wiesbaden⁹². Mais c'est une invention de Simone Martini, encore lui⁹³.

Les chutes pendulaires du manteau d'Anne (fig. 3), seules ici de leur espèce, relèvent du style d'André Beauneveu, celui des années 1370. Heinz Peters, qui l'a souligné, pensait que celui du peintre avait évolué au cours de l'exécution, qui aurait progressé de gauche à droite⁹⁴. Il voyait dans la *Présentation* (fig. 5) des caractéristiques qui l'isolent. Les figures à l'accent populaire y sont concentrées; mais c'est sans doute en raison du sujet; on en jugerait mieux si la servante de la *Naissance* n'avait pas disparu sous le rabot. La composition y est plus complexe; elle est même quelque peu encombrée et confuse; les personnages se répartissent sur deux plans; ceux d'entre eux qui sont à l'arrière, réduits au sommet de la tête, n'ont pas de volume. D'importantes altérations ont été infligées à cette scène-là lorsqu'elle est devenue la dernière par suite du raccourcissement du panneau, l'explication est là.

Pour prendre la bonne piste, il faut être attentif à d'autres particularités. La palette oriente vers le nord de la péninsule italienne. À base de bruns et de rouges éteints, pauvre de bleus, de jaunes et de roses, elle n'est pas sans rappeler celle de l'*Adoration des Mages* de Stefano da Verona, celle de la fascinante *Madonna del Roseto* (Vérone, Castelvecchio) qui est de lui ou de Michelino da Besozzo, *pictor supremus*⁹⁵, celle du *Saint Eustache* de Pisanello et celle de l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano⁹⁶.

Les physionomies ont pour la plupart quelque chose de mélancolique, les bouches ayant des commissures descendantes. Celle de la Vierge mérite une attention particulière: le front est invrai-

⁹² M. O. RINGER, *The Wiesbaden Drawings*, dans *Master Drawings*, t. 25, 1987, 4, p. 399-400 et pl. 26. —SMEYERS, p. 85-86 et fig. 9.

⁹³ G. PACCAGNINI, *Simone Martini*, Milan, s. d., fig. 32; le pli est situé au cou, et non sur la poitrine, mais il est bien reconnaissable. Voir aussi E. CARLI, *La peinture siennoise*, Paris, 1955, pl. 84 (Lipo Memmi).

⁹⁴ PETERS, p. 148, 150 et 154. Grande est la ressemblance avec la Vierge du *Calvaire* de Herman van Rijn évoqué ci-avant.

⁹⁵ E. MOENCH, *Stefano da Verona: la quête d'une double paternité*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 49, 1986, p. 227; *Stefano da Verona: la mort critique d'un peintre*, dans *Hommage à Michel Laclotte*, Paris et Milan, 1994, p. 78-97.

⁹⁶ «De artiest stapte resoluut af van het gotisch rood-blauwe palet» souligne Maurits Smeyers, que l'usage fait du blanc oriente vers Jean de Beumetz et vers les miniatures pré-eyckiennes (SMEYERS, p. 85) et qui reste dans le vague.

semblablement haut et bombé; les cheveux, torsadés, dessinent un triangle aux contours souples dont la fine pointe est coupée par la couronne⁹⁷. Le type est banal dans la peinture colonaise⁹⁸. L'invention formelle est à mettre au crédit de Simone Martini. Les trois rapprochements proposés par Maurits Smeyers ne sont nullement convaincants⁹⁹. La majestueuse Vierge à l'Enfant de Geer¹⁰⁰ montre un front haut et bombé; mais les cheveux ne sont pas divisés par une raie, les yeux sont peu ouverts, le nez est long. La ressemblance ne va pas plus loin pour ce qui est de la Madone sous la croix attribuée à un maître gueldrois du début du XV^e siècle¹⁰¹. Elle est incontestable, par contre, dans l'Annonciation peinte par un pré-eyckien (tongrois?) de modeste talent sur les volets du reliquaire du voile de la Vierge que conserve le trésor de la collégiale de Tongres¹⁰²; dans ce cas-là, il s'agit d'un écho du panneau lui-même; j'y reviendrai.

⁹⁷ Elle n'est pas la même dans la *Présentation* que dans le *Couronnement*: le menton est plus saillant, la bouche plus rectiligne, le nez plus fort, les sourcils plus marqués. Sans doute des repeints sont-ils en cause.

⁹⁸ B. CORLEY, *Painting and Patronage in Cologne 1300-1500*, s. l., 2000, chapitres 5 et 6. Le fragment de vitrail de Kranenburg (*Rhin-Meuse*, cat. exp., Bruxelles 1972, p. 409, Q 12. – J. STEYAERT, *Sculpture and the van Eycks: Some Mosan Parallels*, in *Investigating Jan van Eyck*, éd. S. FOISTER, S. JONES et D. COOL, Turnhout, 2000, p. 126, fig. 15) doit s'intégrer lui aussi à l'art colonais.

⁹⁹ SMEYERS, p. 86.

¹⁰⁰ Son appartenance à l'art du pays de Liège est sujette à discussion, contrairement à l'opinion dominante: *Die Parler und der schöne Stil unter den Luxemburgern*, t. 1, Cologne, 1978, p. 100-101. Elle est «exceptionnelle même si l'on se place en dehors du contexte mosan» (R. DIDIER, *La sculpture mosane du XIV^e siècle*, Namur, 1993, p. 16). Comme le panneau, elle est étonnante par ses dimensions (218 cm de haut). Elle est en noyer; dans nos régions, cette essence n'est d'ordinaire utilisée que pour des sculptures de taille plutôt réduite; haute de 146,5 cm, la Madone de Tongres récemment restaurée (*Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, t. 28, 1999-2000, p. 63, n. 1) fait déjà figure d'exception (obligeante communication de Myriam Serck-Dewaide). L'Enfant alerte et rondouillard, quasi caricatural, est étranger à la tradition mosane (*Œuvres maîtresses du Musée d'art religieux et d'art mosan*, cat. exp., Liège, 1980, n° B 24).

¹⁰¹ G. J. HOOGEWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, t. 1, La Haye, 1936, p. 189-193, fig. 81 et 82. – A. CHATELET, *Les Primitifs hollandais*, Fribourg, 1980, p. 190, n° 4 (l'auteur incline à situer l'œuvre entre 1405 et 1432).

¹⁰² *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, n° 479 et pl. 69. – «*Kijk op kunst*». *Schilderijen onderzocht met natuurwetenschappelijke methoden*, Saint-Trond, 1979 (*Kunst & oudheden in Limburg*), n° 21), n° 19-24. – BRAUER, p. 124-127 et 168. H. VEROUGSTRAETE-MARCQ et R. VAN SCHOUTE, *Painting technique... o. c.*, p. 25 et fig. 6. – SMEYERS, p. 86, n. 86.

L'arc brisé est quasiment banni du panneau, comme dans les tableaux italiens du temps¹⁰³. On n'en voit qu'un, dans la *Présentation*. C'est vraisemblablement un surpeint reproduisant sans exactitude le fenestrage de la *Rencontre*, arrondi, lui.

Sous les arcs en anse de panier sont suspendus de fins arceaux ajourés. Maurits Smeyers les rapproche de ceux que montre une miniature célèbre, Jean de Vaudetar présentant sa bible à Charles V¹⁰⁴; mais le tracé est différent. Les exemples sont légion¹⁰⁵. En Italie, où ils sont incontestablement moins nombreux qu'au nord des Alpes, ils se repèrent surtout dans les encadrements sculptés et dorés des panneaux.

Le dallage juxtapose dans la première scène (fig. 3), de façon fort abrupte, un losangé très simple dans des tons sombres et une mosaïque complexe dans des tons contrastés. Elle fait penser à celles des Cosmati¹⁰⁶, qui sont chez elles en Italie, même si elles ont été appréciées ailleurs. Les témoins cités par Smeyers sont bien loin d'avoir autant de complexité¹⁰⁷.

Ce dallage vise à créer l'illusion de la profondeur, une ambition qui a guidé l'élaboration du cadre architectural. Il est marqué par la frontalité. Les tracés obliques sont peu nombreux et peu apparents: table d'autel (mais la face exposée à notre regard ne «fuit» pas, ou presque pas), baldaquin (et le regard s'y perd), orgue portatif, limite entre dallage et mosaïque de sol. Les dallages n'obéissent pas aux «lois» qu'établira Brunelleschi, cela va sans dire¹⁰⁸.

¹⁰³ Dans le fameux parement de Narbonne, c'est tout à l'opposé, alors que la composition d'ensemble est similaire.

¹⁰⁴ SMEYERS, p. 83; belle reproduction: M. SMEYERS, *Vlaamse miniaturen*, Louvain, 1998, p. 181, fig. 6. Il eût pu invoquer tout aussi bien le tabernacle pré-eyckien du Musée Mayer van den Bergh: C. STROO, *The Antwerp infancy cycle: a disregarded masterpiece of early netherlandish painting around 1400*, dans *Corpus van verluchte handschriften*, vol. 11-12, Louvain, 2002 (Low Countries series 8), pl. 4, p. 1281. – MUND, STROO, GOETGEBEUR et NIEUWDORP, *o. c.*, fig. 23; là, ils sont sous un arc en plein cintre.

¹⁰⁵ MEISS, *Late*, fig. 3, 94, 187, 198, 223, 225, 235, 280, 291, 446 et 711. – A. ERLANDE-BRANDEBOURG, *La conquête de l'Europe 1260-1380*, Paris, 1987 (L'Univers des formes. Le monde gothique 2), fig. 187, 218, 219, 221, 225, 228, 251, 260, 261, 318 et 320. Et bien d'autres. Les arceaux sont assez souvent fleuronnés.

¹⁰⁶ P. E. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi romani*, Stuttgart, 1987 et *Die Kirchen der Stadt Rom*, Stuttgart, 1987 (Corpus Cosmatorum, I et II, 1). Pour l'Angleterre, voir P. TUDOR-CRAIG, *Panel painting*, dans *Age of chivalry. Plantagenet England 1200-1400*, Londres, 1987, p. 171.

¹⁰⁷ SMEYERS, p. 85, n. 73. Carrés gironnés: MEISS, *Late*, fig. 243 et 276. – Ch. STERLING, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Paris, 1987, fig. 183. – Cat. exp. *Paris. 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, fig. 75, p. 263 et n° 170.

¹⁰⁸ SMEYERS, p. 85.

Les objets non plus, le lustre et le verre en particulier. Ni la tête du lit dont les angles sont sommés de deux animaux assis, chiens ou lions¹⁰⁹. Le globe du Christ ne manque cependant pas de volume, le tracé des deux cintres n'étant pas rectiligne. La construction de l'espace a quelque chose de laborieux et d'inefficace. Les colonnettes qui scandent les six logettes sont dans le plan du tableau, à fleur de la surface peinte, devant les personnages. Une seconde rangée s'aligne derrière eux, décalée. Puis, à peine en avant des panneaux de *pastiglia*, une troisième, derechef décalée, ce qui suggère un plan en quiconce complexe. Peut-être y en a-t-il une quatrième dans la scène principale (fig. 2). Là, les chapiteaux (le mot convient à peine) sont placés à des hauteurs inattendues: pour ceux du premier et du second rang, elle est la même; pour ceux du troisième, elle est plus faible. Là, la couverture se modifie: ce n'est plus une voûte d'ogives à liernes et tiercerons, mais une suite de berceaux courbés et nervurés, au nombre de deux, ou peut-être de trois. Là, l'espace apparent se creuse plus profondément que dans la deuxième logette (fig. 4) et dans la cinquième (fig. 5). Dans la première logette (fig. 3), la profondeur est intermédiaire; elle était la même dans la sixième, selon toute vraisemblance. Belle subtilité, mais bien peu perceptible. En dépit d'un savant déploiement de procédés, le peintre n'est pas parvenu à créer l'illusion de la profondeur. L'air ne circule pas, ni la lumière. L'œil n'est pas trompé. Il l'était assurément davantage lorsque l'œuvre était dans son état premier.

Il n'y a rien de comparable dans la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux avant Roger van der Weyden¹¹⁰. Mais bien dans celle de la Lombardie, et plus précisément dans celle du Milanais au temps des Visconti. Giovannino de' Grassi, sa figure de proue, est mort en 1398. Architecte, sculpteur et peintre, il a exercé une très grande influence¹¹¹. Aucune peinture sur panneau ne peut lui être attribuée, bien fâcheusement¹¹². C'est la miniature qu'il faut

¹⁰⁹ Barbara Brauer penche pour les lions tout en fournissant un bon argument en faveur des chiens (BRAUER, p. 20).

¹¹⁰ K. M. BIRKMEYER, *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century*, dans *The Art Bulletin*, t. 43, 1961, p. 9-10. L'auteur n'a pas saisi que le panneau a été amputé. Son commentaire s'en ressent.

¹¹¹ M. LEVI D'ANCONA, *The Wildenstein Collection of Illuminations. The Lombard School*, Florence, 1971, p. 35, 54 et passim.

¹¹² T.-H. BORCHERT, *Illumination and architecture in late fourteenth century Milan: Giovannino dei Grassi and the « Fabbrica del Duomo »*, dans *Flanders in a european perspective, o. c.*, p. 329-343; p. 332: « rather enigmatic ». M. ROSSI, *Disegno storico dell'arte lombarda*, Milan, 1990, p. 61: « Un problema ancora



Fig. 7. – *Le roi David sur son trône*, Uffiziolo di Giangaleazzo Visconti, par Giovanni (et Salomone?) de' Grassi, avant 1395. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, ms B.R. 397, f° 115. D'après M. MEISS et E. W. KIRSCH, *Les Heures de Visconti*, Paris, 1972.

interroger, et tout spécialement la partie la plus ancienne et la plus belle des *Heures* de Giangaleazzo, qui ont requis de la part de plusieurs artistes un travail fort étendu dans le temps¹¹³.

aperto è quello di Giovannino pittore, in quanto non conosciamo nessuna opera sicuramente documentata». Un essai récent d'attribution n'est guère éclairant, car il s'agit de fresques, et fort altérées: M. ROSSI, *Novità su Giovannino dei Grassi*, dans *Arte lombarda*, n° 108-109 (I-II), 1994, p. 51-55.

¹¹³ M. MEISS et E. W. KIRSCH, *Les Heures de Visconti*, Paris, 1972. – K. SUTTON, *Codici di lusso a Milano: gli esordi*, dans *Il millenio ambrosiano*, éd. C. Bertelli, Milan, 1989, p. 137 (met l'attribution en doute, contre le sentiment dominant).



fig. 8. – *Annonciation*, détail. Livre d'heures d'Isabelle de Castille, par Tomasio da Vimercate, vers 1400. La Haye, Bibliothèque royale, ms 76F6, f° 13 v°. D'après K. SUTTON, *The Master...*, dans *Burlington Magazine*, 133, n° 1055, 1991, p. 88, fig. 32.

L'illustration du psaume CXVIII, 81 (BR 115) montre le roi David (fig. 7). Deux paires de colonnettes s'alignent, décalées, l'une devant lui, l'autre derrière; là, il en manque une, à droite, pour supporter la voûte dont on voit un petit morceau. Le dallage crée de la profondeur, non sans incohérence, alors qu'une riche tenture murale la nie. La perspective n'est pas parfaitement frontale; les arcs sont moins surbaissés; les arceaux ne sont pas ajourés; la main gauche du roi se place en avant de l'une des colonnettes; ces dernières ont des chapiteaux moins schématiques et elles sont démunies de bases. La force du rapprochement n'en est que peu affaiblie. Quant aux nombreuses ressemblances mineures qui peuvent être soulignées¹¹⁴, elles ne sauraient être considérées comme vraiment significatives.

La frontalité s'installe et la profondeur s'accroît dans une autre miniature milanaise, celle du f° 13 v° du Livre d'Heures commencé

¹¹⁴ Visages féminins au front étiré en mitre (BR 1, 76, 90, 104 v° et 147 v°), types populaires (BR 1 v°, 2 v°, 90, 132 et LF 11), personnages placés à l'arrière-plan de telle sorte que seul le haut de leur tête est visible (BR 1, 2, 60 v°, 90, 111, 136, 150 v°, LF 1 et 4 v°), anges graciles (BR 22 v°, 76, 104 v° et 122 v°), putti, ailés ou non, dévêtus (BR 61, 108 v° et 145), fenestrage (BR 1 v°), lit de parade et couverture en berceau (BR 48), orgue portatif (BR 18, 76 v°, 108 v° et 120 v°).

pour Giangaleazzo Visconti et achevé pour Isabelle de Castille; elle a été peinte vers 1400 par Tomasino da Vimercate, le Maître du Livre d'Heures de Modène¹¹⁵ (fig. 8). À mes yeux, ce rapprochement-là pèse d'un poids tout à fait considérable.

Une construction de l'espace assez analogue se retrouve dans des compositions qui ne sont pas milanaises, pourrait-on objecter. Ainsi dans une des miniatures qui sont attribuées au pseudo-Jacquemart dans les *Grandes Heures* du duc de Berry, achevées en 1409; mais on n'y distingue que deux vaisseaux et l'on y voit des arcs en tiers-point ainsi que des chapiteaux et des bases des colonnettes d'un autre genre¹¹⁶. Ainsi dans une de celles des Heures de Philippe le Bon, alias de Joseph Bonaparte (Paris, Bibl. Nat., lat. 10538, f° 31); selon Millard Meiss, elle a été exécutée vers 1416 par un des assistants du Maître des Heures du maréchal de Boucicaut d'après un projet de lui; selon les chercheurs plus proches de nous, elle l'a été vers 1415 par le Maître de la Mazarine; elle est en tout cas marquée par l'influence lombarde; la présentation est frontale, mais la profondeur est réduite¹¹⁷. Ainsi enfin dans une de celles des Heures de Saint-Maur, attribuée au même enlumineur et située vers 1412; la profondeur augmente fort, mais la perspective est oblique¹¹⁸.

Cette construction inventée en Lombardie n'y est donc pas restée confinée. Mais elle n'a été reprise ailleurs que vers 1400 au plus tôt. C'est «vers 1400-1415» que «Grands et petits maîtres» mettent à profit «les avancées italiennes dans ce domaine»¹¹⁹. La date de création du panneau est décidément au cœur du problème.

¹¹⁵ K. SUTTON, *The Master of the «Modena Hours», Tomasino da Vimercate and the «Ambrosiana» of Milan Cathedral*, dans *Burlington Magazine*, t. 133, 1991, n° 1055, p. 87-90. – H. VAN OS, *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, cat. exp., Amsterdam, 1994, pl. 3.

¹¹⁶ MEISS, *Late*, fig. 223 (Paris, Bibl. Nat., lat. 919, f° 28). Cfr SMEYERS, p. 83, n. 64; c'est parmi les nombreux rapprochements proposés le seul qui me paraisse vraiment pertinent.

¹¹⁷ M. MEISS, *French Painting... The Boucicaut Master*, Londres, 1968 (cité ci-après MEISS, *Boucicaut*), p. 127-128 («he probably derived the idea of a comprehensive architectural unification from Lombard illumination») et fig. 129. – Cat. exp. *Paris.1400, Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, n° 177; voir aussi p. 276.

¹¹⁸ I. VILLELA-PETIT, *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*, Paris, 2004, p. 38.

¹¹⁹ Cat. exp. *Paris 1400, Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, p. 276. Voir encore p. 293, fig. 78.

Fonction première

De quoi s'agissait-il à l'origine? D'une prédelle, répond Georges de Froidcourt sans appuyer sa conviction sur une démonstration. Les grands retables italiens peuvent atteindre des largeurs impressionnantes¹²⁰. Les prédelles, parvenues jusqu'à nous en très grand nombre, mais souvent démembrées, sont ordinairement composées d'éléments distincts, au nombre de trois ou de cinq. La largeur totale dépasse souvent deux mètres. Celle de la légende de l'hostie profanée, œuvre célèbre d'Uccello datée de 1468, est d'une pièce, et la longueur atteint 351 cm; mais la hauteur est bien plus faible: 42 cm¹²¹. Hors de la péninsule, les prédelles sont incomparablement moins nombreuses. Dans les pays germaniques, le retable de Tiefenbronn, peint par Lukas Moser, et celui d'Issenheim, chef-d'œuvre de Grünewald, s'imposent à l'attention; l'un comme l'autre montrent des bords latéraux incurvés. Dans nos régions, la prédelle de l'*Agneau mystique*, disparue en ne laissant que bien peu de traces, et celle du triptyque du *Calvaire* attribué à Juste de Gand¹²² font figure d'exception; et un panneau très étiré en largeur de Hugo Van der Goes laisse perplexe¹²³.

Assurément pas une prédelle, mais bien un antependium, décide Heinz Peters, si convaincu qu'il prend soin de placer le mot dans son titre: dans l'art flamand, auquel il attribue le panneau avec une ferme conviction, il ne voit que des devants d'autel pour atteindre de telles proportions¹²⁴. Les rares témoins peints sur bois parvenus jusqu'à nous sont bien moins larges¹²⁵; une exception cependant: l'antependium de Thornham Parva, lui aussi amputé, dont la largeur initiale était de 384 cm environ¹²⁶.

¹²⁰ 420 cm dans le cas de celui de la cathédrale de Montepulciano, peint en 1401 par Taddeo di Bartolo: *Dictionary of art*, t. 30, p. 232; voir aussi t. 25, p. 184, s. v. Polyptych.

¹²¹ A. PREISER, *Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei*, New York, 1973. Beaucoup de belles reproductions mais fort peu d'informations précises dans R. SALVINI et T. TRAVERSO, *Predelle dal'200 al'500*, Florence, 1959; voir p. 25, 67, 85, 121, 127, 139 et 295.

¹²² *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, t. 4, 1961, p. 34-41 et 42-43.

¹²³ É. DHANENS, *Hugo Van der Goes*, Anvers, 1998, p. 372, n. 18.

¹²⁴ PETERS, p. 136-137. Maurits Smeyers, qui ne parle pas de prédelle, mais de retable, ne se prononce pas nettement: SMEYERS, p. 66-67.

¹²⁵ MARETTE, o. c., n° 392 (90 × 170). – *L'Europe gothique*, cat. exp., Paris, 1968, n° 295 (96 × 160), 296 (101,5 × 127,5), 301 (100 × 108) et 323 (90 × 170); voir aussi 397 (105 × 183).

¹²⁶ *Polyptyques*, cat. exp., Paris, Louvre, 1990, n° 2. La largeur actuelle est de 302 cm, la hauteur de 94.

Quant aux devants d'autel en matières textiles, ils sont de dimensions très variables, parfois proches de celles du panneau dans son état premier telles qu'elles viennent d'être évaluées¹²⁷. Le fameux Parement de Narbonne, haut de 77,5 cm et large de 286, n'est probablement ni un antependium, ni un retable, mais bien un dossier d'autel¹²⁸. Une telle hauteur correspond aux 75 cm minimum calculés ci-dessus.

Nombreux sont les devants d'autel structurés par des arcades, avec au centre le Couronnement de la Vierge¹²⁹. Les arcades latérales abritent le plus souvent des saints et des saintes debout, mais c'était exclu dans le cas présent, en raison du programme iconographique ; on ne saurait donc voir là une objection sérieuse.

Si l'on avait des raisons de croire que la forme générale dessinait au départ un T inversé¹³⁰, on parlerait plutôt d'un retable ; mais rien dans la composition n'y invite.

Destination première et datation sur base historique

Il est hors de toute vraisemblance que la collégiale de Cortessem se soit ornée de si fastueuse façon, comme le voulait Georges de Froidcourt¹³¹. Mal connue¹³², elle était dédiée à saint Pierre, et non pas à la Vierge ; elle était certainement très modeste ; elle ne comptait que six chanoines.

¹²⁷ *L'Europe gothique*, cat. exp., Paris, 1968, n° 331 (102×180), n° 334 (83×299), 335 (90×218), 336 (93×336), 337 (100×200, suspect), 341 (19×256) et 345 (60×120). Voir aussi *Gotik in Böhmen*, K. M. Swoboda éd., Munich, 1969, p. 178 et fig. 102. – B. MARKOWSKY, *Eine Gruppe bemalter Paliotti in Florenz und der Toskana und ihre textilen Vorbilder*, dans *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, t. 17, 1973, I, p. 105-140. – R. H. RANDALL, *A fourteenth Century Altar-Frontal*, dans *Apollo*, n° 100, 1974, p. 368-371. – A. E. WARDWELL, *A rare Florentine embroidery from the fourteenth century*, dans *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, t. 66, 1979, p. 322-433.

¹²⁸ Cat. exp. *Paris.1400, Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, n° 8.

¹²⁹ *Lexikon des Mittelalters*, t. 1, 1980, col. 694.

¹³⁰ L. F. JACOBS, *The inverted «T»-shape in Early Netherlandish Altarpieces*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 54, 1991, p. 33-65.

¹³¹ *Histoire anecdotique...*, p. 87-88. Barbara Brauer lui emboîte le pas ; comme elle croit que le panneau était destiné à l'un des sept autels d'une église paroissiale villageoise, elle a tendance à le déprécier (BRAUER, p. 10-11 et 82). Fr. Winkler est plus négatif encore, et d'abrupte manière (*Die Vermählung der hl. Katharina im Germanischen Nationalmuseum*, dans *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1964, p. 30).

¹³² R. FORGEUR, dans *Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin*, cat. exp., Visé, 1988, p. 216, 219 et 221.

Celle de Notre-Dame à Tongres, tout près de là, n'en comptait pas moins de dix-neuf. Elle était riche. Une véritable fièvre d'embellissement y a régné sous l'impulsion de Radulphus de Rivo (*vulgo* Raoul van der Beke), doyen depuis 1374¹³³. Une nouvelle châsse de la Vierge est créée; elle a disparu; mais plusieurs statuettes-reliquaires destinées à y être fixées sont parvenues jusqu'à nous. Sont conservées aussi les magnifiques dinanderies livrées par le Dinantais Jehan Josès, un ensemble extraordinaire: en 1372, le chandelier pascal signé et daté; en 1392, quatre chandeliers d'élévation; à une date qui reste inconnue l'admirable aigle-lutrin signé.

La *mensa* gothique de l'autel majeur, «encore celle consacrée par Robert de Thourotte le 26 juillet 1242»¹³⁴, a pour largeur 355,5 cm; c'est fort exactement celle de l'antependium selon l'estimation faite.

Voilà qui conduit à la possibilité de préciser de façon vraiment inespérée la date de la création. Les reliques de la collégiale étaient solennellement exhibées tous les sept ans, ce qui faisait affluer les pèlerins, et donc les oboles. L'évènement s'est produit en 1383, suscitant assurément la volonté de donner à la collégiale des parures nouvelles. Le 23 octobre, Radulphus de Rivo ordonne de célébrer la fête de l'Immaculée Conception avec une pompe toute spéciale¹³⁵.

¹³³ C'est par la volonté de Grégoire XI et à l'issue d'une compétition alors banale qu'il devient doyen. Natif de Bréda, il poursuit sa formation à Rome, à Paris, à Orléans et à Cologne, dont la jeune Université fera de lui son recteur en 1397. Il demande à maintes reprises la permission de s'absenter. Ch.-M.-T. THYS, *Le chapitre de Notre-Dame à Tongres*, Anvers, 1888, t. 2, p. 99-104. — S. BALAU, *Radulphus de Rivo*, dans *Biographie nationale*, t. 18, 1905, col. 548-551. — U. BERLIÈRE, *Documents pontificaux concernant Radulphus de Rivo, doyen de Notre-Dame à Tongres*, Namur, 1908. — J. PAQUAY, *Monographie illustrée de la collégiale Notre-Dame à Tongres*, Tongres, 1911, p. 35, 41-44 et 84. — C. MOHLBERG, *Radulph de Rivo, der letzte Vertreter der Altrömischen Liturgie*, Louvain, Paris et Bruxelles, 1911.

¹³⁴ PAQUAY, *o. c.*, p. 39 et 47. Benoît Geukens penche pour la seconde moitié du XIII^e siècle; il met un prudent point d'interrogation: *Fotorepertorium..., Provincie Limburg. Kanton Tongeren*, Bruxelles, 1976, p. 44. La hauteur est de 103 cm. J'ai pris moi-même les mesures, avec la bienveillante autorisation de M. le Doyen Nouwen. Le maître-autel du XIV^e siècle conservé en la collégiale Sainte-Croix à Liège est large de 311 cm et haut de 99.

¹³⁵ THYS, *o. c.*, t. 2, p. 101. Les comptes du chapitre, conservés pour cette année-là, à vrai dire en désordre et pleins de lacunes, ont été bien explorés (J. GRAUWELS, *Inventaris van het archief van het Onze-Lieve-Vrouwekapittel te Tongeren. Rijksarchief te Hasselt*, Bruxelles, 1977, p. 7). Ils ne font aucune mention de l'antependium. C'est normal si le chapitre l'a reçu en don.

A-t-il fait lui-même don de l'antependium, s'était-il fait représenter dans l'angle inférieur droit qui n'est pas venu jusqu'à nous ? En tout cas, pour une question aussi délicate que celle-là¹³⁶, il a certainement gardé la haute main. Bien loin de laisser au peintre les coudées franches, il lui a sans doute remis un programme détaillé du genre de celui qu'un enlumineur a reçu en 1417 de l'humaniste Jean Lebègue¹³⁷.

Cela ne l'empêchait aucunement de se laisser séduire par des formules italiennes novatrices, comme la structuration sophistiquée du cadre architectural et comme le caractère somptueux de la chambre où a lieu la *Naissance*. Il a séjourné en Italie de 1362 à 1366 ; il a étudié à Rome ; il y est retourné en 1396 ; il en a ramené des manuscrits¹³⁸ ; et c'est peut-être à lui que le trésor de la collégiale doit la précieuse croix d'orfèvrerie rehaussée de miniatures dans laquelle on a pu reconnaître un travail italien¹³⁹.

C'est à Tongres que l'antependium a été créé : peindre sur une planche de si encombrantes proportions une composition si propre à être répartie sur cinq ou six panneaux maniables eût été, dans la perspective d'un long voyage, un véritable défi au bon sens. Mais c'est un peintre formé en Lombardie qui a reçu la commande. Un des nombreux Italiens attirés par la cour papale qui ont quitté Avignon à partir de 1376 sans forcément retourner dans la péninsule¹⁴⁰ ? Pas Jean d'Arbois, le père présumé de Stefano da Verona, dont la mort n'est pas postérieure à 1376¹⁴¹. Pas Jacques Coene, dont le séjour à Milan se situe trop tard¹⁴².

¹³⁶ M. LEVI D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculata Conceptio in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, 1957. – X. DE LA SELLE, *Le service des âmes à la cour : confesseurs et aumôniers des rois de France du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1995, p. 104 (scandale à Châlons en 1362 et à Paris en 1387). – Cat. exp. *Paris.1400, Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, p. 245. On a fort oublié de nos jours « the acrimonious nature of the controversy » (N. MAYBERRY, *The Controversy over the Immaculate Conception in medieval and Renaissance art, literature and society*, dans *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, t. 21, 1991, p. 207-224).

¹³⁷ Cat. exp. *Paris 1400*, Paris, 2004, n° 117 C.

¹³⁸ MOHLBERG, *o. c.*, p. 9, 19 et 46-48.

¹³⁹ PAQUAY, *o. c.*, p. 133-134.

¹⁴⁰ M. LACLOTTE et D. THIÉBAUT, *L'École d'Avignon*, Paris, 1983, p. 57-58.

¹⁴¹ Il s'éloigne de la Lombardie en 1373, à l'appel de Philippe le Hardi, et voit du pays. *Dictionary of art*, t. 17, p. 455. – *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, cat. exp., Dijon, 2004, p. 89. Aucune œuvre de lui n'est venue jusqu'à nous.

¹⁴² MEISS, *Boucicaut*, p. 24 ; l'auteur proposait (p. 60-62) de l'identifier avec le Maître des Heures du maréchal ; il a été contredit : cat. exp. *Paris.1400, Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, p. 203.

La collégiale de Tongres avait été dédiée à la Vierge Marie avant toute autre au-delà des Alpes; on s'en glorifiait en tout cas dans cette cité fondée par les Romains¹⁴³. Les termes choisis par Radulphus de Rivo pour l'annonce de l'exposition septennale suivante, celle de 1390, en font foi: «ostenduntur reliquie et insignia ecclesie beate Marie illius oppidi, que prima fuit fundata in honore ipsius virginis gloriose citra montes Lombardie»¹⁴⁴. Les chanoines de Tongres étaient préparés à faire le meilleur accueil à un peintre venu de la région.

Un des legs que fait aux chartreux de Liège en 1370 le généreux Helmic de Moylant vient ici bien à point: «tabula depicta ymagine Virginis Mariae nobili artificio Lumbardorum»¹⁴⁵.

À la fin du XIV^e siècle, l'Italie du Nord et la principauté de Liège étaient l'une et l'autre dans le Saint-Empire romain germanique, alors que la Flandre relevait de son adversaire ancestral, le royaume de France. Le chapitre de la cathédrale Saint-Lambert était peuplé de transalpins; Simon de Borsano, archevêque de Milan, est élu prévôt en 1375¹⁴⁶.

Voici venu le moment de ramener l'attention sur le visage peint sur l'un des volets du reliquaire du voile de la Vierge. Il a été rapproché de celui qu'on voit dans la scène principale de l'antependium, on s'en souviendra. Cela s'explique assez si celui-ci s'offrait comme modèle depuis 1383, entouré d'une admiration profonde¹⁴⁷.

¹⁴³ J. PAQUAY, *La consécration de l'église de Tongres*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, t. 13, 1902, p. 508.

¹⁴⁴ THYS, *o. c.*, p. 102; une erreur de lecture ou une coquille a changé «*citra*» en «*circa*». C'est grâce à M. l'abbé Deblon, le savant et obligeant archiviste de l'Évêché de Liège, que le passage est devenu clair pour moi; ma gratitude lui est acquise.

¹⁴⁵ ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIEGE, *Chartreux*, reg. 6, f^o 3 v^o (foliotation récente) alias p. 6. Les abréviations ont été résolues. Cfr J. LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956, p. 179.

¹⁴⁶ J. DE THEUX DE MONTJARDIN, *Le chapitre de Saint-Lambert à Liège*, t. 2, Bruxelles, 1872, p. 123; voir aussi p. 77, 79, 80, 84, 107, 129, 140, 143, 145-146, 155 et 155-156 et 158-160. Le chanoine tréfoncier Ange des Ursins, prévôt de la collégiale de Tongres, choisit comme vice-régent Filippo Brunni, qui est le doyen de la collégiale Sainte-Croix de 1324 à 1361 et l'embellit avec munificence; c'est un Florentin, lui (THYS, *o. c.*, t. 2, p. 31-32).

¹⁴⁷ L'antependium pourrait bien être aussi la source d'inspiration pour deux statuettes en argent qui sont entrées dans le trésor vers 1400, celle du Christ (spécialement pour le monde cintré et croiseté, encore que les proportions soient différentes) et celle de la Vierge (spécialement pour le visage). *Die Parler und der schöne Stil unter den Luxemburgern*, t. 1, Cologne, 1978, p. 104. – *Laatgotische beeldsnijkunst uit Limburg en grensland*, cat. exp., Saint-Trond, 1990, n^o 580 A et B.

Avatars ultérieurs

Radulphus de Rivo rend l'âme en 1403. Six ans plus tard, onze couronnes sont versées à un peintre, *magistro Huberto pictori*, qui s'identifie certainement, ou peu s'en faut, avec Hubert van Eyck¹⁴⁸. La peinture en cause, *de pictura tabuli*, pourrait bien être le retable du même maître-autel. C'est la fin de la période faste.

La longue période calamiteuse qui commence ne s'achèvera qu'en 1505, avec l'avènement d'Érard de La Marck. Sous l'impulsion de Guillaume Kersmeckers le jeune, doyen de 1518 à 1561, l'ambition d'embellir la collégiale renaît. La tour est démolie; la nef est prolongée; l'autel des deux saint Jean est déplacé¹⁴⁹. Le maître-autel ne reste assurément pas inchangé. L'antependium n'est plus du tout au goût du jour, que Lambert Lombard et ses disciples commencent à régenter. Il garde cependant une charge sacrée, à préserver par le moyen d'un réemploi, selon un processus immémorial. Il a été raccourci, par suppression soigneuse de la dernière des scènes, de façon à adapter sa largeur à celle d'un autel moins monumental.

La *Présentation au temple* est ainsi devenue le pendant de la première scène, et non plus de la seconde. Un peintre sans grand talent¹⁵⁰ l'a considérablement transformée: il a fait disparaître un objet qui répondait au lustre de la *Naissance* et deux grands séraphins, comme l'a révélé la photographie aux infra-rouges; il a reproduit le fenestrage de fond; il a prodigué des repeints mineurs. Il a aussi refait en langue vernaculaire l'inscription latine du phylactère (fig. 6).

L'autel qui a bénéficié du remploi était sans doute dédié à la Vierge: la composition amputée la place en son centre. Peut-être était-ce celui qui était destiné aux paroissiens¹⁵¹. Peut-être ne se trouvait-il pas dans la collégiale, mais bien dans une église à laquelle le chapitre voulait du bien; telle celle du béguinage tout proche: il y avait là un autel de la Vierge dont le doyen Kersmeckers était bénéficiaire en 1543¹⁵².

¹⁴⁸ E. DHANENS, *Het retabel van het Lam Gods*, Gand, 1965, p. 19 et 85. — Ch. STERLING, *Jan Van Eyck avant 1432*, dans *Revue de l'art*, t. 33, 1976, p. 62.

¹⁴⁹ THYS, *o. c.*, t. 2, p. 114-115. Les archives sont muettes au sujet du maître-autel, objet privilégié de mécénat particulier.

¹⁵⁰ Le peintre tongrois Arnold Sweelden, cité de 1434 à 1475 (THYS, *o. c.*, t. 1, p. 212-213. — *Biographie nationale de Belgique*, t. 24, 1926-1929, col. 361) n'était sans doute plus de ce monde.

¹⁵¹ PAQUAY, *Monographie... o. c.*, p. 125-126.

¹⁵² THYS, *o. c.*, t. 2, p. 115.

Le *Beeldenstorm* a épargné Tongres, semble-t-il. Mais un incendie allumé en 1677 sur l'ordre du général français Calvo, gouverneur de Maastricht, l'a ravagée¹⁵³. L'antependium de réemploi, par chance sauvé, n'a pas pu trouver grâce aux yeux de ceux qui se sont mis en devoir de réparer le désastre, en un temps où le baroque régnait. Il a été ravalé au rang de matériau de récupération. Il n'a certainement pas fait en cette qualité un long voyage, comme il aurait pu en faire un lorsqu'il était le support d'une peinture du plus grand prix, près de trois siècles plus tôt. Ce n'était plus qu'une planche de dimensions exceptionnelles. Comme telle, elle n'a pas manqué de trouver preneur. Elle a été incorporée à un meuble assez soigné pour avoir sa place dans l'inventaire après décès d'un notaire de la région deux siècles et demi plus tard.

Plus large était ce meuble, plus il avait belle allure. Ce n'est donc pas le menuisier tongrois du temps de Louis XIV qui a réduit la longueur de la planche. Il ne l'aurait d'ailleurs pas fait en sciant juste entre deux scènes : il n'éprouvait aucun intérêt pour la représentation peinte, puisqu'il l'a tranquillement mutilée à coups de rabot¹⁵⁴. L'amputation avait été perpétrée un siècle et demi plus tôt, en un temps où la représentation n'avait pas encore perdu sa valeur ; la hauteur du panneau n'a donc pas été diminuée alors. Elle ne l'a été qu'au siècle suivant : profond à l'excès, le meuble eût été incommode. Le menuisier qui l'a réalisé a raboté au minimum le pourtour tout entier, dans le souci d'avoir des bords bien nets.

Conclusion

Étudier une œuvre qui appartient au «Gothique international», c'est souffrir d'accumuler les comparaisons stylistiques sans pouvoir en dégager des indications nettes. «Small wonder, ironise Panofsky, that art historians tend to shift important works of the 'International' period back and forth between Paris and either Vienna or Prague, between Bourges and Venice, between France and England...»¹⁵⁵.

¹⁵³ THYS, *o. c.*, t. 1, p. 341-342. – PAQUAY, *o. c.*, p. 127.

¹⁵⁴ Contre BRAUER, p. 11-12.

¹⁵⁵ *Early netherlandish painting*, Cambridge, 1953, p. 67.

Il m'a été donné de déterminer avec de solides arguments, si je ne m'abuse, la fonction première du panneau de Cortessem et ses aviateurs ultérieurs. La découverte de cette fonction a conduit à celle de la date de la création. Le panneau n'appartient pas sans discussion possible à la peinture flamande; ils'inscrit plutôt dans l'art lombard. Si la création se situait aux alentours de 1410, cela pourrait s'expliquer par le jeu des influences; ce n'est pas le cas si la date de 1383 est la bonne. Vers la fin du XIV^e siècle, les peintres réputés se pressaient à la cour des Visconti, mais bon nombre d'entre eux ne sont connus que par des écrits; toute tentative d'attribution serait prématurée. Ce n'est d'ailleurs pas dans les parages de Milan qu'il faut situer l'exécution, mais bien à Tongres.

Mon enquête a souffert de handicaps sérieux: trop de publications italiennes font défaut non seulement à Liège, mais aussi à Bruxelles¹⁵⁶, et je suis loin de connaître autant qu'il le faudrait l'art lombard et les chercheurs dont c'est le domaine. À eux de soumettre ma thèse à critique serrée. Par ailleurs, les faits d'ordre matériel vont être scrutés sans a priori d'aucune sorte, j'aime à le croire. Leur verdict sera-t-il sans appel?

¹⁵⁶ Je regrette en particulier de n'avoir pu consulter un livre de Sergio Bettini, *Il gotico internazionale*, publié à Vicence en 1996.