

LES PRIMITIFS FRANÇAIS



TEXTE DE JACQUES DUPONT

Attaché au Musée du Louvre

ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART
LIBRAIRIE PLON



H.A. 151

00965/DUP

LES PRIMITIFS FRANÇAIS



MELCHIOR BROEDERLAM. Vers 1395. VIERGE A L'ENFANT.

(Collection Carlos de Beistegui.)



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΑΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ 000.39/1937

0640012878



Cliché Braun.

MAITRE DE MOULINS. Vers 1480. SAINT VICTOR ET UN DONATEUR.
(Musée de Glasgow.)

LES PRIMITIFS FRANÇAIS

(1350-1500)

PAR JACQUES DUPONT

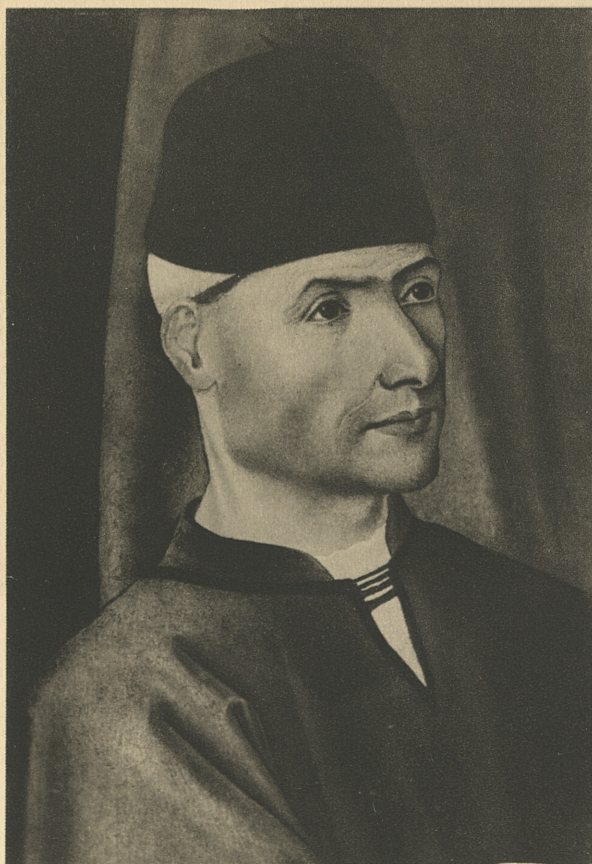
Attaché au Musée du Louvre



ÉDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART

Publiées sous la direction de J. et R. WITTMANN

LIBRAIRIE PLON - PARIS



Cliché Giraudon.

ANONYME. Tours, vers 1450. Portrait. (*Collection privée.*)

*Copyright by Editions d'Histoire et d'Art, 1937.
Tous droits de traduction réservés pour tous pays.*



Cliche Giraudon

ANONYME. Paris, vers 1390. TROIS DAMES. Dessin. (*Musée du Louvre.*)

LES PRIMITIFS FRANÇAIS

ENTRE les Flamands et les Italiens, une place trop restreinte a été faite aux artistes français des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, dont les œuvres trop rares, patiemment retrouvées, forment aujourd'hui un ensemble d'une incontestable originalité et d'une unité que l'on chercherait en vain à nier. Si certains doutent encore de cette unité, c'est au nom des divisions politiques du ^{xv}^e siècle et de la nationalité de certains artistes travaillant en France. En Avignon sous l'autorité du Pape, en Bourgogne sous celle des Ducs, maîtres de la Flandre, en Touraine dans le domaine royal, en Picardie sans cesse disputée, les artistes ne pouvaient avoir un style commun dit-on, opinion a priori que les faits démentent et aussi l'exemple de l'Italie morcelée en petits états souverains et pourtant une, quand il s'agit de son art. Quant au thème cent fois ressassé de la participation de flamands et d'italiens à notre art primitif, il me paraît bien plutôt en notre faveur, et

davantage une preuve de l'attraction de cet art qu'un aveu d'impuissance. En veut-on des exemples ? L'ouvrage le plus typique de l'art parisien du temps de Charles VI n'est-ce pas le manuscrit des *Très Riches Heures du Duc de Berry*, dû aux frères de Limbourg, originaires des Flandres ? Ne voit-on pas de même Melchior Broederlam, œuvrant à Ypres en 1499 pour le Duc de Bourgogne, faire œuvre typiquement française ? Il ne convient pas de jouer sur les mots, ni d'annexer, mais de reconnaître les faits. Paris a été à la fin du xiv^e siècle la capitale du goût et son influence s'est exercée sur toute l'Europe, lors du succès de ce style international qu'illustrèrent Gentile de Fabriano et Pisanello.

D'ailleurs, dès le xv^e siècle, existent les qualités qui resteront l'apanage de l'art français : le sens de la mesure et de l'équilibre, l'horreur de l'outrance, le goût des formes simples, des harmonies rares et aussi le sentiment très aigu de ce qui dans la vie signifie grâce et préciosité ; ces préférences s'expriment d'ordinaire avec concision comme chez nos classiques, avec le souci de dire l'essentiel et le dédain des vaines fioritures.

Les documents réunis ici ont été choisis de façon à présenter un tableau schématique de la peinture française du xv^e siècle dans son évolution, en laissant de côté bien des œuvres attribuées à la légère ou seulement d'un art inférieur.

Les panneaux les plus anciens qui nous soient parvenus remontent au milieu du xiv^e siècle, mais il ne faudrait pas s'imaginer que ces précieuses reliques soient les témoins d'un art à ses débuts. Elles sont au contraire l'aboutissement de recherches patiemment poursuivies par les miniaturistes, les fresquistes et les peintres de vitraux, avant que ne se répandît l'usage des peintures sur panneaux, celles qui nous intéressent ici au premier chef. D'ailleurs le portrait du roi Jean dans sa simplicité, dans sa concision, est encore tout proche de la fresque, tandis que les premiers tableaux sur fond d'or sont traités comme des miniatures.

Quelques peintures seulement, conservées au Louvre, à Berlin ou à Londres, gardent le souvenir de l'art parisien du temps de Charles VI, trop tôt ruiné par l'invasion anglaise après avoir donné sa mesure dans la miniature avec les *Très Riches Heures du Duc de Berry*. Mais la Bourgogne des Ducs est représentée par un ensemble d'œuvres d'une exceptionnelle qualité : *Le Martyre de saint Denis*, d'Henri Bellechose, un petit polyptyque

anonyme d'une couleur éblouissante et aussi les volets de retable exécutés à Ypres par Melchior Broederlam, en 1499, pour la Chartreuse de Champmol, preuve irrécusable de la large diffusion de l'art parisien.

Tandis que le domaine royal et la Bourgogne de ce temps-là n'avaient de rapports avec l'Italie que de seconde main, la ville des Papes, Avignon,



Cliché Giraudon.

ANONYME. Paris, vers 1375. PAREMENT DE NARBONNE. Dessin. Détail.
(Musée du Louvre.)

avait vu au début du ^{xiv}^e siècle s'implanter une véritable colonie d'artistes italiens, dont Simone Martini, Lippo Memmi, puis Matteo de Viterbe. Après le rétablissement de la papauté à Rome, ce sont pour la plupart des français formés à cette école, qui leur succèdent, italianisants sans doute mais non dépourvus du goût de terroir. Ainsi les peintures de Paris, de Bourgogne, ou d'Avignon ne sont-elles pas foncièrement différentes ; de simples nuances les séparent et déjà, malgré les divisions politiques, une sorte d'unité se manifeste dans le goût, à quoi l'œil exercé peut reconnaître les rares spécimens de la peinture française du ^{xiv}^e siècle.

Au cours du xv^e siècle c'est différent ; au nord de la Loire et en Bourgogne l'influence des grands maîtres flamands se fait sentir, mais de façon différente suivant les régions. En Picardie comme à Paris, il semble que l'art de Van Eyck ait trouvé des continuateurs ; le peintre du *Sacerdoce de la Vierge*, Simon Marmion, le Maître de saint Gilles, ignorent tout de l'art de Van der Weyden qui a, lui, son écho en Bourgogne comme en témoignent les deux admirables portraits d'Hughes de Rabutin et de sa femme. En Avignon, dans le même temps, des artistes doués d'une puissante personnalité se sont rencontrés comme réunis par le hasard, mais en fait attirés de leurs provinces par la réputation de la cité des Papes et l'espoir des commandes. Une œuvre, parfois deux ou trois, sont les seuls vestiges de leur activité ; mais ce petit nombre suffit pourtant à assurer la gloire des ateliers avignonnais. *Le Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Charonton, *La Pietà* de Villeneuve, *L'Annonciation* d'Aix, *Le Buisson Ardent* de Nicolas Froment, ont enrichi notre école d'une expression dramatique ou poétique qui lui manquait encore.

Dans le domaine royal une école homogène naît en Touraine, où une puissante personnalité s'impose : Jean Fouquet. C'est lui qui marquera de son sceau toute la production de la seconde moitié du siècle. Miniaturiste, portraitiste, auteur de grandes compositions, il est l'incarnation du peintre gothique, apte à tout, sorte de maître d'œuvre comme l'avaient été avant lui les architectes des cathédrales. Que son art ait ses racines en Ile-de-France, c'est indéniable, mais nous ne savons précisément comment se forgea ce style précis, elliptique, et pourtant sans sécheresse, qui est sien. De son époque il nous laisse une vision ensoleillée ; de ses contemporains, des portraits qui mettent à jour le modèle : un pauvre roi, un chancelier gonflé d'importance, un heureux financier.

Venant après Fouquet, un peintre, Jean Bourdichon, lui doit à n'en pas douter l'habileté dont il fait preuve en peignant des miniatures jolies certes, mais aussi banales et sans accents, suivant des poncifs cent fois répétés. Là nous mesurons bien le génie particulier de Fouquet, son invention, sa compréhension attentive des formes, et ce dont on s'avise moins, son sens exquis du groupement des personnages dans l'espace.

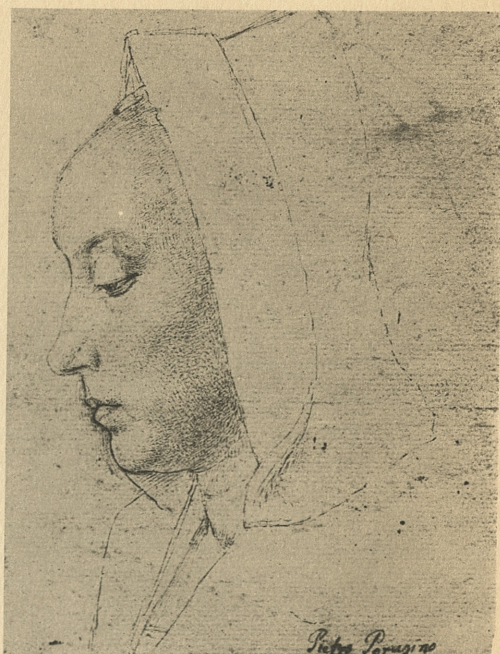
Tout autre apparaît cet énigmatique Maître de Moulins dont l'activité s'exerce à la cour des Bourbons. Formé sans aucun doute à la technique

flamande — n'a-t-il pas bien des points communs avec Van der Goes ? — il dut connaître l'Italie et peut-être l'atelier de Verrocchio d'où il aurait tiré les anges gracieux, aux traits bien formés, qui lui sont chers.

Avec lui va s'éteindre, au début du xvi^e siècle, l'inspiration gothique de ceux que nous appelons les Primitifs ; la Renaissance, drapée à l'antique comme une figure de Jean Goujon, se lève et va tout renouveler. Appelés d'Italie, Primatice, Rosso, Nicolo del Abbate vont s'installer à Fontainebleau et remplacer ceux que la mode maintenant dédaigne. Leurs compositions rompent délibérément avec la tradition. Quant aux portraitistes, les Clouet ou Dumonstier, ils sont, malg.

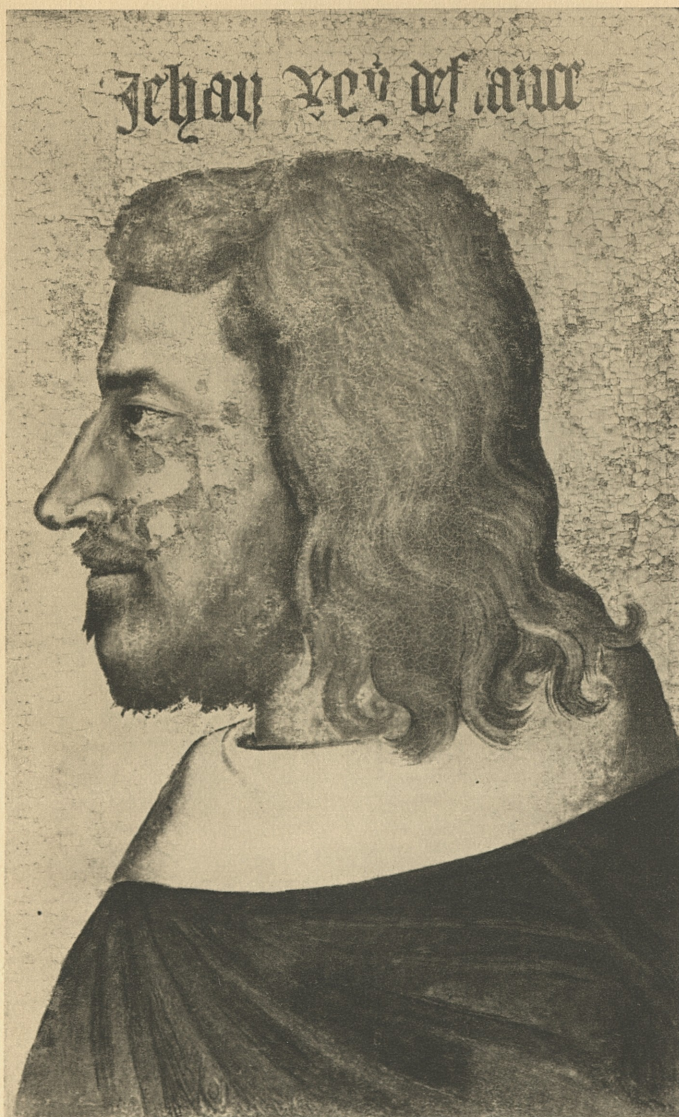
l'apparence, tout imprégnés de l'esprit nouveau. Par place, il est vrai, nous voyons des survivances gothiques ; en Ile-de-France, en Bourgogne et à Amiens, les dernières manifestations d'un art qui s'épuise se montrent teintées du maniérisme, qui sévissait dans le Nord, et que le goût français apprécie peu.

Nous nous sommes efforcés dans les pages qui suivent de donner par l'image une idée aussi exacte que possible de l'évolution de la peinture française pendant cent cinquante ans en y joignant le plus possible de renseignements objectifs.



Cliché l'Epi.

MAÎTRE DE MOULINS. Vers 1490.
TÊTE DE FEMME VUE DE PROFIL. Dessin.
Signature apocryphe du Pérugin. (*Collection privée.*)



Clché Giraudon.

ANONYME. Paris, vers 1360.

PORTRAIT DU ROI JEAN LE BON. (*Musée du Louvre.*)

Ce portrait, vrai jusqu'à la cruauté et par ailleurs d'un caractère monumental, est l'œuvre d'un artiste familier des grandes compositions, dont ce morceau semble détaché. Serait-il, comme on l'a cru, de la main de Girard d'Orléans, souvent mis en avant parce qu'il était peintre du roi et qu'il l'accompagna en captivité à Londres ? Nous ne saurions l'affirmer.



ANONYME. Paris, vers 1377. DIPTYQUE DE RICHARD II.
(National Gallery, Londres).

DOMAINE ROYAL (1350-1410).

Le luxe à la cour de Charles V et de Charles VI fait de Paris, à la fin du ^{xiv}^e siècle et jusque vers 1410, la ville la plus brillante de l'Europe ; peintres et enlumineurs rivalisent pour satisfaire aux commandes des princes français et étrangers. Bien des miniatures subsistent, mais les peintures ont pour la plupart disparu. Celles qui restent nous paraissent avoir des points communs avec le *Parement de Narbonne*, exécuté pour Charles V vers 1375, mais nous y reconnaitrions volontiers deux courants distincts ; l'un, qui paraît bien dériver du « Parement » par sa prédilection pour le mouvement, engloberait le *Couronnement de la Vierge* de Berlin et le *Diptyque* du Bargello, l'autre, plus statique, serait représenté par la *Pietà* et la *Mise au Tombeau* du Louvre, tandis que le *Diptyque* exécuté pour Richard II d'Angleterre, sans doute le plus charmant exemple de l'art parisien, constituerait un compromis entre ces deux tendances.



ANONYME. Angers, vers 1360. TRIPTYQUE. (*Musée Pince, Angers.*)

Exécuté dans le domaine royal, ce triptyque, où l'on croit reconnaître Jean le Bon sous les traits de saint Sébastien, montre une indéniable influence siennoise, mais l'élégance des personnages, la présence de saint Maurille, évêque d'Angers, et surtout les lys de France le situent sans équivoque. Il y a loin de ce dépouillement au style parisien fleuri, précieux, raffiné, un peu maniéré qu'illustrent à merveille le *Couronnement de la Vierge* de Berlin et le *Diptyque* du Bargello, tous deux d'un coloris vif et agréable et d'un dessin qui n'est pas sans rappeler le *Parement de Narbonne*.



Cliché Brogi.

ANONYME. Paris, vers 1380. COURONNEMENT DE LA VIERGE.
(*Deutsches Museum, Berlin.*)

ANONYME. Paris, vers 1380. DIPTYQUE. (*Bargello, Florence.*)



Cliche Giraudon.

ANONYME. Paris, vers 1380. MISE AU TOMBEAU. (*Musée du Louvre.*)

Une composition déjà savante, le sens du rythme, une grande sobriété dans l'expression de la douleur, telles sont les qualités communes à cette *Mise au Tombeau* et à la *Pitié de Notre-Seigneur* (p. 3). C'est là un des aspects de l'art parisien en réaction contre les formes dépourvues d'équilibre du *Parement de Narbonne*.



Cliché Braun.

JEAN DE BEAUMETZ. Vers 1390. LA TRINITÉ ET LES ÉVANGÉLISTES.
(*Deutsches Museum, Berlin.*)

BOURGOGNE (1390-1420).

Lorsque Philippe-le-Hardi s'attacha à faire de la nouvelle Chartreuse de Champmol l'édifice somptueux qui abriterait sa sépulture, il fit venir des sculpteurs et des peintres, le plus souvent d'origine flamande. La plupart d'entre eux sortaient pourtant du milieu parisien, puisque nous voyons Jean de Beaumetz et Jean Malouel appelés de Paris par le Duc de Bourgogne. C'est ce compromis franco-flamand qui donne aux œuvres bourguignonnes leur accent. De fait le paysage apparaît ici plus développé que partout ailleurs et les détails familiers sont notés avec un souci constant de vérité, que ne connaissaient pas les peintres parisiens.

La plus ancienne de ces peintures paraît être ce triptyque qui provient de la Chartreuse de Champmol et représente la *Sainte Trinité*, protectrice de l'Abbaye. N'est-ce pas précisément un des « vingt-six tableaux que Jean de Beaumetz, en 1390, fait exécuter pour les cellules des Chartreux ».

Rien d'étonnant dès lors si l'on y retrouve des éléments septentrionaux et néerlandais puisque Jean de Beaumetz venait de Valenciennes.

MELCHIOR BROEDERLAM. (1399). ANNONCIATION. VISITATION.

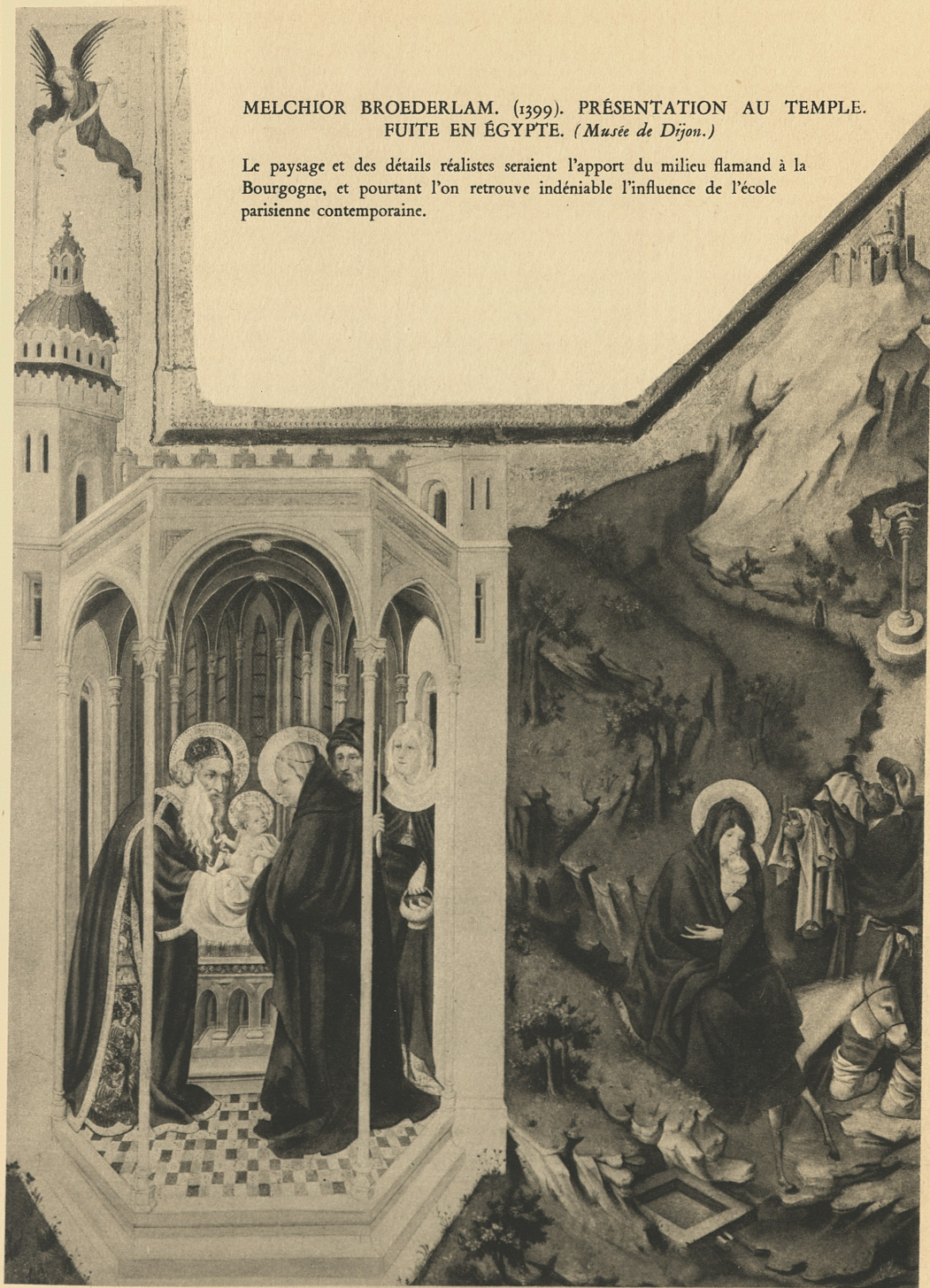
(Musée de Dijon.)

Commandés par Philippe le Hardi, en 1394, pour la Chartreuse de Champmol, terminés en 1399, ces deux volets ont été exécutés à Ypres par Broederlam, qui travaillait auparavant au château d'Hesdin.



MELCHIOR BROEDERLAM. (1399). PRÉSENTATION AU TEMPLE.
FUIITE EN ÉGYPTE. (*Musée de Dijon.*)

Le paysage et des détails réalistes seraient l'apport du milieu flamand à la Bourgogne, et pourtant l'on retrouve indéniable l'influence de l'école parisienne contemporaine.





ANONYME. NATIVITÉ. RÉSURRECTION. Bourgogne, vers 1400. (*Musée Mayer van den Bergh, Anvers.*)

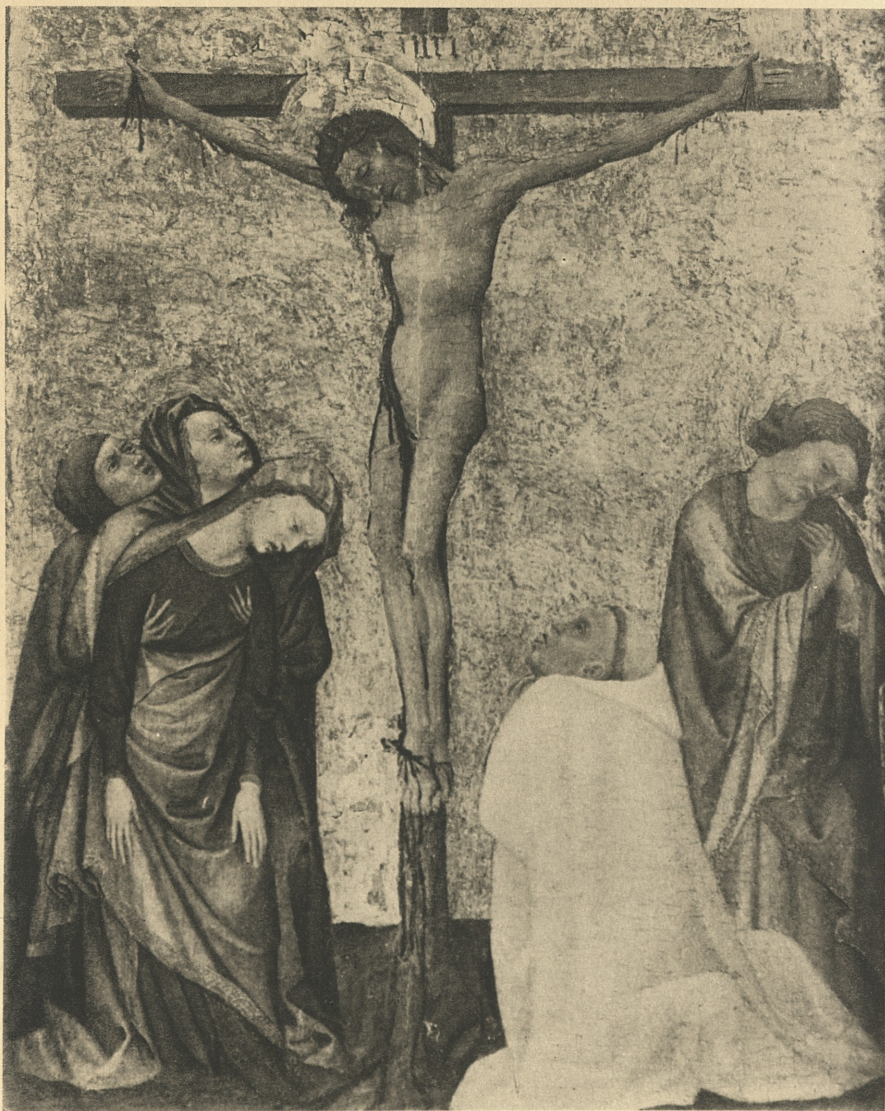
Ces deux petits panneaux proviennent d'un polyptyque, jadis à la Chartreuse de Champmol, dont subsistent seulement trois panneaux à Anvers et trois autres, exactement du même style, dans une collection américaine. Deux autels portatifs, l'un conservé au Musée du Louvre, l'autre au Musée Mayer van den Bergh et provenant de Champmol, sont d'une facture tout à fait analogue.



Cliché Giraudon.

HENRI BELLECHOSE (1416). CRUCIFIXION ET MARTYRE DE SAINT DENIS. (*Musée du Louvre.*)

En 1416, Henri Bellechose achète des couleurs pour « parfaire un tableau de la Vie de saint Denis », destiné à la Chartreuse de Champmol. On en a déduit que le tableau avait été commencé par le peintre du duc, Jean Malouel, son prédécesseur. Rien n'est moins sûr. Le tableau du Louvre a tant d'unité qu'il faut en faire hommage à Henri Bellechose, seul mentionné.



JEAN MALOUEL. Vers 1395. CRUCIFIXION. (*Collection particulière.*)

Cette Crucifixion est d'un sentiment dramatique bien différent du style d'Henri Bellechose et paraît plus archaïque. Aussi serions-nous tentés d'y voir plutôt une œuvre de son prédécesseur, Jean Malouel, dont nous ne connaissons rien avec certitude.



cliché Braun.

HENRI BELLECHOSE. Vers 1420. LA TRINITÉ.

(Musée du Louvre.)

Très proche de facture du *Martyre de saint Denis*, cette peinture porte au revers les armes de Bourgogne. On la signale comme une *Pietà*, mais il faut y reconnaître la Trinité protectrice de la Chartreuse de Champmol, ce qui confirme l'origine bourguignonne du panneau. On connaît de la même main un *Christ de Pitié* au Musée de Troyes.



ANONYME. Avignon, vers 1390. L'ANNONCIATION. (*Collection Arthur Sachs.*)



Cliché A. linari.

JACQUES IVERNY. Vers 1420. LES PREUSES. (*Château della Manta, Piémont.*)

AVIGNON (1350-1450)

La venue en Avignon des artistes italiens appelés par les Papes dans la première moitié du ^{xiv}^e siècle donne une physionomie toute particulière à la peinture avignonnaise avant 1400. A côté des fresques italiennes où domine le caractère siennois, quelques autres décorations murales, celles de la garde-robe au Palais des Papes et surtout celles découvertes à Sorgues, sont nettement d'esprit français. On peut en dire autant de cette *Annonciation* de la collection Sachs, exemple d'une exceptionnelle qualité de cet art méridional.

Dans la même note un artiste d'Avignon, Jacques Iverny, exécute en Piémont, vers 1420, une vierge, qui pourrait à la rigueur passer pour italienne, mais aussi des fresques au château della Manta, qui trahissent à n'en pas douter l'influence de l'art parisien du temps de Charles VI, fait imprévu et qui montre à quelles difficultés l'on se heurte pour mettre un semblant d'ordre dans la production française du ^{xv}^e siècle.

C'est d'ailleurs un problème presque aussi délicat que pose le triptyque de l'Annonciation d'Aix que l'on s'est efforcé de reconstituer ici dans son état original. Tant de courants trouvent ici leur aboutissement que l'on a peine à concevoir cette admirable synthèse d'éléments empruntés à Van Eyck, à l'art bourguignon, à Conrad Witz et aux peintres provençaux. Pourtant un artiste, qui aurait suivi dans ses déplacements le roi René, aurait pu posséder ces vastes connaissances.



JACQUES IVERNY. Vers 1420. VIERGE A L'ENFANT.
(*Galerie Royale, Turin.*)



Cliché Braun.

ANONYME. Avignon, vers 1450. LE BIENHEUREUX PIERRE DE LUXEMBOURG.
(Musée Calvet, Avignon.)

La destinée de Pierre de Luxembourg, fait cardinal à quinze ans, mort à dix-huit et béatifié quelques années plus tard, est surprenante. Un jour, le Christ en croix lui était apparu en Avignon à la cour du pape Clément VII. C'est là le sujet de cette peinture qui se trouvait jadis en l'église des Célestins d'Avignon, au-dessus du tombeau du bienheureux.



Clichés Braun. - Arch. Phot.



ANONYME. Aix, 1442. TRIPTYQUE DE L'ANNONCIATION.

(Eglise de la Madeleine, Aix-en-Provence. - Musée de Bruxelles. - Collection Cook, Richmond. - Rijksmuseum, Amsterdam.)

Le triptyque se trouve ici reconstitué tel qu'il se présentait à l'origine. Les éléments en sont aujourd'hui dispersés. L'Annonciation appartient à l'Eglise de la Madeleine à Aix-en-Provence, le volet droit au Musée de Bruxelles, le volet gauche est divisé : le prophète est dans la collection Cook à Richmond et la nature morte au Rijksmuseum d'Amsterdam. Un photomontage a permis de reconstituer ce dernier volet tel qu'il se trouvait autrefois.



Cliché Giraudon.

ENGUERRAND CHARONTON. 1453. COURONNEMENT DE LA VIERGE.
(Villeneuve-lès-Avignon.)

L'auteur du Couronnement de la Vierge, par une bonne fortune exceptionnelle, nous est connu. M. l'Abbé Requin, jadis, a retrouvé un contrat de 1453 passé, pour la confection de ce tableau, entre un prêtre, Jean de Montagnac, et le peintre Enguerrand Charonton, originaire de Laon. Cet acte précise, comme c'était l'usage, les moindres détails d'exécution et nous pouvons constater que le peintre s'est plié aux désirs du donateur. Un texte de 1454 nous apprend aussi que le même Enguerrand Charonton, aidé de Pierre Vilatte, est l'auteur de la *Vierge de Miséricorde* du Musée Condé à Chantilly, reproduite ci-contre.



Cliché Braun.

ENGUERRAND CHARONTON ET PIERRE VILATTE. 1454.
VIERGE DE MISÉRICORDE. (Musée Condé à Chantilly.)

AVIGNON (1450-1500)

Nous l'avons remarqué déjà, les artistes d'Avignon, au cours du xv^e siècle, semblent autant de personnalités isolées, d'origine et de formation absolument différentes, sans lien entre elles. Enguerrand Charonton est de Laon, Pierre Vilatte de Limoges, Nicolas Froment d'Uzès ; les œuvres même sont absolument individuelles et se refusent à toute systématisation. Si nous connaissons par des textes les auteurs du *Couronnement de la Vierge*, de la *Vierge de Miséricorde* et du *Buisson Ardent*, c'est un effet du hasard, et nous ignorons toujours les créateurs de la *Pietà de Villeneuve*, et de la *Vierge adorée par un évêque*, bien que ces œuvres n'aient pas quitté la région pour laquelle elles furent exécutées.

De ces œuvres, la plus émouvante est à coup sûr la *Pietà* dont on chercherait en vain l'équivalent à la même époque. Sa plastique volontairement dépouillée, son admirable concision, sa valeur d'émotion, un rien d'archaïsme, tout concourt à l'effet, sans nulle fausse note. Tout autre est l'effet produit par le *Buisson Ardent* d'Aix, bel exemple décoratif, bien composé, charmant dans les détails, mais dépourvu de signification profonde.

C'est avec la *Vierge adorée par un chevalier* que s'achève la liste des principales peintures d'Avignon, qui supportent le parallèle avec bien des œuvres flamandes ou italiennes.



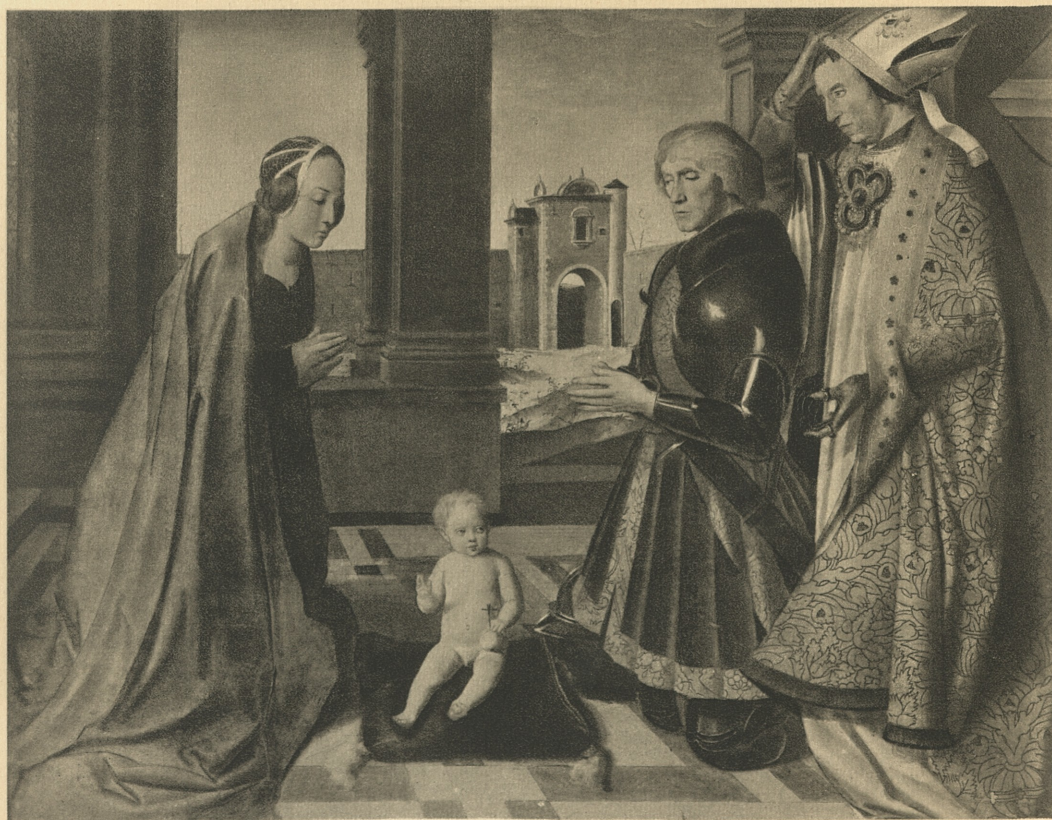
ANONYME.
Avignon, vers 1450.

PIETA
(Musée du Louvre.)



Cliché Giraudon.

NICOLAS FROMENT. 1475. LE BUISSON ARDENT. (*Cathédrale d'Aix-en-Provence.*)



Cliché Braun.

ANONYME. Avignon, vers 1490. LA VIERGE ADORÉE PAR UN CHEVALIER.

(Musée Calvet, Avignon.)

Des dernières années du ^{xv}^e siècle, *La Vierge adorée par un chevalier*, montre avec évidence les progrès de l'italianisme et l'heureux compromis des traditions françaises et italiennes au premier souffle de la Renaissance. Son auteur est inconnu. Antérieur de plusieurs années, *Le Buisson Ardent*, ci-contre, fut commandé à Nicolas Froment par le roi René pour la cathédrale d'Aix-en-Provence comme l'établissent les textes retrouvés dans les archives. Les volets, qui accompagnent le sujet central, représentent, accompagnés de leurs saints patrons, le roi René et sa femme Jeanne de Laval, tels qu'ils nous apparaissent pleins de bonhomie dans le diptyque du Louvre. Un autre tableau de Nicolas Froment : *La Résurrection de Lazare*, triptyque signé et daté 1461, se trouve au Musée des Offices à Florence.



Cliché L'Epi.

ANONYME. Amiens, 1437. LE SACERDOCE DE LA VIERGE.

(Collection privée.)



PARIS. NORD DE LA FRANCE (1430-1500)

Il y a sans doute quelque difficulté à séparer les peintures françaises du Nord des peintures flamandes et cependant, à l'exclusion du Retable du Parlement, peut-être exécuté à Paris par un flamand, toutes les peintures que nous reproduisons ont entre elles un air de famille. Le Maître du *Sacerdoce de la Vierge*, qui peint à Amiens en 1437, Simon Marmion, fixé quelques années plus tard à Valenciennes, venant d'Amiens, le Maître de *saint Gilles*, même, qui travaille à Paris, à l'extrême fin du siècle, tous semblent avoir échappé complètement à l'influence de Van der Weyden, dont on peut dire qu'elle a agi sur tous les artistes du Nord, tandis qu'ils apparaissent sensibles aux leçons de Van Eyck. Ce n'est peut-être là qu'une rencontre, mais le fait est que nos artistes se sont attachés à un idéal fait de simplicité, d'équilibre, de distinction, qui restera l'apanage de l'art français.



Cliché Bruckmann.

SIMON MARMION. Valenciennes, vers 1455. RETABLE DE SAINT BERTIN
(Deutsches Museum, Berlin.)



Clichés Giraudon.

ANONYME. Amiens, vers 1480. LA VIERGE. SAINT HUGHES.
(*Art Institute, Chicago.*)



Cliché Braun.

ANONYME. Paris, vers 1460. RETABLE DU PARLEMENT DE PARIS.
(Musée du Louvre.)

Ce retable se trouvait à la Révolution dans la grande « Chambre dorée » du Parlement qu'il quitta en 1796 pour le Musée des Monuments Français. Il représente le Calvaire avec la Vierge et saint Jean au pied de la croix. A droite on reconnaît saint Denis portant sa tête et Charlemagne un peu hirsute ; à gauche, saint Louis et saint Jean-Baptiste. Sur son auteur, on est très mal renseigné. Ce qui est certain, c'est que les vues de Paris représentées dans les fonds sont fidèlement observées ; on en conclut que le retable a été exécuté à Paris. Par qui ? On l'ignore encore. Anonymes aussi, les deux panneaux de la Vierge et de saint Hughes font partie d'un retable peint vers 1480 pour la Chartreuse de Thuisson près d'Abbeville, qui comportait outre la partie centrale sculptée, quatre volets à double face. Ici l'influence du Nord est assez marquée mais tempérée d'un sentiment très français que l'on retrouve aussi dans certaines fresques aujourd'hui bien effacées de la cathédrale d'Amiens.



MAÎTRE DE SAINT GILLES. Paris, vers 1490. SAINT GILLES ET LA BICHE.
(National Gallery, Londres.)

Ces deux peintures font partie d'un polyptyque dont la provenance nous est inconnue. Deux autres panneaux du même ensemble viennent de réparaître à Paris; c'est, croit-on, le *Baptême de Clovis* et *saint Rémi guérissant les malades*.



MAITRE DE SAINT GILLES. Paris, vers 1490. LA MESSE DE SAINT GILLES.

(National Gallery, Londres.)

Saint Gilles dit la messe dans une église qui n'est autre que la basilique de Saint-Denis. On distingue sur l'autel le retable d'or enrichi de pierreries donné par Charles le Chauve, dominé par la croix ciselée par saint Eloi avec au-dessus l'édicule gothique qui supportait la châsse de saint Louis.

Le monument à droite est celui de Dagobert.



Cliché Braun.

MAITRE DE SAINT JEAN-DE-LUZE. Bourgogne, vers 1470.

HUGHES DE RABUTIN. (*Collection Américaine.*)

En Bourgogne, dans la seconde moitié du xv^e siècle, une forte influence flamande s'exerce sur les artistes et tout spécialement celle de Van der Weyden ; les



Cliché Braun.

MAITRE DE SAINT JEAN-DE-LUZE. Bourgogne, vers 1470.

JEANNE DE MONTAIGU. (*Collection Américaine.*)

fresques de Jean Spicre, le retable de l'Eglise d'Ambierle et surtout les deux admirables portraits du Maître de saint Jean-de-Luze en sont le témoignage



JEAN FOUQUET. Tours, vers 1466. DÉPOSITION DE CROIX. Détail.
(*Eglise de Nouans.*)



Cliché Giraudon.

ANONYME. Tours, 1485. TRIPTYQUE. (*Eglise Saint-Antoine, Loches.*)

LES PEINTRES DE LA LOIRE (1440-1500)

C'est à la cour de Charles VII que la peinture du ^{xv}^e siècle en France atteint son apogée avec Jean Fouquet. Tant dans ses miniatures que dans ses peintures, il atteint à une vie que nul avant lui n'avait pu traduire et il étonne même les Italiens, ses contemporains. Né vers 1415, croit-on, il dut demander aux ateliers parisiens ses premières leçons et très vite sa facture devint si personnelle qu'elle variera peu du portrait de Charles VII à la Pietà de Nouans et ce malgré un écart de vingt ans. Portraitiste, Fouquet l'est avec autorité, les contemporains le savaient ; les effigies de Charles VII, de Juvénal des Ursins et d'Etienne Chevalier ne nous laissent pas de doute sur ce point et pourtant le peintre apparaît plus complet encore dans ses miniatures. Là tout à son aise, il nous suggère le paysage, le lieu, l'heure ou la saison, fait surgir des villes et des champs, groupe des foules, fait battre des armées comme en se jouant. Auprès de lui Bourdichon n'est qu'un imitateur sans finesse dont le beau métier parfois fait oublier la pauvreté d'invention, tandis que des anonymes, dont les œuvres se groupent peu à peu nous réservent à coup sûr des surprises.



JEAN FOUQUET. Tours, vers 1445. CHARLES VII. (*Musée du Louvre.*)

Exécuté, croit-on, avant le voyage de Jean Fouquet en Italie, ce portrait du roi apparaît d'une grande austérité, rien ne venant distraire l'attention qui s'attache au visage.



Cliché Braun.

JEAN FOUQUET. Tours, vers 1460. GUILLAUME JUVÉNAL DES URSINS.

Musée du Louvre.)

Postérieur, au contraire, au voyage d'Italie, le portrait de Guillaume Juvénal des Ursins, Chancelier de France, est agrémenté d'architectures à l'italienne et peint dans une gamme plus colorée.



JEAN FOUQUET. Tours, vers 1466. DESCENTE DE CROIX. (Eglise de Nouans.)

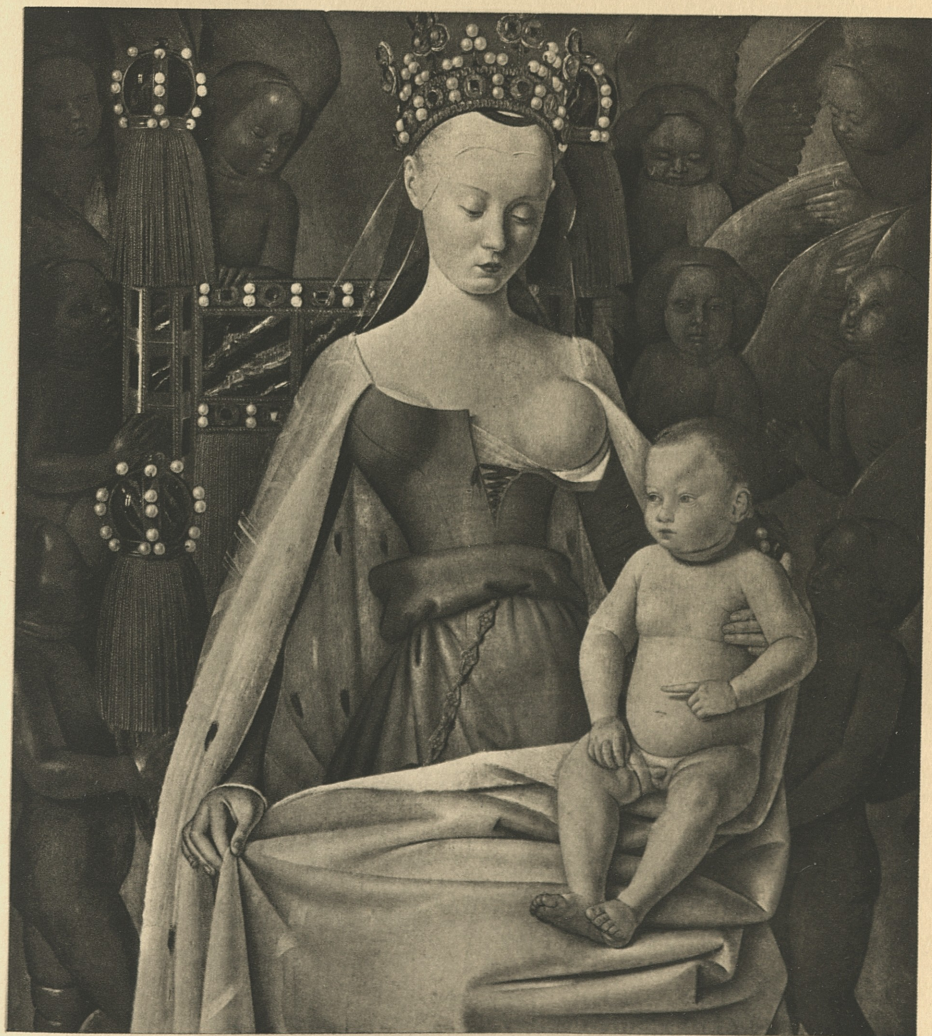
Cliché Giraudon.



Cliché Braun.

JEAN FOUQUET. Tours, vers 1450. ÉTIENNE CHEVALIER PRÉSENTÉ
PAR SAINT ÉTIENNE. (*Deutsches Museum, Berlin.*)

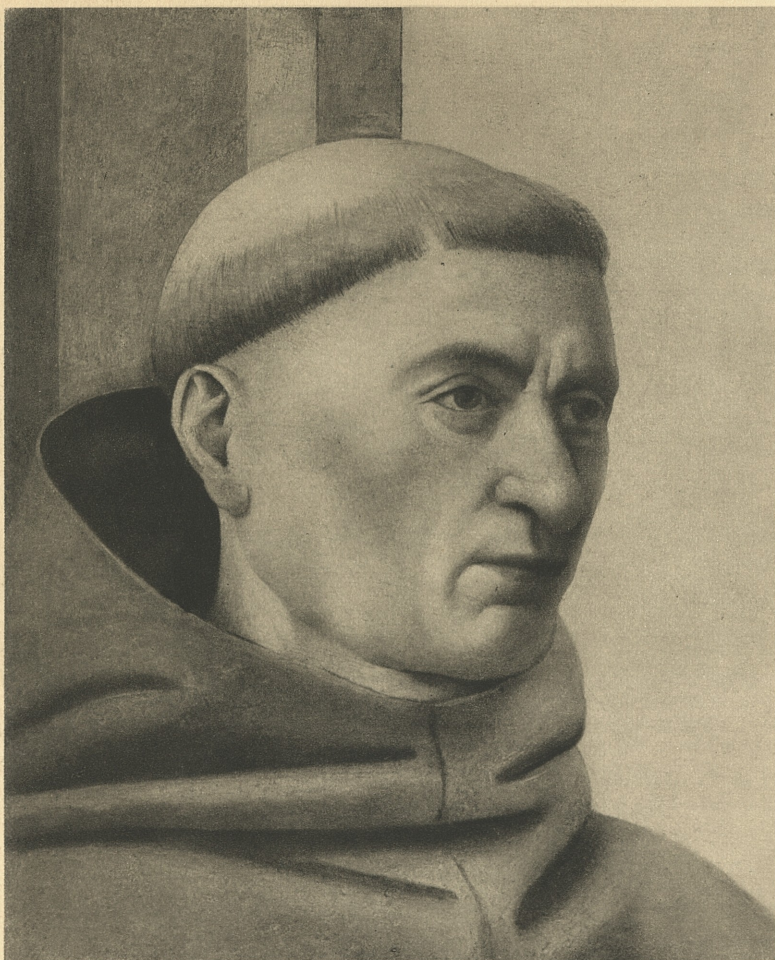
Le diptyque, constitué par ces deux tableaux, se trouvait encore au XVIII^e siècle à la cathédrale Notre-Dame de Melun au-dessus de la sépulture d'Étienne Chevalier et de sa femme, Catherine Budé, morte en 1452. Étienne Chevalier, ici représenté trésorier des finances de Charles VII, fut un des protecteurs de Fouquet;



Cliché Braun.

JEAN FOUQUET. Tours, vers 1450. LA VIERGE ET L'ENFANT.
(Musée des Beaux-Arts, Anvers.)

c'est pour lui que le peintre exécuta, outre ce diptyque, le livre d'heures, dont les plus précieux feuillets sont conservés au Musée Condé, à Chantilly. Il semble bien que la Vierge soit un portrait idéalisé de la maîtresse de Charles VII, Agnès Sorel, dont Étienne Chevalier était exécuteur testamentaire.



JEAN FOUQUET. Tours, vers 1455. UN MOINE.

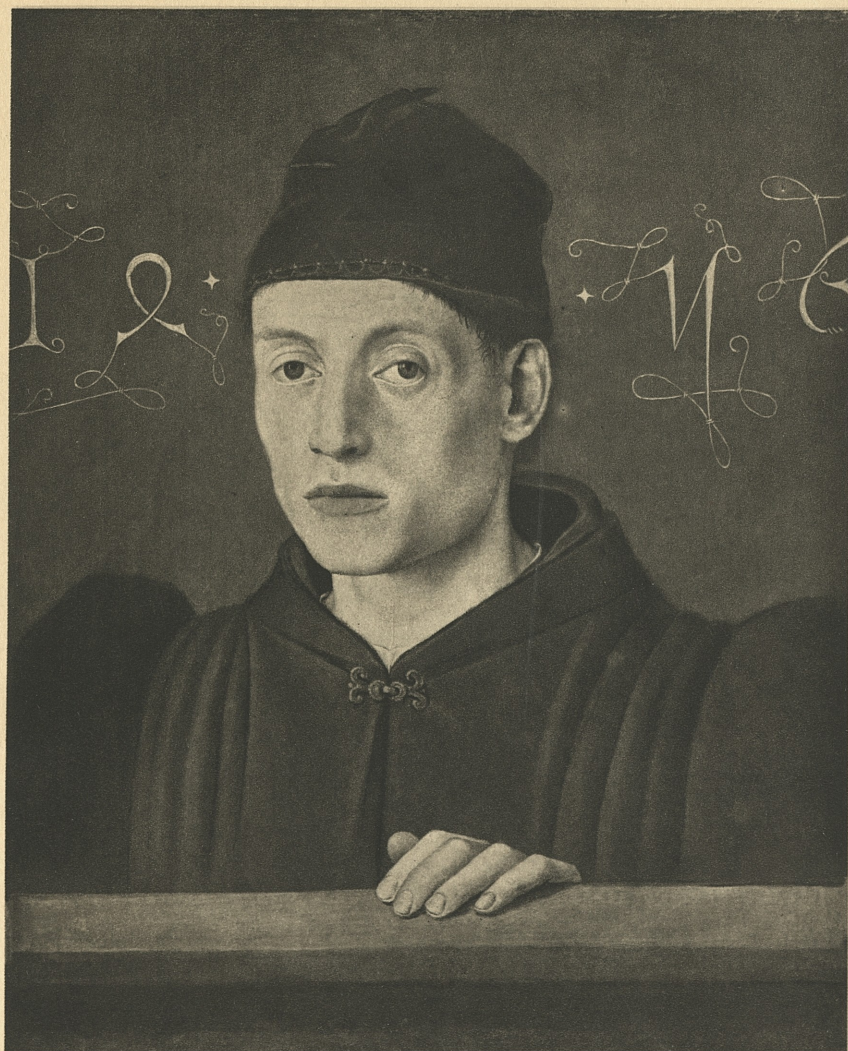
(Collection de Demandolx-Dedons.)

Cette tête de saint religieux est certainement le fragment d'une grande composition analogue à la Pietà de Nouans et de peu antérieure. Nous ne savons si, pour ses grands ouvrages, le peintre s'est fait aider par des élèves, mais ce qui n'est pas douteux c'est son influence sur les peintres qui l'entouraient. A cet égard le triptyque de Jean Bourdichon du Musée de Naples est significatif. Tous les éléments de son art, Bourdichon les a empruntés à Fouquet, mais la flamme lui manque et ses ouvrages malgré leur perfection sont sans vie.



Cliché Anderson.

JEAN BOURDICHON. Tours, vers 1491. TRIPTYQUE. (*Pinacothèque de Naples.*)

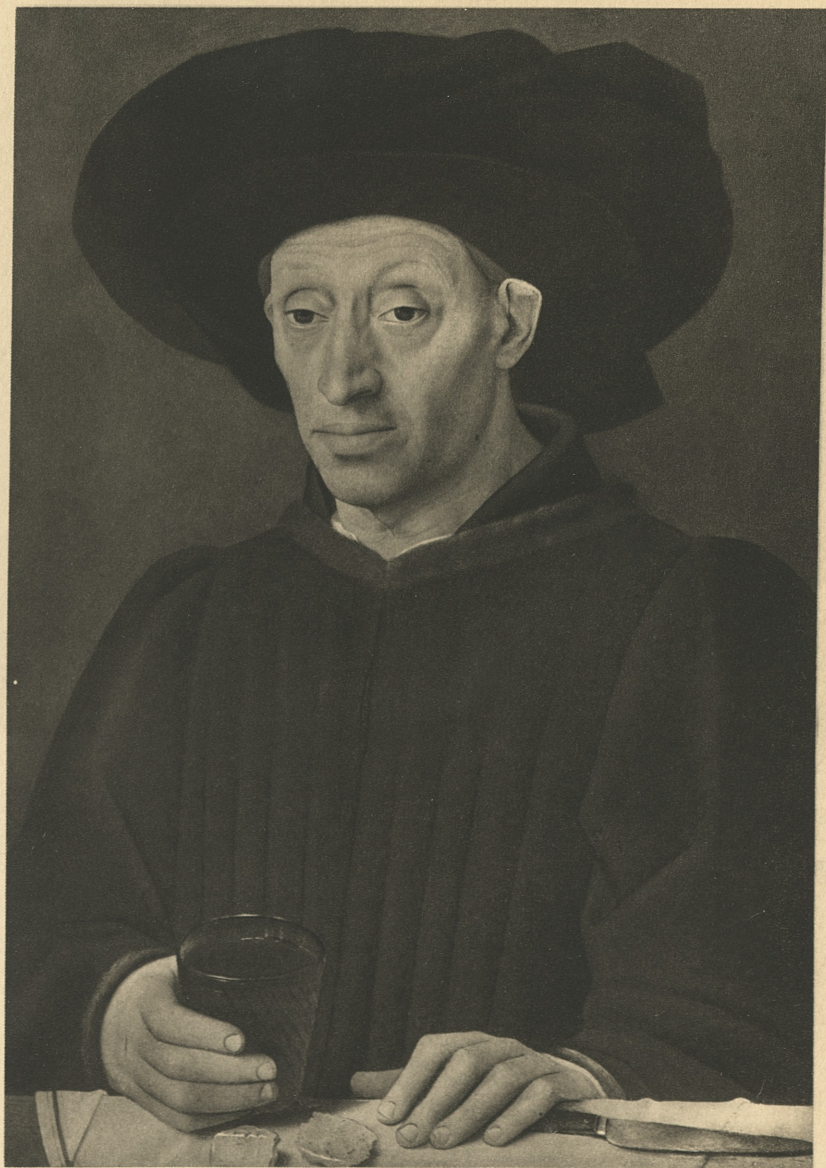


Cliché Braun.

ANONYME. Tours, 1456. PORTRAIT D'HOMME.

(Galerie Liechtenstein, Vienne.)

Un même peintre a exécuté ces deux portraits. Sa technique est très différente de celle de Jean Fouquet et bien plus proche de celle des Flamands. Il n'échappera à personne que le portrait de la Galerie Liechtenstein rappelle la mise en page et le costume des modèles de Fouquet, notamment l'émail du Louvre, tandis que *L'Homme au verre de vin* en est très loin. N'est-il pas logique dès lors de supposer que ce dernier a été peint par un homme formé



Cliché Braun.

ANONYME. Tours, vers 1450. L'HOMME AU VERRE DE VIN.
(Musée du Louvre.)

en Flandre et établi au bord de la Loire, quelques années avant le portrait daté de 1456 qui porte des traces évidentes de l'influence de Jean Fouquet.



MAÎTRE DE MOULINS. Vers 1490. LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS
ADORÉE PAR LES ANGES. (*Musée des Beaux-Arts, Bruxelles.*)



Cliché Braun.

MAÎTRE DE MOULINS. Vers 1480. NATIVITÉ. (*Evêché d'Autun.*)

BOURBONNAIS (1480-1500)

Avec le Maître de Moulins s'achève en beauté la période que nous avons considérée, tandis qu'apparaissent déjà les premiers signes d'italianisme qui marquent la fin du Moyen-Age. C'est Hugo van der Goes qui semble avoir influencé la jeunesse du Maître de Moulins et cependant la *Nativité* qu'il exécute pour le cardinal Jean Rolin, évêque d'Autun, nous le montre déjà en possession de son style et de sa technique. Le pur visage de la Vierge, modelé avec délicatesse et précision, les mains d'un dessin très aigu et aussi les anges en prière près de l'enfant, sont à cet égard convainquants. Sur un espace de vingt années, jusqu'à la fin du siècle, se succèdent portraits et compositions religieuses, où le paysage tient une place très effacée. C'est à la peinture sur panneau que le peintre s'est consacré de préférence; une seule miniature de sa main nous est parvenue, celle qui figure en tête d'un manuscrit des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel. Par là le Maître de Moulins se distingue de Fouquet et de Bourdichon avant tout miniaturistes. D'autres temps sont venus.



Cliché Braun.

MAÎTRE DE MOULINS. Vers 1485. SAINTE MADELEINE ET UNE DONATRICE.
(Musée du Louvre.)



MAÎTRE DE MOULINS. Vers 1485. LE CARDINAL DE BOURBON.

(Alt Pinakothek, Munich.)

Charles de Bourbon, nommé cardinal en 1476, fit son entrée solennelle à Lyon, en 1485; c'est vraisemblablement vers cette date qu'il fut portraicturé.



MAÎTRE DE MOULINS. Vers 1490. TRIPTYQUE. (Cathédrale de Moulins.)

Cliché Braun.



Cliché Giraudon.

MAITRE DE MOULINS. Vers 1495. SUZANNE DE BOURBON.

(Collection particulière.)

Suzanne de Bourbon, fille de Pierre II et d'Anne de Beaujeu, figure aussi sur le volet droit du triptyque de Moulins. Elle épousa, en 1505, son cousin Charles, le fameux Connétable de Bourbon.



Cliché Giraudon.

ANONYME. Tours, vers 1496.

PORTRAIT PRÉSUMÉ DU SECOND FILS DE CHARLES VIII. (*Musée du Louvre.*)

Ni Bourdichon, ni le Maître de Moulins n'ont peint ce portrait d'enfant
mais alors quel en est l'auteur



MAÎTRE A LA CANNE. Touraine, vers 1495. PORTRAIT D'HOMME.

(*Collection Arthur Sachs.*)



MAITRE A LA CANNE. Touraine, vers 1495. PORTRAIT DE FEMME.
(Pendant du précédent.) (*Kunsthistorische Museum, Vienne.*)



DEJA PARUS :

BREUGHEL, par Marcel Brion. — CÉZANNE, par René Huyghe. — COROT, par Paul Jamot, *de l'Institut*. — DEGAS, par Georges Grappe. — LA CATHÉDRALE D'AMIENS, par L. Lefrançois-Pillion. — REMBRANDT, par Henri Focillon. — RUBENS, par Gustave Vanzype. — VERSAILLES, par André Chamson. — VIEILLES MAISONS DU TERROIR, par Joseph Gauthier.

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES
D'AULARD ET C^{ie}, A PARIS, LE 10 AVRIL 1937.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

