L'art des Primitifs flamands, une esthétique de l'émergence?

Autor(en): **Martens, Didier**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **11-12 (2004-2005)**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-720025

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

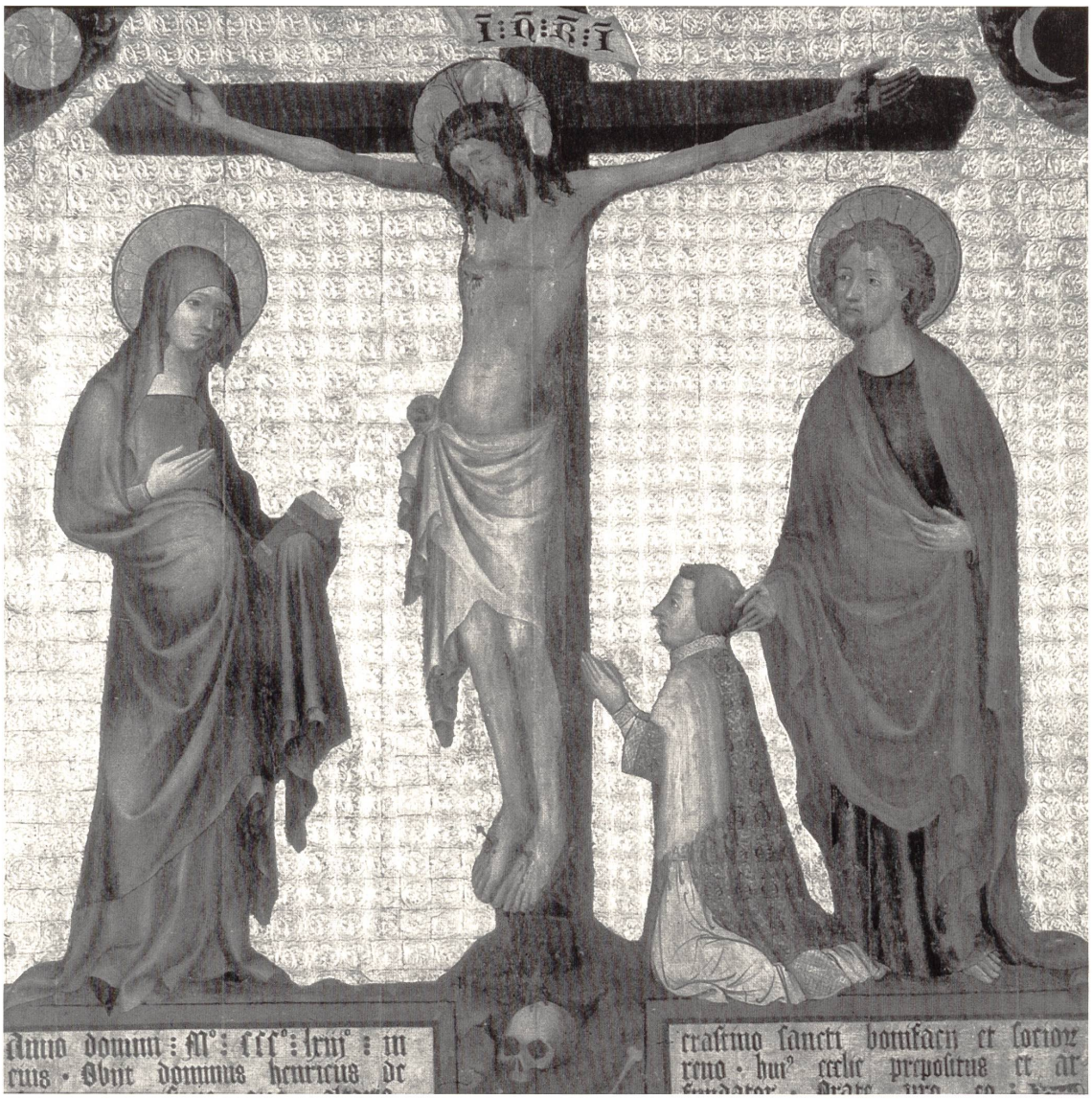


fig. 1 : Maître anonyme, « Calvaire du chanoine Hendrik van Rijn », 1363, huile sur bois, 133 cm × 130 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Didier Martens

L'art des Primitifs flamands, une esthétique de l'émergence ?

Au nombre des innovations qui peuvent être portées au crédit des Primitifs flamands et qui contribuèrent, dès le XVème siècle, à établir leur réputation internationale, on trouve, notamment, la représentation de l'espace tridimensionnel. Avec une précocité qui les propulsera à l'avant-garde de l'art européen, les peintres des anciens Pays-Bas vont rompre, à partir des années 1420–1430, avec la tradition médiévale des fonds neutres. Alors que leurs devanciers plaçaient les figures devant des écrans monochromes, souvent dorés et ornés de motifs géométriques ou végétaux, ils auront à cœur de camper leurs personnages dans un monde à trois dimensions, évoquant la réalité naturelle. La confrontation du «Calvaire du chanoine Hendrik van Rijn» (fig. 1), qui est conservé au Musée des Beaux-Arts d'Anvers et porte la date de 1363, avec un autre panneau-épitaphe, lui aussi commandé par un chanoine, la fameuse «Madone au chanoine Van der Paele» (fig. 2) du Musée Groeninge de Bruges, achevée par Jan van Eyck en 1436, met bien en évidence le chemin parcouru. Le lieu de la représentation, tel que le conçoit un Primitif flamand, n'a plus rien de commun avec les solutions du XIVème siècle.

Dans le «Calvaire», les personnages occupent une mince bande de terrain rocheux, censée évoquer le Golgotha. Ils se détachent sur un fond doré qui possède une certaine matérialité. Il est en effet constitué de fines plaques de cire estampées et dorées, qui ont été appliquées sur le panneau. Le léger relief de ce fond tend à le faire remonter à la surface de l'image. Il emprisonne ainsi les figures dans une sorte de magma or, qui confère à la scène un caractère d'irréalité. Entre le monde du spectateur et celui représenté par l'artiste, l'écart est considérable.

Ce n'est plus le cas dans la «Madone au chanoine Van der Paele», peinte quelque soixante-dix ans après le «Calvaire». Pourtant, les conventions de représentation n'ont que peu changé. Ainsi, par exemple, le côté gauche du tableau demeure réservé à des personnages occupant une place plus éminente dans la hiérarchie chrétienne que le côté droit.[1] Le «scénario» auquel obéit l'image est, fondamentalement, identique. Les deux œuvres offrent au regard une scène d'intercession: un chanoine, agenouillé à main droite et accompagné d'un saint protecteur, est opposé à un personnage sacré, représenté debout, à main gauche. Le centre de l'image est occupé par la figure de Jésus-Christ, qui nous apparaît avec le corps presque de face. Le Sauveur a l'aspect du Crucifié dans le panneau commandé par le chanoine Van Rijn, celui de l'Enfant assis sur les genoux de sa Mère dans le tableau eyckien.

Les ressemblances de contenu et de formulation qui unissent les deux images font d'autant mieux ressortir tout ce qui les sépare en termes d'expérience esthétique. Dans la «Madone au chanoine Van der Paele», le fond doré a cédé la place à un intérieur: la représentation est située non plus dans un monde surnaturel, où l'or envelopperait mystérieusement les figures, mais dans un espace qui pourrait relever de la sphère d'expérience du spectateur contemporain. En effet, la dévotion du chanoine brugeois, telle que visualisée par Jan van Eyck, a pour cadre une église de style roman. Derrière les figures, au travers des arcades, on distingue un déambulatoire voûté et des baies vitrées surmontées d'arcs en plein cintre. Cette architecture, bien qu'ancienne, ne devait pas dérouter le public du XVème siècle. Si, en Belgique, le Roman ne se rencontre plus, aujourd'hui, que dans un nombre fort réduit d'édifices, il n'en allait évidemment pas de même à l'époque des Van Eyck, dans l'ancien comté de Flandre, où ce style faisait partie du cadre de vie des populations.

L'intérieur qui sert de décor à la prière du chanoine Van der Paele se signale par la précision de sa construction mathématique.

Même si Jan van Eyck ne fait pas converger toutes les fuyantes en un seul et unique point, il n'empêche qu'il a réussi à suggérer, de manière convaincante pour le regard, un espace architectural. Cet espace paraît conforme à la réalité empirique, non seulement parce qu'il évoque l'intérieur d'une église, mais aussi parce qu'il est véritablement habité par les personnages représentés. Alors que, dans le « Calvaire », les figures se tiennent sur une mince bordure de terrain rocheux, située au premier plan de l'image, Jan van Eyck a étagé ses personnages dans la profondeur. Ils ont donc pris possession de l'espace que le peintre leur a octroyé. Saint Donatien et saint Georges occupent le premier plan et se tiennent à une certaine distance du trône marial, situé en retrait. En revanche, le pieux chanoine se trouve à proximité immédiate de la Vierge et de l'Enfant. Au caractère empiriquement correct de l'espace représenté correspond donc une véritable occupation de celui-ci par les figures.

Les historiens d'art s'accordent généralement pour considérer qu'à l'espace abstrait et surnaturel propre à la tradition médiévale, Jan van Eyck et ses successeurs auraient substitué un espace naturel, vu par un sujet humain.[2] On a parlé, à ce propos, d'une rationalisation de la représentation : un spectateur fictif, imaginé par le peintre, imposerait désormais à la réalité représentée un ordre intelligible, calqué sur celui qui gouverne la perception, par l'homme, de la réalité visible. Ce spectateur fictif, anthropomorphe, en fonction duquel est élaborée la perspective de l'image, assignerait à chaque figure, à chaque objet de la composition, un emplacement précis, déterminé par des lois mathématiques. Mais les choses sont-elles vraiment aussi simples ? L'espace des Primitifs flamands est-il vraiment aussi naturel et aussi rationnel qu'on tend à le considérer ? Se réduit-il à un étagement de plans dans la profondeur, à partir d'un point de vue ?

Dans les lignes qui vont suivre, on va tenter de montrer que cette dimension rationnelle et naturelle – dont il ne s'agit nullement de nier l'existence – ne constitue qu'un aspect de la conception de l'espace développée par les Primitifs flamands. Et que si la volonté de conférer à l'image l'aspect d'un simulacre de réalité empirique fait bien partie intégrante de leur projet esthétique, elle ne l'épuise pas pour autant. On mettra notamment en évidence, dans certaines œuvres, des dispositifs qui contestent par intermittence le caractère apparemment naturel et rationnel de l'espace représenté. Ces dispositifs, variés, ont ceci de commun : ils provoquent l'avancée, vers le spectateur, d'une partie plus ou moins importante de la représentation. Telle figure, tel objet, tel plan de l'image semble se détacher de son emplacement pour venir en occuper un autre, plus en avant. Cette émergence d'un élément figuré est certes éphémère. Elle se trouve en contradiction soit avec la lecture correcte de la représentation – la stratification des plans telle que donnée par la perspective –, soit avec l'évidence matérielle – les limites du tableau. Néanmoins, à peine la perception d'une avancée a-t-elle été refoulée par le spectateur qu'elle n'a de cesse de se reconstituer sous ses yeux, comme une interprétation possible de ce que l'image donne effectivement à voir.

Il est possible de classer les phénomènes d'émergence en deux groupes selon leur ampleur.[3] L'effet peut résulter du déplacement, vers l'avant, d'un élément qui demeure dans les limites de la représentation picturale. Ou bien l'avancée excèdera ces limites, de sorte qu'un objet, une figure ou un plan seront perçus, par intermittence, comme se trouvant en dehors des limites de l'image, dans l'espace même du spectateur.

L'auréole implicite

Parmi les effets d'émergence relevant du premier groupe, il faut mentionner, tout d'abord, les auréoles implicites. L'auréole connut une large diffusion dans la peinture médiévale. Le « Calvaire du chanoine Van Rijn » en comporte non moins de trois. Elles enserrent les têtes de la Vierge, du Christ et de Jean l'évangéliste, permettant ainsi au spectateur de faire aisément le départ, dans l'image, entre les personnages sacrés et le commanditaire. Au cours du XVème siècle, ces disques dorés, qui ne correspondent à aucune réalité observable dans le monde naturel, tombent en désuétude. Ils n'ont plus vraiment leur place dans une esthétique qui cherche à faire de l'image un simulacre de la réalité empirique.[4] Parfois, l'auréole sera purement et simplement omise, comme dans la « Madone au chanoine Van der Paele », ou bien le peintre la réduira à une configuration graphique transparente, qui échappe au regard. Ainsi, Hans Memling trace un réseau de lignes rayonnantes autour du visage de Marie, tandis que Hugo van der Goes dessine des cercles autour du chef des quatre saints patrons des Portinari, sur le fameux triptyque de Florence.

Il existe un troisième cas de figure, moins connu : l'auréole implicite.[5] L'effet trouve son origine dans la familiarité visuelle du spectateur du XVème siècle avec le nimbe, une familiarité entretenue par des siècles d'art chrétien. Le regard tendra à reconnaître des auréoles dans des objets matériels ou des configurations ornementales, circulaires ou semi-circulaires, ou même dans une lueur solaire. Il suffit que le motif concerné enserre un visage.

La « Madone Salting » de la National Gallery de Londres, œuvre traditionnellement attribuée au Maître de Flémalle, comporte sans doute l'un des exemples les plus célèbres d'auréole implicite (fig. 3).[6] Devant la cheminée se trouve un écran circulaire en osier. Il se situe à une certaine distance de la Vierge, dont il est séparé par le banc aux accoudoirs ornés de lionceaux et par une portion de sol carrelé, dont on devine la présence, derrière ce banc. La possibilité offerte au spectateur de voir une auréole dans l'écran – tant la forme de l'objet que sa couleur jaune paille invitent à ce type de lecture[7] – suscite l'émergence de l'écran : il tend à se détacher du plan qu'il occupe dans la construction perspective de l'image pour venir encadrer le chef marial. Il quitte ainsi ce que l'on peut considérer comme le troisième plan de la représentation, où se trouve la cheminée, pour se greffer sur la figure du premier plan, une Vierge à l'Enfant assise à même le sol. Le banc, qui occupe le deuxième plan, contredit toutefois cette lecture de l'image associant l'écran à Marie. Le dossier qui, clairement, « passe » devant cet écran détruit l'effet d'émergence. Mais celui-ci n'a de cesse de se reconstituer, dès que le spectateur concentre à nouveau son attention sur le visage de la Vierge.

Plutôt que de peindre une auréole sous la forme d'un disque doré, l'auteur de la « Madone Salting » a donc préféré insérer dans la structure spatiale de l'image un dispositif qui fera apparaître par

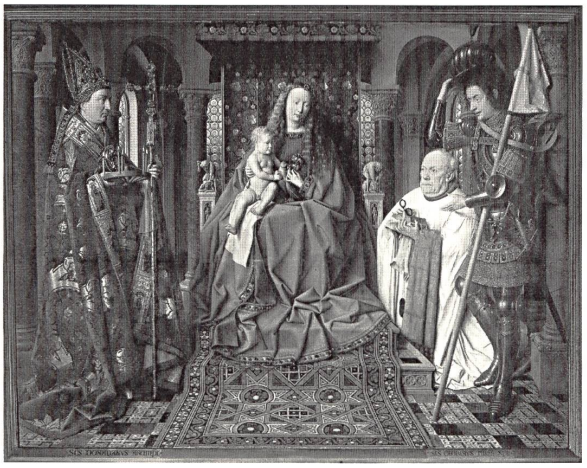


fig. 2 : Jan van Eyck, « Madone au chanoine Van der Paele », 1436, huile sur bois, 140,8 cm × 176,5 cm, Bruges, Groeningemuseum.

fig. 3 : Maître de Flémalle, « Madone Salting », deuxième quart du XVème siècle, huile sur bois, 63,4 cm × 48,5 cm, Londres, National Gallery.

intermittence un disque autour du chef marial. Cette « auréole » n'est pas représentée dans l'image, au même titre que le banc, l'écran d'osier ou la cheminée; elle est simplement suggérée.

Il est possible d'identifier de nombreuses auréoles implicites dans les motifs ornant les draps d'honneur devant lesquels les Primitifs flamands représentent la Vierge Marie. Hans Memling, en particulier, paraît avoir éprouvé une prédilection pour ce genre de nimbes en brocart. C'est ce que suggèrent notamment la « Sacra Conversazione avec donateur » de New York, la « Madone assise sur un banc » de Berlin et la « Madone entre deux anges » de Washington (fig. 4).[8] Dans chacune de ces œuvres, une configuration circulaire tend à s'arracher au tissu de brocart pour venir enserrer le chef marial. Le déplacement est peu important, vu la faible distance qui, normalement, sépare la personne du drap d'honneur destiné à la mettre en évidence. Ainsi, dans la « Madone » de Washington, le nimbe quitte momentanément le plan constitué par le tissu, pour s'insérer dans une tranche d'espace située juste devant lui : celle qui contient le pliant de la Vierge. On remarquera que, dans certaines peintures, Memling combine, autour d'un même visage, nimbe implicite et nimbe explicite. C'est le cas dans la « Madone » de Washington. Elle présente une auréole constituée de fines lignes rayonnantes, peu visibles. Bien plus spectaculaire est ce grand nimbe vert et or que le visage marial semble attirer, tel un aimant, hors du champ formé par le drap d'honneur. Seule la perception de ce drap d'honneur dans sa totalité fera reculer le simulacre d'auréole et rétablira, provisoirement, l'intégrité du décor textile...

Le nimbe implicite en brocart semble également attesté dans l'œuvre de Jérôme Bosch. On en observe un, dont les dimensions sont particulièrement spectaculaires, dans la « Nativité à mi-corps » du Musée Wallraf-Richartz de Cologne, bonne copie d'un original perdu du maître.[9] Il entoure, par intermittence, le visage marial.

La formule fut largement diffusée, au XVème siècle, dans les anciens Pays-Bas et était, à l'évidence, goûtée par le public. Est-elle à l'origine du succès de certaines compositions ? Une représentation de la « Vierge à mi-corps » devant un tissu de brocart doit peut-être une part de sa popularité, qu'atteste un grand nombre de copies, conservées notamment à Lucques et à Dijon, au nimbe implicite, clairement défini, qui entoure la tête de Marie.[10]

Enfin, dans la peinture des Primitifs flamands, même l'astre solaire, visible à l'horizon, peut être comme aspiré par les figures du premier plan. Il leur fournira une auréole qui, éventuellement, viendra redoubler un nimbe explicite, mais moins visible. C'est ainsi que, dans le « Triptyque Braque » du Louvre peint par Rogier de le Pasture (fig. 5), l'immense soleil qui resplendit dans le ciel tend à se convertir en nimbe du Christ, même si cette lecture de l'image est manifestement contredite par le fait que la ligne de l'horizon coupe l'astre dans le bas.[11] À l'instar du dossier du banc de la « Madone Salting », cette ligne d'horizon, dès qu'aperçue par le spectateur, met fin à l'avancée de la pseudo-auréole dans l'espace de l'image.

Le tableau dans le tableau

Si l'émergence d'un motif est parfois suscitée par l'effet d'attraction qu'exerce le visage d'un personnage, le même phénomène

fig. 4 : Hans Memling, « Madone entre deux anges », dernier quart du XVème siècle, huile sur bois, 58,8 cm × 48 cm, Washington, National Gallery of Art.

peut aussi être provoqué par un élément figuré qui jouera, à l'intérieur de l'image, le rôle d'un champ pictural secondaire. Les Primitifs flamands ont, à l'occasion, inséré dans leurs tableaux des encadrements fictifs, qui tendent à capturer, pour un court instant, une ou plusieurs figures, lorsque le regard isole une partie de la représentation. Cette « capture », qui débouche sur la perception d'une « image dans l'image », est toutefois éphémère et, dès que le spectateur considère à nouveau la peinture dans son ensemble, les personnages captifs auront tôt fait d'émerger du plan qui les retenait prisonniers.

De manière générale, tout champ quadrangulaire découpé dans la représentation et contenant une ou plusieurs figures est susceptible d'être assumé, par le spectateur, comme « image dans l'image », comme représentation peinte à l'intérieur d'un tableau qui, pour le reste, se donne à voir comme simulacre de réalité naturelle. Une telle interprétation s'impose avec d'autant plus de force et d'évidence si ce champ quadrangulaire est parallèle à la surface du panneau réel et s'il en répète la forme, au moins dans les grandes lignes.

La « Madone à la fontaine » de Jan van Eyck, conservée au Musée des Beaux-Arts d'Anvers, illustre parfaitement la formule (fig. 6).[12] Elle constitue un exemple représentatif de tableau flamand du XVème siècle comportant un champ secondaire. Celui-ci est délimité par les contours du drap d'honneur, que deux anges maintiennent à bout de bras derrière la Vierge. Ce drap semble reproduire en format réduit, à l'intérieur de l'image, le propre champ pictural, le tableau. Il en possède la forme rectangulaire et a la même orientation. C'est pourquoi le spectateur qui concentre ses regards sur la partie centrale du panneau aura tendance à réunir en un tableau imaginaire le groupe de la Vierge tenant l'Enfant

fig. 5 : Rogier de le Pasture, « Triptyque Braque », vers 1450, huile sur bois, 33,5 cm × 62 cm (panneau central) et 33,5 cm × 27 cm (chaque volet), Paris, Musée du Louvre.

dans ses bras et le tissu de brocart. Il verra alors deux figures se détachant sur un plan rouge et or qui, par son caractère ornemental, rappelle les fonds peints du XIVème siècle.

Les limites du « tableau dans le tableau » correspondent à celles du drap. Si l'on excepte la zone des pieds, on constate qu'elles enferment le groupe de la Vierge à l'Enfant dans un rectangle vertical. La retombée du manteau, à la hauteur du coude gauche de Marie, reste contenue dans le périmètre du drap, même si elle empiète sur sa bordure bleu sombre. L'effet de « tableau dans le tableau » est encore renforcé par l'un des quatre jets d'eau provenant de la fontaine. Celui situé le plus à droite dessine une verticale qui prolonge la limite latérale gauche du drap, précisément dans la zone où celle-ci est interrompue par la vasque de la fontaine.

Et pourtant, l'effet de « tableau dans le tableau » est éphémère. La Vierge tenant l'Enfant dans ses bras, perçue un instant comme une figure peinte sur un fond ornemental, récupère son caractère de personnage situé dans un espace tridimensionnel, dès que le spectateur considère le bas de l'image. La Madone semble alors émerger du fond dans lequel le regard l'avait préalablement emprisonnée. C'est que ce fond, de manière inattendue, s'est converti en un tapis sur lequel elle pose les pieds. La figure peinte sort soudain du « tableau dans le tableau » et avance vers le spectateur.

La même formule s'observe dans l'un des deux panneaux de Justice peints par Dieric Bouts pour l'Hôtel de Ville de Louvain et conservés aujourd'hui aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.[13] Dans l'« Ordalie du feu » (fig. 7), la veuve du comte injustement condamné saisit de la main gauche un fer rougi, sans ressentir la moindre douleur. L'empereur et sa cour assistent stupéfaits à la scène. On a souvent remarqué que Dieric Bouts avait répété, dans l'ouverture aménagée au fond de la salle d'audience, les remplages du cadre du panneau.[14] En fait, c'est tout l'encadrement qu'il a reproduit à échelle réduite. Seule la matière diffère : au bois doré du cadre réel, le peintre a substitué la pierre, sans doute par souci de respecter la vraisemblance architecturale. Pour le reste, le dessin et l'orientation dans l'espace de l'ouverture du fond sont identiques à ceux du cadre.

Le peintre a mis tout en œuvre pour que le spectateur reconnaisse effectivement, à l'intérieur de la représentation, un second encadrement. Par un effet d'analogie avec le cadre réel, ce cadre secondaire transforme en image peinte le fragment de réalité naturelle qu'il délimite. Le spectateur voit ainsi se constituer une « image dans l'image », dans laquelle figure, au second plan, le supplice de l'impératrice qui, par son mensonge, a fait commettre à son époux une erreur judiciaire. Le premier plan est occupé par les visages de la comtesse et de deux courtisans. Mais à peine le regard cherche-t-il à saisir dans leur ensemble ces trois personnages qu'ils cessent d'être des figures peintes, prisonnières d'un tableau imaginaire. Ne foulent-ils pas le sol même de la salle d'audience ? Ce sont donc bien des êtres en chair et en os, capables de se mouvoir dans un espace tridimensionnel, à l'instar de l'empereur. Ce changement d'identité produit un effet d'émergence : une partie du « tableau dans le tableau » se convertit soudain en réalité première. Ici, bien sûr, ce n'est pas la Vierge Marie qui émerge d'une image, comme dans le panneau de Jan van Eyck qui vient d'être présenté. L'« apparition » présente un caractère profane : outre les deux conseillers de l'empereur, c'est la courageuse comtesse qui vient au devant du spectateur, quittant les limites d'un tableau qu'elle laisse derrière elle.

Le simple panneau rectangulaire ne constitue pas, loin s'en faut, le seul type de champ pictural en usage au XVème siècle dans les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège. On sait combien les artistes de ces régions étaient attachés à ce que les organisateurs d'une exposition présentée au Louvre en 1990 ont baptisé le « tableau multiple ».[15] Diptyques, triptyques et polyptyques connurent une large diffusion, de sorte que les contours caractéristiques de ces différents supports ne pouvaient qu'être familiers au spectateur flamand. Aussi, on ne s'étonnera pas de constater l'existence, dans certains peintures, de dispositifs évoquant le « tableau multiple ».

Le triptyque Donne de Memling, qui se trouve à la National Gallery de Londres, est un exemple spectaculaire de « triptyque dans le triptyque » (fig. 8).[16] Le peintre a représenté une scène d'adoration dans une loggia qui s'ouvre sur un fond de paysage. Des colonnes, posées sur un muret bas, divisent l'image en com-

fig. 6 : Jan van Eyck, « Madone à la fontaine », 1439, huile sur bois, 19 cm × 12,5 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

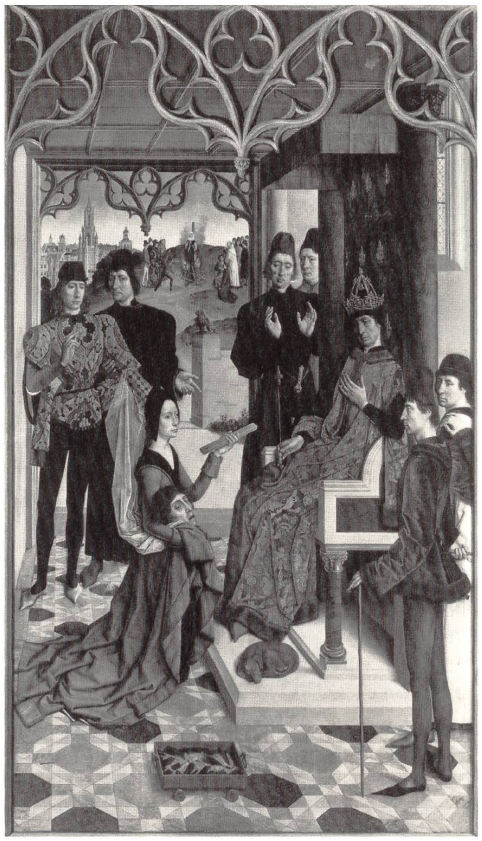


fig. 7 : Dieric Bouts, « Ordalie du feu », 1468–1473, huile sur bois, 323,5 cm × 181,5 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

fig. 8 : Hans Memling, « Triptyque Donne », 1478(?), huile sur bois, 72,3 cm × 71,6 cm (panneau central) et 72 cm × 31,1 cm (chaque volet), Londres, National Gallery.

partiments de largeur variable. Comme le suggère Lorne Campbell, le peintre a dissimulé l'une de ces colonnes derrière le drap d'honneur.[17] En procédant de la sorte, il peut faire écho, dans le panneau central, au schéma du triptyque ouvert.

Ce panneau est, en effet, subdivisé en trois par les colonnes visibles de la loggia. Les champs qu'elles délimitent évoquent clairement, par leurs dimensions respectives, le triptyque Donne lui-même. La possibilité ainsi offerte au spectateur de reconnaître dans l'œuvre la structure d'un second « triptyque » n'est pas sans conséquence sur la perception que l'on aura de la scène représentée. Assumées comme un encadrement, les trois ouvertures de la loggia tendent à absorber les figures qui leur sont directement associées. C'est ainsi que sainte Catherine, la Vierge Marie et sainte Barbe se retrouveront respectivement sur le volet gauche, le panneau central et le volet droit d'un second triptyque Donne. Cette absorption momentanée crée les conditions d'une émergence. Car à peine le spectateur a-t-il converti en figures peintes les trois personnages cités qu'ils semblent s'extraire des panneaux qui leur ont été assignés. Le « triptyque » qui vient de se constituer sous les yeux du spectateur s'évanouit aussitôt que le regard découvre le muret supportant les colonnes. Celui-ci met fin à la vision d'un triptyque dans le triptyque et libère du même coup sainte Catherine, la Vierge et sainte Barbe de l'emprise qu'exerçaient sur elles les colonnes de la loggia. La présence du muret est, toutefois, assez discrète. Il est en grande partie caché par les nombreuses figures que le peintre a installées devant lui. C'est pourquoi le spectateur peut aisément refouler le muret. Il verra alors se constituer à nouveau, dans la moitié supérieure du panneau central, un reflet en réduction du triptyque Donne.

Il faut souligner combien ce triptyque fictif respecte, dans son organisation, les règles qui gouvernent le « tableau multiple » flamand au XVème siècle et, notamment, le principe de hiérarchie en vertu duquel le panneau central doit être normalement réservé au(x) personnage(s) le(s) plus important(s). La Vierge occupe donc, fort logiquement, un « panneau central », tandis que les saintes Catherine et Barbe doivent se contenter des « volets », le « volet gauche » pour la reine d'Alexandrie, le « volet droit » pour la pieuse princesse de Nicomédie. Nous sommes donc en présence ici d'un « triptyque » flamand on ne peut plus classique, opposant les saintes Catherine et Barbe de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant, à l'instar, par exemple, des triptyques véritables de Huesca et d'Orduña, attribués au Maître de Francfort.[18]

À l'occasion, le triptyque fictif peut apparaître à l'intérieur d'une image constituée d'un seul et unique panneau. Ainsi, dans un tableau de l'anonyme brugeois dit « des Portraits Baroncelli », conservé au Courtauld Institute de Londres, sainte Catherine de Bologne semble occuper, par intermittence, la partie central d'un triptyque (fig. 9).[19] L'ouverture arquée devant laquelle le peintre a campé la sainte tend à devenir le cadre d'un panneau cintré, lequel s'ornerait de son effigie en vue frontale sur fond de paysage. De même, les arcades transversales de la salle peuvent faire songer à des volets ouverts. Cette interprétation s'imposera au spectateur aussi longtemps qu'il concentrera son attention sur la partie supérieure du tableau. Dès qu'il abaissera son regard, la sainte émergera de son retable cintré, pour venir prendre place aux côtés de ceux qui l'adorent, agenouillés.

Les agencements en « Bildmuster »

Un troisième genre d'effets d'émergence cher aux Primitifs flamands trouve son origine dans ce que l'on a coutume d'appeler les agencements en *Bildmuster*. C'est à l'historien d'art autrichien Otto Pächt que revient le mérite d'avoir forgé ce concept dans l'entre-deux guerres. L'expression *Bildmuster*, que l'on peut traduire en français par « ornement figuré », désigne un type de composition largement répandu dans le nord de l'Europe au XVème siècle, aussi bien dans les Flandres qu'en Allemagne. Il se caractérise par le fait que le peintre a disposé figures et objets de manière à recouvrir au moins en partie le champ pictural, tout en évitant les empiètements. Les éléments figurés constituant le *Bildmuster* doivent, de ce fait, s'emboîter les uns dans les autres à l'instar des pièces d'un puzzle.

Les *Bildmuster* suscitent, de manière éphémère, une certaine unification optique de l'image. Une partie plus ou moins importante des figures et objets représentés tend à remonter vers la surface du panneau et à occuper un seul et unique plan, quel que soit leur emplacement véritable dans l'espace tridimensionnel conçu par le peintre. Ainsi, dans l'« Annonciation » du triptyque de Mérode, conservé aux Cloisters de New York, l'archange Gabriel, la table polygonale, la Vierge lisant et le banc sur lequel elle s'appuie forment un *Bildmuster* particulièrement prégnant, contigu à la surface du panneau (fig. 10).[20] L'apparition de ce *Bildmuster* dans le champ visuel du spectateur provoque le déplacement vers l'avant de la table ou, plus exactement, de la surface horizontale supportant le livre, la cruche au lys et le chandelier. Cette surface polygonale est comme attirée par l'archange et la Vierge vers le premier plan. Pourtant, le peintre a eu soin d'indiquer clairement l'emplacement réel de la table dans l'espace de la chambre : il a représenté les deux pieds massifs du meuble. Ceux-ci, toutefois, demeurent dans une certaine pénombre, de sorte que le spectateur peut, sans trop de difficultés, en refouler l'existence. Aussitôt, le *Bildmuster* pourra se reconstituer sous ses yeux.

Les Primitifs flamands ont souvent eu à cœur de mettre le *Bildmuster* au service des contenus représentés. Il peut, notamment, renforcer l'impression de mouvement. C'est le cas lorsque l'élément figuré que l'agencement en puzzle de la composition fait avancer ou émerger est justement un personnage ou un groupe de personnages se déplaçant. L'exemple de deux « Résurrection » boutsiennes, conservées l'une à Grenade, l'autre à Munich, mérite d'être cité ici (fig. 11).[21] Dans ces deux images, on aperçoit le Christ qui vient de quitter le tombeau et s'avance, bénissant, vers le spectateur. Il occupe en fait, dans le tableau, le deuxième plan. Les trois soldats romains qui gardent le tombeau ont été disposés de manière à donner naissance à un *Bildmuster*. Ils épousent les limites matérielles de l'image ; si les empiètements sont rares, les effets d'emboîtements ont été, au contraire, systématiquement recherchés. Les soldats tendent de ce fait à se regrouper à la surface du panneau et entraînent vers l'avant la figure du Christ. Insérée dans un *Bildmuster*, celle-ci semblera, par intermittence, se déplacer réellement dans la direction du spectateur.

Des observations comparables pourraient être faites à propos d'une « Nativité » du Musée des Beaux-Arts d'Anvers, due à l'un des fils de Dieric Bouts : Albrecht (fig. 12).[22] La composition se signale

par un véritable *horror vacui*, qui favorise la remontée des figures vers la surface. Dans ce mouvement sont pris, notamment, deux personnages clairement situés au deuxième plan: saint Joseph, à gauche, et un berger portant des braies rouges, à droite. Tous deux se dirigent vers l'Enfant, étendu sur le sol, au premier plan du tableau. La distance qui sépare Joseph et le berger du Fils de Dieu tend à se résorber, dès que le spectateur cède aux suggestions de l'agencement en puzzle conçu par l'artiste. Joseph et le berger se retrouveront alors projetés, pour un court instant, au premier plan...

Le *Bildmuster* peut aussi contribuer à mettre en évidence, en le rapprochant du spectateur, un élément important de la composition, situé à une certaine distance du premier plan. C'est là, de toute évidence, la fonction expressive de deux agencements en puzzle dont la régularité évoque un tapis d'Orient: l'un structure l'«Adoration de l'Agneau mystique» des frères Van Eyck, l'autre le «Martyre de saint Hippolyte» figurant sur le triptyque de Dieric Bouts, conservé à Bruges.[23] Dans ces deux images, le motif principal de la composition n'occupe pas le premier plan. L'Agneau debout sur l'autel et le saint Hippolyte dénudé, étendu au sol, sont situés dans un plan médian. Mais il suffit que le spectateur prenne en considération les possibilités qui lui sont offertes de faire basculer l'ensemble des figures vers la surface du panneau pour que l'animal sacrificiel et l'officier martyr paraissent venir à sa rencontre.
La saillie suscitée par les effets de nimbe implicite, par les encadrements secondaires ou par les agencememts en *Bildmuster* est relativement faible. Elle n'outrepasse jamais les limites matérielles de la représentation. Les transgressions d'objets ou de figures dans l'espace simulé de l'image s'arrêtent à la surface du panneau. On ne s'en étonnera pas: ne mettent-elles pas en jeu, de façon exclusive, des éléments contenus dans la représentation? Pourtant, la limite constituée par la surface du tableau n'avait aucun caractère absolu aux yeux des Primitifs flamands. À l'occasion, ceux-ci ont cherché à faire percevoir une complémentarité entre la représentation et son encadrement, ou même entre la représentation et le panneau lui-même, assumé comme surface matérielle. Cette complémentarité crée les conditions nécessaires à l'apparition d'effets d'émergence bien plus impressionnants que ceux qui ont été décrits jusqu'ici. Cette fois, figures et objets peints sembleront, par intermittence, déborder des limites du panneau, pour pénétrer dans l'espace naturel.

L'encadrement intégré

Dans un grand nombre d'œuvres flamandes du XVème siècle, le cadre est susceptible d'être mis en relation avec un élément appartenant à la représentation. Le spectateur percevra alors l'un et l'autre comme faisant partie d'un même plan. De ce fait, tout ce que le peintre aura représenté devant cet élément figuré associé au cadre se retrouvera, pour un bref instant, devant le cadre, c'est-à-dire en dehors des limites de l'image. L'illusion est, bien entendu, de courte durée. Le spectateur aura tôt fait de rétablir, dans son champ de vision, la «bonne» succession des plans, en ramenant toute la représentation derrière son encadrement. Il suffira toutefois que ce même spectateur découvre à nouveau un lien de complémentarité entre une partie de l'image et le cadre pour que l'illusion décrite se reconstitue.

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler ici qu'au XVème siècle, dans les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège, l'usage était de peindre sur des panneaux préalablement encadrés. En font foi l'existence de bords non peints encore visibles sur de nombreuses œuvres, au-dessous de l'encadrement, ainsi que plusieurs représentations actualisées de «Saint Luc faisant le portrait de la Vierge», dans lesquelles on discerne, sur le chevalet de l'évangéliste peintre, un tableau inachevé déjà pourvu de son cadre. Celui-ci faisait donc bien partie intégrante du support. Dans ces conditions, il ne faut pas s'étonner que les Primitifs flamands aient songé plus d'une fois à l'intégrer dans l'image.

La saillie résultant de l'association au cadre d'un élément de la représentation peut être assez faible. C'est le cas, quand l'élément en question est situé au premier plan du tableau. Il s'agira, par exemple, de la main d'un personnage vu à mi-corps, ou d'un objet de dimensions réduites.

Le «triptyque Braque» de Rogier de le Pasture offre de beaux exemples de ces saillies limitées (fig. 5). Ainsi, il existe une complémentarité frappante entre la main gauche du Christ portant l'orbe, d'une part, et le talus de l'encadrement du panneau central, d'autre part. Cette main gauche semble posée sur le cadre, qu'elle paraît toucher par l'auriculaire et l'annulaire. Pour peu que le spectateur associe effectivement ces deux doigts au talus, il devra en déduire qu'une partie de l'orbe ne peut que se situer plus en avant, tout comme l'index et le majeur. Cette déduction fera entrer la main gauche du Christ dans l'espace du spectateur.

La même observation peut être faite à propos du livre de saint Jean-Baptiste représenté, ouvert et retourné, sur le volet gauche. Ce livre et l'encadrement sont, dans une certaine mesure, complémentaires. Le manuscrit relié ne donne-t-il pas l'impression d'être appuyé sur le talus du volet? Pour peu que l'on considère que la partie du livre maintenue par le saint repose effectivement sur le cadre, le plat supérieur de la reliure et les cahiers qui lui sont associés feront irruption, par intermittence, dans le monde du spectateur. On notera que la saillie du plat supérieur est particulièrement incisive, en raison de son fort raccourci.

Sur les volets extérieurs de l'«Agneau mystique», les frères Van Eyck avaient déjà fait émerger des livres hors des limites de l'image. Les deux épais volumes associés aux prophètes Zacharie et Michée, dans les lunettes du registre supérieur, paraissent reposer sur l'encadrement. Ce dernier prophète, désireux de contempler Marie, qui est représentée dans le registre médian, semble également appuyer sur le cadre sa main droite et son coude gauche. Il va de soi que, si son corps se situe dans le plan délimité par le cadre, son livre, qui occupe, dans l'image, une position plus avancée, ne peut que se trouver en dehors du même cadre.

L'effet d'émergence hors de l'image a parfois un impact expressif considérable. Ainsi, dans les deux «Pietà» attribuées à Rogier de le Pasture qui sont conservées à Bruxelles et à Londres,[24] c'est le crâne d'Adam qui tend, par intermittence, à quitter le sol du Golgotha, pour venir occuper le talus de l'encadrement et entrer ainsi, subrepticement, dans l'espace du spectateur. Le peintre a disposé ce motif particulièrement lourd de signification très bas

'ig. 9 : Maître des Portraits Baroncelli, « Sainte
Catherine de Bologne avec donateurs »,
dernier quart du XVème siècle, huile sur bois,
91,5 cm × 65,5 cm, Londres, Courtauld Institute.

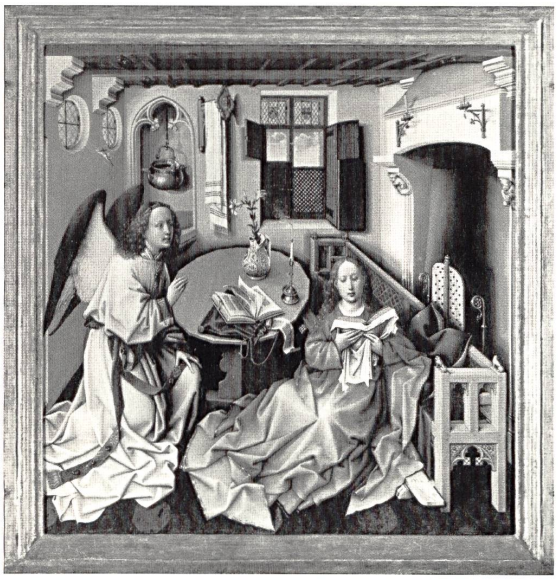


fig. 10 : Maître de Flémalle, « Triptyque de Mérode »,
panneau central, deuxième quart du XVème siècle, huile
sur bois, 64 cm × 63 cm, New York, Metropolitan Museum of
Art, The Cloisters.

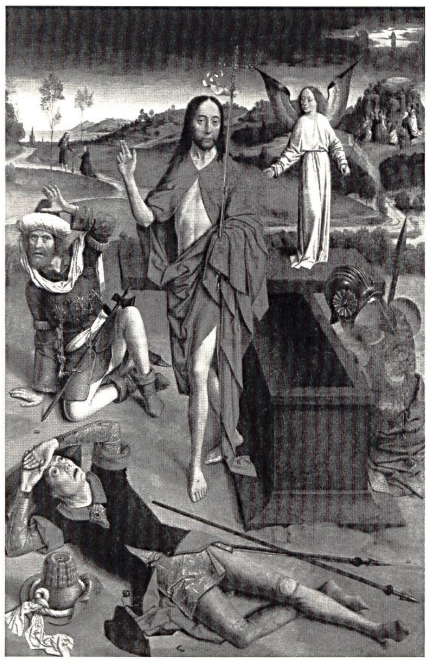


fig. 11 : Dieric Bouts, « Résurrection », troisième
quart du XVème siècle, huile sur bois,
104,9 cm × 68,1 cm, Munich, Alte Pinakothek.

fig. 12 : Albrecht Bouts, « Nativité », vers 1500(?),
huile sur bois, 94,5 cm × 120 cm, Anvers, Koninklijk
Museum voor Schone Kunsten.

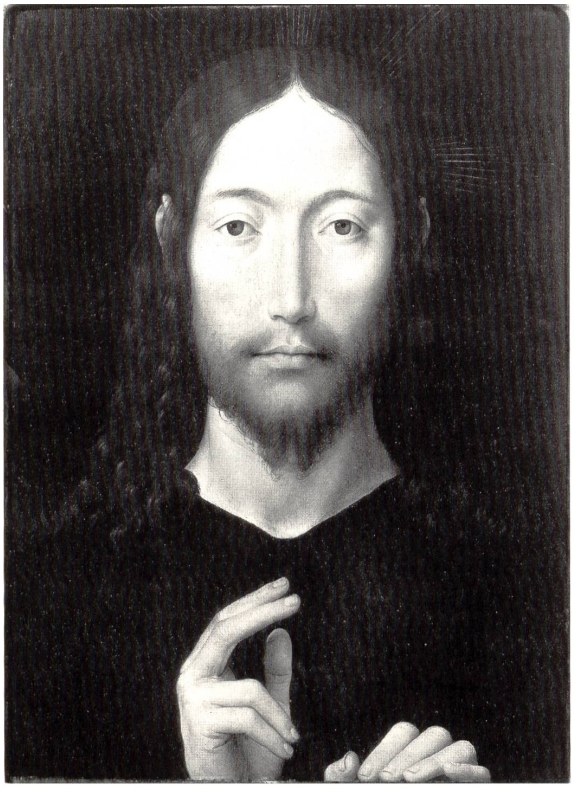


fig. 13 :
Hans Memling, « Christ bénissant », 1478, huile sur bois, 38,1 cm × 28,2 cm, Pasadena, Norton Simon Museum.

dans le champ de l'image. Même si l'encadrement d'origine des deux panneaux ne nous est pas parvenu, la « présence irruptive » du crâne demeure. Le cadre moderne fait émerger le motif aussi bien qu'un cadre ancien.

De même, dans les deux « Christ en buste » de Memling, qui se trouvent à Pasadena et à Boston, la possibilité offerte au spectateur d'associer dans un même plan les mains du Christ et l'encadrement provoque la saillie, hors du tableau, de la main bénissante (fig. 13).[25] Celle-ci est inclinée vers l'avant et le poignet semble toucher le cadre, l'autre main paraissant posée sur le talus. L'illusion d'une bénédiction véritable devait certainement constituer, au XVème siècle, l'un des attraits de ces deux panonceaux.

Quand le peintre s'est appliqué à créer un contact entre l'encadrement et un élément figuré se situant non pas au premier plan, mais plus en arrière, la saillie par rapport aux limites matérielles de la représentation sera beaucoup plus importante que dans les exemples rencontrés jusqu'ici. Dans la « Madone à la fontaine » de Jan van Eyck (fig. 6), les deux anges voletant qui maintiennent, derrière Marie, un drap d'honneur sont présentés avec les ailes tangentes au cadre. En outre, le bas de leurs robes semble en toucher les montants, plutôt que d'être interrompu par eux. Le spectateur qui « lit » le tableau de haut en bas aura tendance à situer ces anges dans le même plan que l'encadrement. Une telle localisation avancée n'est pas sans conséquence sur la perception de l'image par le spectateur. Jan van Eyck a soigneusement dégagé les différents plans composant son tableau : la fontaine est située devant la Vierge, celle-ci se trouve devant la partie verticale du drap d'honneur, lequel est comme encastré entre les deux anges. Si ces derniers tendent à remonter jusqu'à l'encadrement, tout ce que le peintre a représenté devant eux sera, par intermittence, rejeté en dehors du panneau. La Vierge et l'Enfant sortiront ainsi de l'image.[26] Bien sûr, une telle interprétation de sa structure spatiale est destinée à s'effondrer rapidement, contredite qu'elle est, notamment, par le fait que l'encadrement coupe la vasque et le pied de la fontaine. Mais elle ne manquera pas de se reconstituer, dès que le spectateur dirigera à nouveau ses regards vers le haut de l'image.

Le panneau intégré

Outre le cadre, la surface matérielle du panneau est également capable de provoquer l'émergence d'une partie plus ou moins importante de la représentation dans l'espace du spectateur. On oublie trop souvent que cette surface est une composante essentielle de l'expérience visuelle suscitée par toute peinture figurative traditionnelle. Bien que le spectateur se doive de refouler le support pour pouvoir assumer en termes de réalité naturelle les formes et couleurs qui le recouvrent, ce support demeure perçu dans sa matérialité. Si ce n'était le cas, nous prendrions ce que l'image donne à voir pour la réalité elle-même. De manière intuitive, les Primitifs flamands n'ignoraient pas cette « permanence optique » du support dans la perception de l'image. On constate en effet qu'ils ont souvent fait coïncider une surface représentée dans l'image avec la surface du panneau. Le support, que le spectateur se doit normalement d'ignorer, devient alors un plan de la représentation. Et tout ce qui se trouve devant ce plan glisse soudain vers l'extérieur.

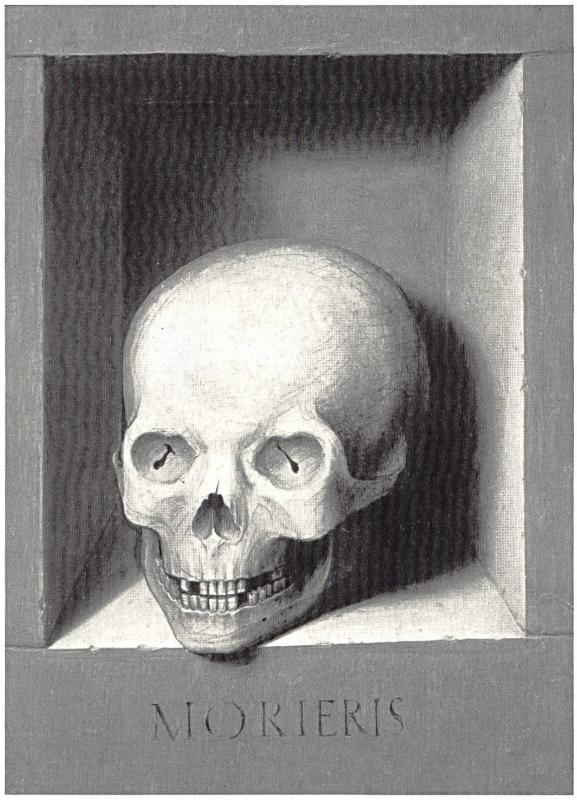
Les revers du diptyque de Memling aujourd'hui partagé entre la National Gallery de Washington et l'Ancienne Pinacothèque de Munich comportent deux exemples saisissants de débordement de motifs dans l'espace du spectateur (fig. 14).[27] Le peintre a représenté deux niches murales, peu profondes. L'une, de forme arquée, abrite le calice empoisonné de l'évangéliste Jean, dans lequel baigne un serpent à l'oeil rouge ; l'autre, rectangulaire, contient un crâne humain. Confronté à ces deux images, le spectateur ne peut que difficilement résister à la tentation d'identifier paroi peinte et surface du panneau. Leur parallélisme et leur planéité concourent à leur confusion. Seule les matières diffèrent : le bois pour les panneaux, la pierre pour les niches. La légère saillie du calice et du crâne — l'un et l'autre projettent une ombre sur la paroi peinte — prend, dans un tel contexte, une dimension particulière. En effet, dès que le spectateur identifiera le fragment de mur entourant les deux niches à la surface du panneau, l'un des lobes du pied du calice et la mâchoire inférieure du crâne feront saillie.[28] Une émergence limitée, sans doute, mais ô combien suggestive, quand il s'agit d'objets aussi riches en significations... On notera que rien, dans les deux images, ne contredit manifestement une localisation

aussi avancée du calice et du crâne par le regard. Seul le fait que ces deux objets ne possèdent pas un véritable relief mettra fin à leur irruption dans l'espace du spectateur.

La même figure de style se rencontre dans une autre œuvre de Memling: le triptyque du «Jugement dernier» de Dantzig (fig. 15).[29] Au revers des volets, le peintre a représenté les commanditaires, agenouillés en prière: Jacopo Tani, à gauche, et Caterina Tanagli, à droite. Derrière eux se trouve un mur percé de deux niches à fond plat. Celle de gauche, située derrière Jacopo Tani, accueille une Vierge à l'Enfant; celle de droite, derrière Caterina Tanagli, contient une effigie de l'Archange Michel. Ces deux statues en ronde bosse sont en partie comprises dans l'épaisseur du mur.

Pour un spectateur qui «lit» l'image de bas en haut, la présente description rendra parfaitement compte de sa stratification spatiale: les donateurs sont placés devant un mur dans lequel deux niches à statues ont été aménagées. Par contre, pour un spectateur qui considère l'image de haut en bas, les choses se présentent différemment. Hans Memling a fait en sorte que le mur puisse être identifié par le spectateur aux panneaux eux-mêmes. Ce mur est lisse, comme les deux volets, et possède la même orientation dans l'espace. La confusion est donc aisée et le peintre ne s'est pas fait faute de l'entretenir, en juxtaposant aux montants moulurés de l'encadrement un second encadrement mouluré, celui-ci simulé, qui borde les deux niches. Or, si le spectateur identifie le mur dans lequel les niches sont percées avec le panneau, il aura tendance à situer devant celui-ci tout ce que le peintre a placé devant le mur. La saillie des figures et de leurs socles dans l'espace du spectateur est progressive. Au fur et à mesure que le regard descend, il est confronté à des débordements de plus en plus importants. Les sculptures ne sortent que très partiellement de leurs niches. En revanche, le débordement du socle des deux niches est déjà beaucoup plus important. Mais c'est la saillie des donateurs qui est la plus forte. C'est également avec eux que prend fin l'illusion d'une présence réelle des figures peintes dans l'espace du spectateur. En effet, le cadre interrompt aussi bien la robe d'Angelo Tani que celle de son épouse. Il remet ainsi en question, par sa simple présence, la lecture des deux revers de volets postulant l'identité du mur du fond et du panneau, et oblige du même coup le spectateur à faire reculer dans son champ de vision les figures qu'il venait d'attirer à lui.

Les œuvres qui viennent d'être présentées ont été réalisées par de «grands maîtres», comme Jan van Eyck, Rogier de le Pasture, Dieric Bouts ou Hans Memling, mais aussi par ceux que l'on a coutume d'appeler les «petits maîtres», tel l'anonyme des Portraits Baroncelli. L'ample diffusion des effets d'émergence suggère qu'ils faisaient partie intégrante de l'esthétique des Primitifs flamands. Si ces effets ont été signalés dans de nombreux commentaires



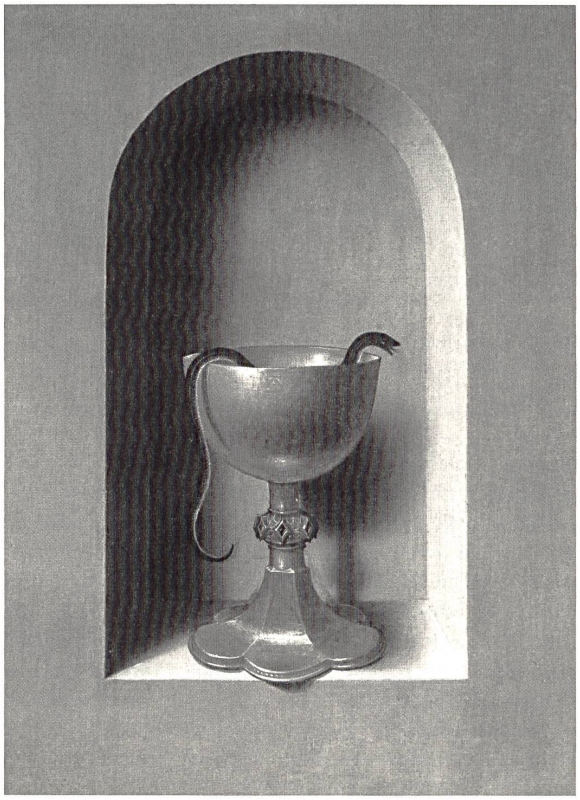


fig. 14: Hans Memling, «Crâne et calice», dernier quart du XVème siècle, huile sur bois, 31,2 cm × 24,4 cm et 31,6 cm × 24,4 cm, Munich, Alte Pinakothek et Washington, National Gallery.

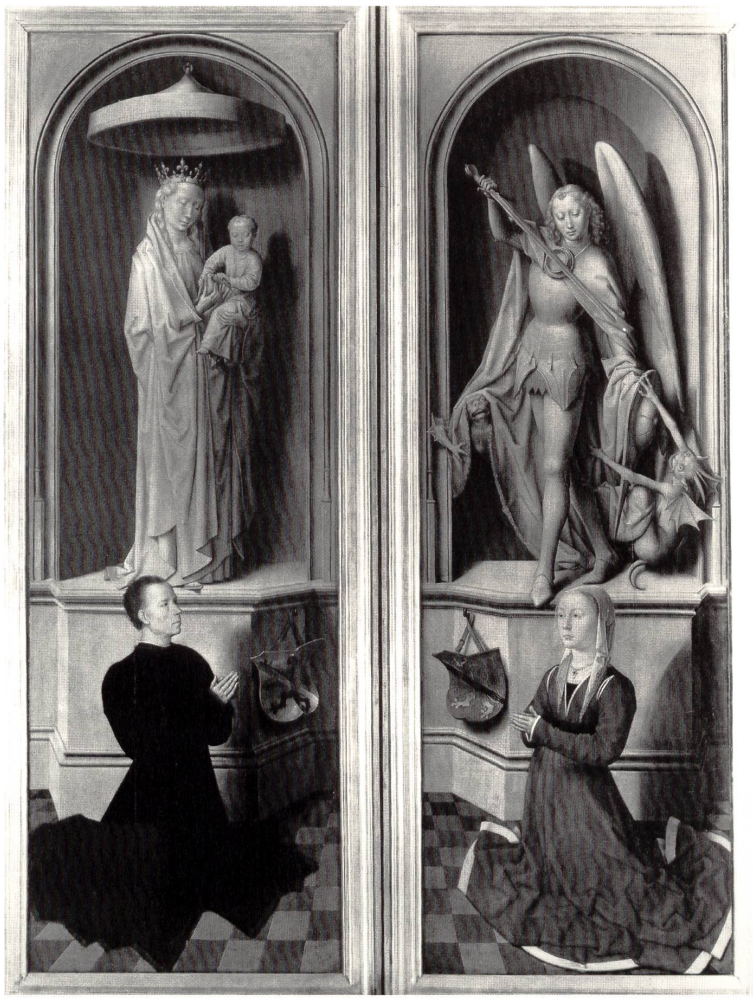


fig. 15 : Hans Memling, « Triptyque du Jugement dernier », état fermé, 1467–1471, huile sur bois, 223,5 cm × 72,5 cm (chaque volet), Dantzig, Muzeum Narodowe.

d'œuvres isolées, ils n'ont jamais, à ce qu'il semble, donné lieu à un exposé systématique. L'importance des effets d'émergence dans l'esthétique des Primitifs flamands n'a pas été reconnue à sa juste mesure. Faut-il s'en étonner ? Le discours sur l'art des Primitifs flamands dépend aujourd'hui encore, pour une large part, de la conception académique de l'image, selon laquelle le tableau est, avant toute chose, le simulacre d'un reflet fidèle du monde extérieur. Cette conception, héritée de la Renaissance italienne, va s'imposer à tout l'Occident à partir du XVIIème siècle. Elle a conduit à privilégier, dans l'art des Primitifs flamands, tout ce qui semble annoncer les Temps modernes. C'est donc l'apparition, dès l'époque de Jan van Eyck et du Maître de Flémalle, d'une structure spatiale semblant calquée sur celle de la réalité empirique qui a retenu, en priorité, l'attention des historiens d'art. Un examen des œuvres des Primitifs flamands, dégagé du modèle implicite que constitue la peinture académique, montre pourtant que la conquête de la troisième dimension – le creusement du tableau – ne constitue, chez eux, qu'un moment dialectique dans un processus plus complexe. À l'ouverture du tableau vers la profondeur, à la mise à distance des figures par rapport au spectateur, lesquelles occupent dorénavant plusieurs plans, correspond une recherche systématique d'effets d'émergence, qui ramènent vers le premier plan ces mêmes figures, ou parfois même les projettent en dehors des limites de l'image. La complexité, l'ambiguïté de l'espace pictural flamand sont peut-être embarrassantes pour l'historien d'art, qui cherche instinctivement à enfermer les phénomènes esthétiques dans des formules univoques, simples. Néanmoins, cette ambiguïté, cette complexité constituent sans doute aussi l'une des clés du succès des Primitifs flamands, un succès qui, si l'on excepte le XVIIIème siècle, ne s'est pas démenti depuis plus de cinq-cents ans...

Le présent texte trouve son origine dans une leçon sur l'esthétique des Primitifs flamands présentée à Madrid, au Prado, le 8 juillet 2002, dans le cadre d'un cours d'été ayant pour thème « La pintura flamenca del siglo XV, una nueva forma de reproducir la naturaleza : estado de la cuestión ». Je tiens à exprimer ici toute ma reconnaissance pour sa gentille invitation à l'organisatrice de la manifestation, María Pilar Silva Maroto. Comme de coutume, Georges Hupin, Jacques de Landsberg, Thierry Lenain, François-René Martens et Monique Renault ont bien voulu relire mon manuscrit et le faire bénéficier de leur esprit critique.

1 Voir, à ce sujet, Lievens-de Waegh, Marie-Léopoldine, *Quelques symboles fondamentaux chez les « Primitifs flamands »*, dans : Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 38–40, 1989–1991, nos 1–3, 1999, pp. 149–152.

2 Voir, à ce sujet, Pauwels, Henri, *L'espace et la perspective*, dans : Van Schoute, Roger/de Patoul, Brigitte (éds.), Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, pp. 243–253.

3 J'ai déjà traité de manière plus succincte le thème des effets d'émergence dans la peinture flamande du XVème siècle. Voir Martens, Didier, *L'illusion du réel*, dans : Van Schoute/ de Patoul 1994 (cf. note 1), pp. 256–259, 268–277.

4 Voir, sur l'auréole chez les « Primitifs flamands », Hecht, Christian, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Ratisbonne, 2003, pp. 60–61.

5 Voir, sur l'auréole implicite, Martens, Didier, *Lecture d'un Andachtsbild colonais de la fin du XVème siècle*, dans : Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 12, 1990, pp. 60–62.

6 Voir, sur cette œuvre, Campbell, Lorne, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, pp. 92–99.

7 Voir notamment, dans le même sens, de Tolnay, Charles, *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*, Bruxelles, 1939, p. 16 ; Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953, p. 163 ; Châtelet, Albert, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 118 (cet auteur parle d'« une auréole par implication ») ; Belting, Hans/ Kruse, Christiane, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, 1994, p. 166. Tout récemment, l'ambiguïté du motif a été contestée, au profit de la seule lecture littérale. Voir Reynolds, Catherine, *Reality and Image: Interpreting Three Paintings of the « Virgin and Child in an Interior » Associated with Campin*, dans : Foister, Susan/Nash, Susie (éds.), Robert Campin : New Directions in Scholarship, Turnhout, 1996, p. 190.

8 Voir, sur ces œuvres, de Vos, Dirk, *Hans Memling. Het volledige œuvre*, Anvers, 1994, nos 35, 54, 77.

9 Voir, sur cette œuvre, Van Schoute, Roger/Verboomen, Monique, *Jérôme Bosch*, Tournai, 2000, p. 55. – Le motif du nimbe implicite est absent, en revanche, des exemplaires de Bruxelles et d'Amsterdam. – Voir, sur l'exemplaire de Bruxelles une notice de Cyriel Stroo et Pascale Syfer-d'Olne dans : Stroo, Cyriel et al., *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives III: The Hieronymus Bosch, Albrecht Bouts, Gerard David, Colijn de Coter and Goosen van der Weyden Groups*, Bruxelles, 2001, pp. 123–133, no 3.

10 Voir sur cette composition, et en particulier sur l'exemplaire de Dijon, Comblen-Sonkes, Micheline, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon* (= Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au XVème siècle, 14), Bruxelles, 1986, pp. 233–242, no 148.

11 Voir, sur cette œuvre, une notice de Philippe Lorentz dans : id./Comblen-Sonkes, Micheline, *Musée du Louvre, Paris, III* (= Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au XVème siècle, 19), Bruxelles, 2001, pp. 133–184, no 193. – Voir, sur le soleil-nimbe du panneau central, Blum, Shirley Nelson, *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, Berkeley/Los Angeles, 1969, p. 32. L'auteur parle, à ce sujet, de « symbolisme illusionniste ». – Voir aussi, dans le même sens, Belting/Kruse 1994 (cf. note 7), p. 187 ; Bakker, Boudewijn, *Landschap en wereldbeeld : van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum, 2004, p. 103.

12 Voir, sur cette œuvre, Vandenbroeck, Paul/Depuydt-Elbaum, Livia., *Jan van Eyck. Madonna at the Fountain* (= Restoration, 2, no 1), Anvers, 2002.

13 Voir, sur ces œuvres, une notice de Cyriel Stroo et Pascale Syfer-d'Olne dans : Stroo, Cyriel et al., *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives II: The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups*, Bruxelles, 1999, pp. 56–104, no 1.

14 Voir notamment Denis, Valentin, *Thierry Bouts*, Bruxelles, 1957, p. 10 ; Belting/Kruse 1994 (cf. note 7), p. 219.

15 *Polyptyque. Le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle*, cat. exp., Musée du Louvre, Paris, 1990.

16 Voir, sur cette œuvre, Campbell 1998 (cf. note 6), pp. 374–391.

17 Ibidem, p. 377.

18 Voir, sur ces deux triptyques, une notice d'Elisa Bermejo Martínez dans : *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*, cat. exp., Fundación BSCH, Madrid, 1999, pp. 246–249, nos 19, 19a.

19 Voir, sur cette œuvre, Koster, Margaret, *Reconsidering « St Catherine of Bologna with Three Donors » by the Baroncelli Master of Bruges*, Simiolus, 26, 1998, nos 1–2, pp. 5–17.

20 Voir, sur cette œuvre, Châtelet 1996 (cf. note 7), pp. 93–112, cat. no 6.

21 Voir, sur la « Résurrection » de Grenade, Périer-d'Ieteren, Catheline/Born, Annick, *Le triptyque de la Descente de Croix de Grenade et sa copie conservée à Valence*, dans : Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium (Leuven, 26–28 November 1998), Louvain/Paris/Sterling, 2001, pp. 33–55. – Voir, sur l'exemplaire de Munich, Scherer, Annette, *Der Meister der Münchner Gefangennahme : Werk und Wirkung*, dans : Ibidem, pp. 57–70.

22 Voir, sur cette œuvre, une notice de Karel Dierickx dans : *Dirk Bouts (ca. 1410–1475), een Vlaams Primitief te Leuven*, cat. exp., Sint-Pieterskerk/Predikherenkerk, Louvain, 1998, pp. 376–377, no 69.

23 Voir, sur l'« Agneau mystique », une notice de Mari Pietrogiovanna dans : Limentani Virdis, Caterina/ead., *Polittici*, San Giovanni Lupatoto, 2001, pp. 51–56. – Voir, sur le « Martyre de saint Hippolyte », Périer-d'Ieteren, Catheline, *Le triptyque du Martyre de saint Hippolyte à la lumière de nouvelles recherches – une œuvre à trois mains ?*, dans : Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 73, 2004, pp. 17–37.

24 Voir, sur l'exemplaire de Bruxelles, Stroo, Cyriel/ Syfer-d'Olne, Pascale, *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives I: The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups*, Bruxelles, 1996, pp. 101–113, no 6. – Voir, sur l'exemplaire de Londres, Campbell 1998 (cf. note 6), pp. 440–446.

25 Voir, sur ces œuvres, de Vos 1994 (cf. note 8), nos 27, 61.

26 Voir, dans le même sens, le commentaire de Lenain, Thierry, *Le point de vue du faussaire*, dans : Points de vue. Pour Philippe Junod, Paris/Budapest/Turin, 2003, pp. 169–170.

27 Voir, sur cette œuvre, Kruse, Christiane, *Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika-Diptychon von Hans Memling*, dans : Pantheon, 54, 1996, pp. 37–49.

28 Voir, dans le même sens, ibidem, p. 39–40.

29 Voir, sur cette œuvre, de Vos 1994 (cf. note 8), pp. 82–89. no 4. Les effets de saillie dans les volets de Dantzig ont été analysés par Philippot, Paul, *Les grisailles et les « degrés de réalité » de l'image dans la peinture flamande des XVème et XVIème siècles*, dans : Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 15, 1966, p. 231, et par Bialostocki, Jan, *Modes of Reality and Representation of Space in Memlinc's Donor Wings of the « Last Judgement Triptych »*, dans : Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp Begemann on His Sixtieth Birthday, Doornspijk, 1983, p. 39–40.

Source des reproductions

Alte Pinakothek, Munich/National Gallery, Washington : 14 ; Courtauld Institute, Londres : 9 ; IRPA, Bruxelles : 1, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 15 ; Musée du Louvre, Paris : 5 ; National Gallery of Art, Washington : 4.