

Didier Martens

Un Imitateur de Hans Memling: Le Maître du Triptyque Verbeek*

Les archives nous ont conservé la trace de deux élèves de Hans Memling: Jan Verhanneman et Passchier van der Meersche. Reçus dans la Gilde des peintres de Bruges, l'un en 1480, l'autre en 1483, ils furent inscrits comme "apprentis de Maître Hans Memling" ("Meester Jan van Memmelinghe leercnape")¹. Selon James Weale, qui ne

cite malheureusement pas ses sources, Passchier mourut en 1501². Il est donc possible qu'il ait eu une assez longue activité de peintre. Néanmoins, pas plus à lui qu'à son confrère Jan Verhanneman, les historiens n'ont pu attribuer la moindre oeuvre³. En l'absence de signatures, de pièces d'archive ou de témoignages anciens relatifs à des



Fig. 1: Maître de la Déploration de Santa Barbara (dernier quart du XV^e siècle), Déploration, huile sur bois, Santa Barbara, Museum of Art, Photo musée

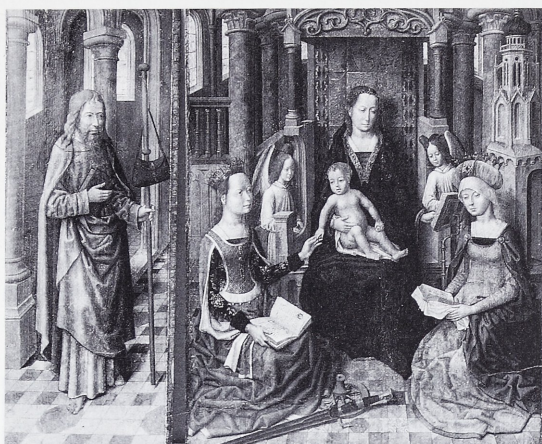


Fig. 2: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Verbeek, huile sur bois, 69 x 54 cm (panneau central), 69 x 26,5 cm (volet), République fédérale allemande, coll. privée, Photo Verbeek

tableaux conservés et identifiés, les deux apprentis de Memling attestés par les documents paraissent bien être condamnés à ne demeurer que de simples noms.

Mais si l'historien actuel se trouve dans l'incapacité de dire comment peignait Passchier van der Meersche ou Jan Verhanneman, il peut en revanche discerner, dans la production rassemblée d'ordinaire sous l'étiquette "entourage", "école" ou "atelier de Hans Memling", un certain nombre de mains et reconstituer ainsi les contours stylistiques de quelques-uns des peintres qui gravitèrent autour du prestigieux maître brugeois. Dans la première édition de son "Altniederländische Malerei", Friedländer avait déjà opéré deux groupements⁴. A un premier disciple, il proposait de donner deux Madones à mi-corps conservées aujourd'hui à New York⁵ et à un second, une Annonciation appartenant à une collection privée espagnole⁶, la Déploration entrée récemment au musée des Beaux-Arts de Santa Barbara⁷ (fig. 1) et un dessin du Louvre⁸. En 1958, Lavalleye adjoignit au corpus de ce second peintre une Adoration des Mages conservée au Monastère de Santa Clara à Medina del Pomar⁹. Pour ma part, je ne vois guère de différences entre ces deux groupes d'oeuvres et j'aurais plutôt tendance à les fusionner¹⁰.

Parmi les autres peintres brugeois de la fin du XVème siècle qui exploitèrent le filon de l'art memlinguien, il en est un qui a jusqu'ici échappé à l'attention des historiens, en dépit du fait qu'il présente un profil stylistique des plus caractéristiques: le Maître du Triptyque Verbeek. Je propose de dénommer ainsi l'auteur des peintures intérieures d'un triptyque fragmentaire mis en vente tout récemment à Cologne¹¹ (figg. 2-5). L'oeuvre appartient à Albert Verbeek (1909-1984), ancien directeur des Monuments Historiques du Land de Rhénanie-Westphalie. Il la fit connaître en 1971, dans un numéro des "Aachener Kunstblätter"¹² et proposa fort judicieusement d'attribuer l'intérieur et l'extérieur du retable à deux mains différentes, quoiqu'apparentées.



Fig. 3: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Verbeek, détail du panneau central avec l'Enfant Jésus, huile sur bois, République fédérale allemande, coll. privée, Photo G. Martens-Berger, Bâle

Sur le volet gauche, on distingue saint Jacques le Majeur (au recto) et Adam (au verso). Le volet droit est perdu. Au verso devait se trouver une figure d'Eve¹³. Quant au panneau central, il illustre le Mariage mystique de sainte Catherine en présence de sainte Barbe et de deux anges. Aux peintures intérieures du Triptyque Verbeek peuvent être rattachées, selon moi, plusieurs autres oeuvres: deux volets représentant saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste conservés à l'Art Institute de Chicago, une Vierge à l'Enfant en trône, qui fit partie de la Collection Anton Philips à Eindhoven, et, enfin, une Vierge à l'Enfant en buste vendue à Bruxelles en 1938.

Comme l'avait déjà remarqué son ancien propriétaire, le panneau central du Triptyque Verbeek est une reproduction assez fidèle du Mariage mystique de sainte Catherine peint par Hans Memling pour le Maître-Autel de la chapelle de l'Hôpital Saint-Jean de Bruges¹⁴ entre 1475 et 1479¹⁵ (fig. 6). Par rapport à ce prestigieux modèle, l'imitateur anonyme a toutefois considérablement diminué la quantité de détails présents dans l'image. C'est ainsi qu'il a supprimé le tapis disposé sous les pieds de Marie, les motifs végétaux ornant la robe de sainte Catherine et la dalmatique de l'ange de gauche, les multiples scènes narratives de l'arrière-plan et les quatre chapiteaux historiés qui surmontent les colonnes de la halle. Du fait de ces omissions, l'expérience optique à laquelle peut donner lieu le panneau central du Triptyque Verbeek ne présente

pas le même degré de "profondeur" virtuelle que celle contenue dans le prototype memlinguien: en observant l'image de près, le spectateur n'en apprend pas plus sur la réalité représentée que ce qu'il en sait déjà après avoir regardé l'oeuvre à distance normale.

Le panneau central du retable de l'Hôpital Saint-Jean a en effet été conçu de manière à autoriser une lecture à deux niveaux: à distance normale et en vision rapprochée. L'image comporte non seulement des éléments qui apparaissent du premier coup d'oeil - les figures du premier plan, les colonnes et les piliers de la halle, etc. ... - mais aussi d'autres qui, à l'instar des détails du tapis ou des scènes sculptées sur la corbeille des chapiteaux, ne peuvent réellement être décryptés qu'en observant le tableau de tout près. Erwin Panofsky a écrit que l'"oeil" de Jean van Eyck fonctionnait tout à la fois comme un microscope et comme un télescope, contraignant ainsi le spectateur regardant l'oeuvre à effectuer un incessant mouvement de va-et-vient devant celle-ci¹⁶. Cette remarque s'applique aussi à Memling. Certes, dans les conditions originales d'exposition du retable, sur le Maître-Autel de la chapelle de l'Hôpital, la vision rapprochée était réservée à quelques privilégiés, principalement aux clercs ayant en

charge les différentes fonctions liturgiques attachées à cet autel. Elle n'en constituait pas moins une façon légitime et enrichissante d'appréhender l'oeuvre.

La présence de deux niveaux de lecture recrée, dans le champ de l'image, une situation analogue à celle qui caractérise la réalité empirique. Dans notre monde naturel, il est toujours possible, en droit, d'obtenir un supplément d'informations sur les objets qui nous entourent: il suffit, pour ce faire, de s'en approcher. Or, il en va de même dans le monde artificiel créé par Hans Memling sur le panneau central du Maître-Autel de l'Hôpital Saint-Jean: si, à distance normale, le décor des chapiteaux de la halle demeure indistinct, par contre, en vision rapprochée, les scènes qui y sont sculptées apparaissent en toute netteté. Le simulacre offre donc au regard une "profondeur" d'expérience analogue à celle de la réalité naturelle qu'il dénote (et institue)¹⁷. Il convie en outre le spectateur à une véritable activité de recherche, recherche dont celui-ci devinait, après la "découverte" des premiers détails cachés, qu'elle serait fructueuse.

On sait que c'est Jean van Eyck et le Maître de Flémalle qui, les premiers, dans la peinture des anciens Pays-Bas, eurent l'idée d'enrichir l'image d'une multitude de



Fig. 4: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Verbeek, détail du panneau central avec sainte Catherine, huile sur bois, République fédérale allemande, coll. privée, Photo G. Martens-Berger, Bâle



Fig. 5: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Verbeek, huile sur bois, République fédérale allemande, coll. privée, Photo G. Martens-Berger, Bâle



Fig. 6: Hans Memling (c. 1440-1494), Triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine, panneau central, huile sur bois, 172 x 172 cm, Bruges, Hôpital Saint-Jean, Musée Memling, Photo ACL, Bruxelles

détails. Hans Memling se rattache incontestablement à cette tradition. Par contre, l'auteur du Triptyque Verbeek n'en participe que faiblement. Sans doute le traitement qu'il réserve au pavement ou au bréviaire de sainte Catherine témoigne d'un certain intérêt pour le détail, mais il n'y a pas, chez ce peintre, un véritable désir de "dédoubler" la représentation. Ainsi, le spectateur qui espère découvrir quelque élément caché dans les architectures du Triptyque Verbeek en sera pour ses frais: les chapiteaux des colonnes ne comportent aucun décor figuré ...

On aurait tort de penser que c'est la réduction du format par rapport au modèle (le Triptyque Verbeek mesure 69 cm de hauteur, celui de Memling 179) qui est responsable de la réduction du nombre de détails présents dans l'image. La confrontation du Mariage mystique de l'Hôpital Saint-Jean avec une répétition autographe, conservée à New York¹⁸ (fig. 7), montre bien que, chez Memling, la multiplication des détails n'est pas liée aux dimensions du support¹⁹. L'expérience visuelle à laquelle donne lieu ce panonceau de quelque 68 cm de hauteur présente la même "profondeur" que celle contenue virtuellement

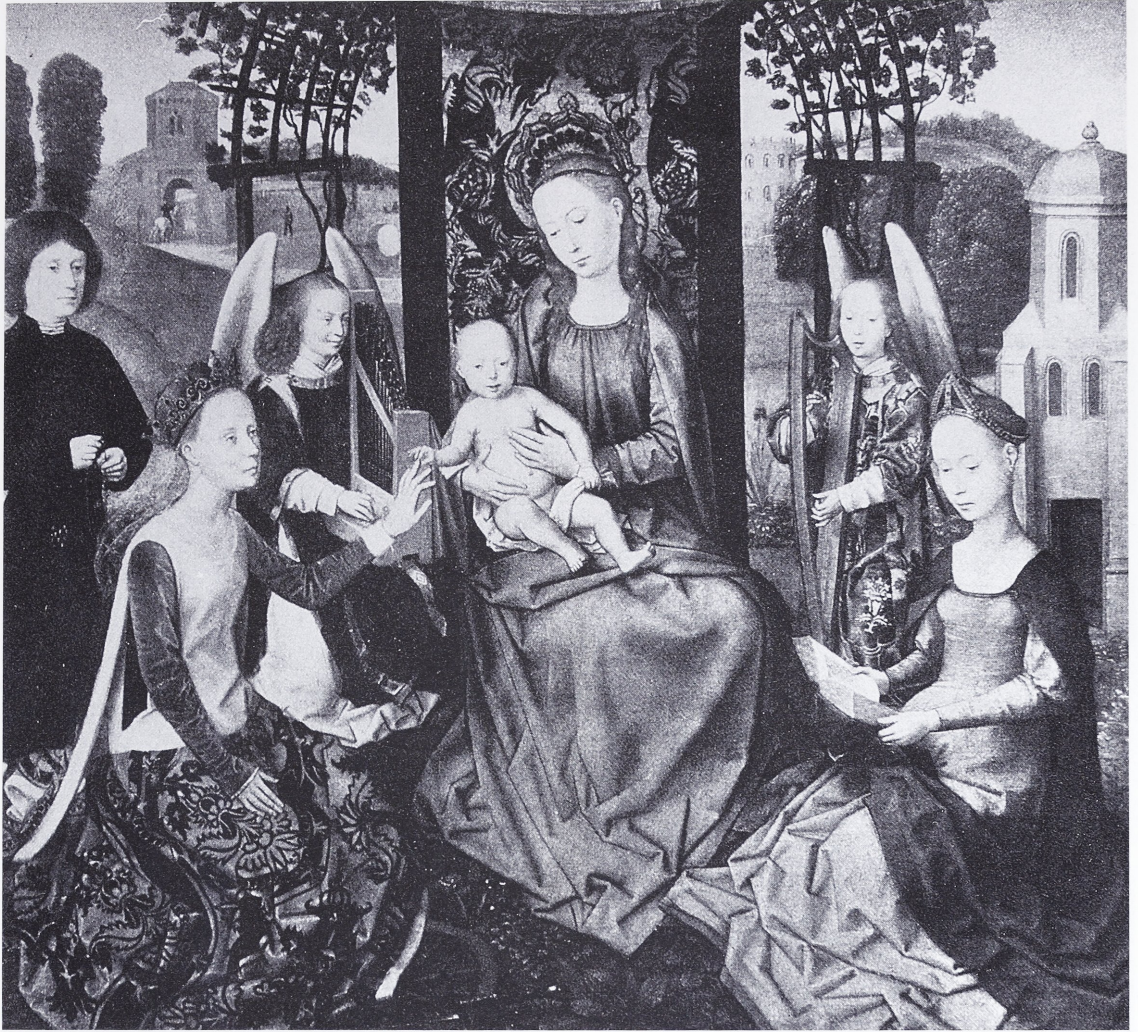


Fig. 7: Hans Memling (c. 1440-1494), Mariage mystique de sainte Catherine, huile sur bois, 68,5 x 73,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Photo musée

dans le retable brugeois, près de trois fois plus haut. Sans doute les chapiteaux historiés et le tapis d'Orient ont-ils disparu mais la présence d'un véritable herbarium aux pieds des figures compense cette "perte" en enrichissant la scène d'une multitude de détails microscopiques.

La simplification dont le modèle memlinguien a fait l'objet sur le Triptyque Verbeek n'est donc pas liée aux dimensions réduites du support. Il s'agit bien au contraire d'un fait stylistique, qui tient à la nature de la clientèle à laquelle s'adressait le peintre. Ainsi que l'a démontré Baxandall, l'"art", pris au sens de "technique de la représentation

figurée", demeure, à la fin du Moyen Age, une denrée quantifiable²⁰. La peinture de Memling correspondait à ce que l'on appellerait aujourd'hui le "haut de gamme". Elle était tout naturellement destinée à une élite sociale, prête à investir des sommes considérables dans une image. En revanche, le Triptyque Verbeek a été réalisé pour une catégorie d'acheteurs qui, ayant des ambitions artistiques plus modestes, se satisfaisaient d'un produit optique moins complexe. La structure perspective mal assurée de l'intérieur d'église servant de cadre à la scène représentée²¹, ainsi que l'omission de certains des arcs-



Fig. 8: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XV^{ème} siècle), Triptyque Ryerson-Philips, volets, huile sur bois, 52,8 x 14,6 cm (chaque volet), Chicago, Art Institute, Photo musée

boutants de la tour de sainte Barbe – ceux dont le raccourci aurait posé au peintre des problèmes insolubles²² – confirmant, si besoin en était, l'appartenance de l'oeuvre à la tendance "populaire" de la peinture brugeoise.

En dépit de leurs différences, le panneau de New York et le Triptyque Verbeek ont toutefois un point commun: tous deux ont été créés pour satisfaire, chez leurs commanditaires respectifs, le même désir d'appropriation symbolique d'un objet prestigieux jouissant d'un statut public. Sur ces deux oeuvres, une composition célèbre, exposée bien en vue dans une chapelle, est devenue l'objet d'une dévotion exclusive, inscrite dans la représentation elle-même. A New York, le commanditaire s'est lui-même fait peindre en prière devant le Mariage mystique de l'Hôpital Saint-Jean, comme si l'épisode naguère fixé par Memling était devenu sa propre vision intérieure. Quant au premier propriétaire du Triptyque Verbeek, il délégua à saint Jacques – peut-être son saint patron, en tout cas une figure dont la médiation devait lui tenir à coeur – la tâche de contempler pour lui, à faible distance, la célèbre composition. Il n'est pas exclu, en outre, qu'il se soit fait portraiturer lui-même sur le volet droit perdu: ce type de parti, comme nous allons le voir, n'était pas inconnu du Maître du Triptyque Verbeek.

Les deux volets conservés à l'Art Institute de Chicago opposent saint Jean-Baptiste désignant du doigt l'"Agneau de Dieu" (à gauche) à saint Jean l'Évangéliste présentant un donateur agenouillé (à droite)²³ (fig. 8). Un tel programme iconographique est fréquent chez Hans Memling²⁴ et dans son entourage immédiat: il se fonde sur une tradition eyckienne (pensons aux volets extérieurs de l'Agneau Mystique) qui fut popularisée par le maître brugeois.

Les volets de Chicago sont très certainement de la même main que l'intérieur du Triptyque Verbeek. On s'en convaincra tout d'abord en confrontant les architectures de l'arrière-plan: elles sont analogues, jusque dans les moindres détails (typologie des chapiteaux, vitrage, etc. ...), à celles du volet gauche. En outre, le Précurseur (fig. 9) est un frère jumeau du saint Jacques (fig. 10): c'est la même physionomie un peu plate, avec un front haut, une bouche droite et allongée, des yeux en amande. La position du corps est en partie identique: le pied droit est tourné vers l'extérieur, le pied gauche dirigé vers le panneau central, tandis que le bras droit se trouve replié contre la poitrine. Par l'adaptation des mains et par l'adjonction d'attributs caractéristiques – la mélote et l'agneau pour saint Jean-Baptiste; le manteau, le livre apostolique, le bâton de pèlerin et la besace à la coquille pour saint Jacques –, la même figure, telle un mannequin que l'on vêt et dévêt selon les besoins, devient susceptible de visualiser deux personnages différents de l'Histoire Sainte.

Une figure de saint Jean-Baptiste analogue se retrouve chez Hans Memling, lequel l'aurait empruntée à Dieric Bouts²⁵. La quasi-identité de la position de la main droite invite à supposer que le Maître du Triptyque Verbeek a calqué la pose de son "mannequin" sur celle du saint Jean-Baptiste figurant sur le Retable Donne²⁶ (fig. 11). Il n'a toutefois pas hésité à reformuler le modèle en fonction de sa sensibilité propre, plus "iconique" que celle du grand



Fig. 9: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XV^e siècle), Triptyque Ryerson-Phillips, détail du volet gauche avec saint Jean-Baptiste, huile sur bois, Chicago, Art Institute, Photo musée



Fig. 10: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XV^e siècle), Triptyque Verbeek, détail du volet gauche avec saint Jacques, huile sur bois, République fédérale allemande, coll. privée, Photo G. Martens-Berger, Bâle



Fig. 11: Hans Memling (c. 1440-1494), Triptyque Donne, volet gauche, huile sur bois, 70,5 x 30,5 cm, Londres, National Gallery, Photo musée

peintre brugeois. C'est ainsi qu'il a non seulement redressé la tête du saint mais qu'en plus, il l'a fait pivoter de quelques degrés vers l'avant, de manière à neutraliser en grande partie le raccourci du côté gauche du visage. Le résultat obtenu rappellera à l'historien d'art le "trois quarts frontal" cher à l'art byzantin. Il est frappant de constater que le Maître du Triptyque Verbeek procéda de manière analogue, lorsqu'il traduisit dans son idiome stylistique personnel le "Mariage mystique" de l'Hôpital Saint-Jean: par rapport à leurs modèles respectifs, sainte Catherine et sainte Barbe tournent plus nettement le visage vers l'extérieur de l'image.

Cette tendance à ramener le trois quarts dans le plan n'appartient toutefois pas en propre au Maître du Triptyque Verbeek. Elle s'observe aussi dans l'interprétation que donnèrent des prototypes goesiens ou memlinguins certains peintres brugeois de la tendance "populaire", tel par exemple le Maître de la Légende de sainte Ursule. Dans son Mariage mystique de sainte Catherine conservé à Bruxelles²⁷ (fig. 12) – une oeuvre elle aussi inspirée par le célèbre retable de l'Hôpital Saint-Jean –, sainte Barbe apparaît quasi de face et le nez de sainte Catherine n'interrompt plus l'ovale du visage. Des remarques analogues pourraient être faites au sujet des Maîtres des Légendes de sainte Lucie et de sainte Godelieve.

Les deux saint Jean de Chicago constituaient les volets d'un triptyque. Le panneau central, considéré jusqu'ici comme perdu, doit être identifié, selon moi, avec la Vierge à l'Enfant conservée dans l'ancienne collection Anton Philips à Eindhoven²⁸ (figg. 13-14). Ce tableau méconnu fut inclus par Friedländer dans son "Altniederländische Malerei" sous l'étiquette "disciple de Memling"²⁹. Les architectures de l'arrière-plan, le drapé du manteau de Marie, dessiné de manière analogue sur le Mariage mystique Verbeek, et la tête de l'ange (fig. 15), apparentée à celle de l'Évangéliste de Chicago (fig. 16), montrent clairement que nous avons affaire à une oeuvre du Maître du Triptyque Verbeek. Mais quels sont les arguments plaçant en faveur de la reconstitution proposée?

On notera, tout d'abord, la forme échancrée des volets de Chicago: elle s'adapte parfaitement au cintre de la Madone d'Eindhoven. Ensuite, la réunion des trois panneaux engendre un complexe figuré parfaitement équilibré: la figure de l'ange, à gauche de la Vierge en trône, fait pendant au donateur agenouillé que présente saint Jean. La légère dissymétrie observable sur le panneau d'Eindhoven se trouve ainsi compensée par la dissymétrie des volets de Chicago. Enfin – et c'est évidemment le point décisif –, les dimensions des deux tableaux de l'Art Institute (chacun mesure 52,4 x 14,3 cm) s'accordent avec celles de la Madone (51 x 32 cm), la différence de quelques centimètres entre la largeur du panneau central présumé et celle, cumulée, des deux volets pouvant s'expliquer par le fait que ces derniers étaient chacun pourvus d'un encadrement propre. Au vu de ces différents éléments, l'appartenance des deux saint Jean de Chicago et de la Vierge d'Eindhoven à un même ensemble me paraît difficilement contestable. Il me semble donc possible de reconstituer un ancien triptyque brugeois démembré (fig. 17), que je propose de baptiser "Ryerson-Philips", du nom de ses deux derniers propriétaires privés.



Fig. 12: Maître de la Légende de sainte Ursule (dernier quart du XV^{ème} siècle), Mariage mystique de sainte Catherine, huile sur bois, 82 x 125 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, Photo ACL, Bruxelles

On ne peut qu'être frappé par les nombreuses analogies existant entre les Triptyques Verbeek et Ryerson-Philips. Elles ne se limitent pas à la seule "substance figurative" de l'image – à l'usage d'un patrimoine circonscrit de motifs –, mais concernent aussi la mise en oeuvre esthétique de ces motifs. C'est ainsi, par exemple, que le fond architectural rempli, dans les deux oeuvres, des fonctions identiques.

Sur le panneau central, les architectures de l'arrière-plan répètent la structure trinaire du triptyque: tant le chevet à trois pans visible derrière la Madone Philips que les deux colonnes situées le plus en retrait sur le Mariage mystique Verbeek réinstituent, au milieu du retable, la frontière séparant panneau central et volets. Une observation attentive permet même de reconnaître des panneaux échancrés à l'arrière-plan de la Madone Philips et des panneaux quadrangulaires derrière les protagonistes du Mariage mystique. Mais, dans ces triptyques "cachés" que le peintre s'est ingénié à suggérer en image sur le panneau central de triptyques bien réels, les limites ne comptent plus: bien que sainte Catherine et l'ange Philips occupent chacun un volet gauche imaginaire, ils peuvent se targuer l'un et l'autre d'un contact direct, physique même, avec la Vierge et le Christ. Or, ces derniers sont pourtant captifs des limites d'un panneau médian fictif inséré dans le panneau médian réel.

Par le biais du fond architectural, le peintre réduplique donc, à l'intérieur de la représentation, la césure entre la

partie centrale du retable, réservée à la Divinité, et les volets, impartis au donateur ainsi qu'à ses intercesseurs. Mais, dans le même temps, il fait en sorte que cette césure secondaire se dissolve d'elle-même, du fait de l'unité d'action réalisée sur le panneau central. Pareille contestation d'une limite peut donner lieu, dans le chef du spectateur extérieur, à une expérience visionnaire: ne suggère-t-elle pas la possibilité d'une mise en cause analogue des véritables limites matérielles de l'image?

L'arrière-plan architectural des deux triptyques possède aussi une dimension "didactique". L'intérieur d'église dans lequel le Maître du Triptyque Verbeek a placé ses personnages répète la hiérarchie céleste à laquelle, implicitement, l'image se réfère. C'est ainsi que l'espace attribué aux intercesseurs et au donateur présente la structure d'un bas-côté, tandis que celui occupé par la Vierge et le Christ évoque un vaisseau central terminé par un chœur. En outre, le pavement aux motifs austères des volets s'oppose à celui, plus richement ornementé, du panneau médian. Cette dernière opposition, on voudra bien le noter, ne se rencontre sur aucune oeuvre de Memling: le maître brugeois, visiblement, n'était guère enclin à sacrifier la cohérence esthétique de ses intérieurs à la médiation optique de significations.

Les Van Eyck, eux aussi, eurent toujours à coeur de traiter de manière unitaire les pavements de leurs intérieurs d'église. Mais l'opposition "hiérarchisante" des sols mise en oeuvre par le Maître du Triptyque Verbeek ne leur était

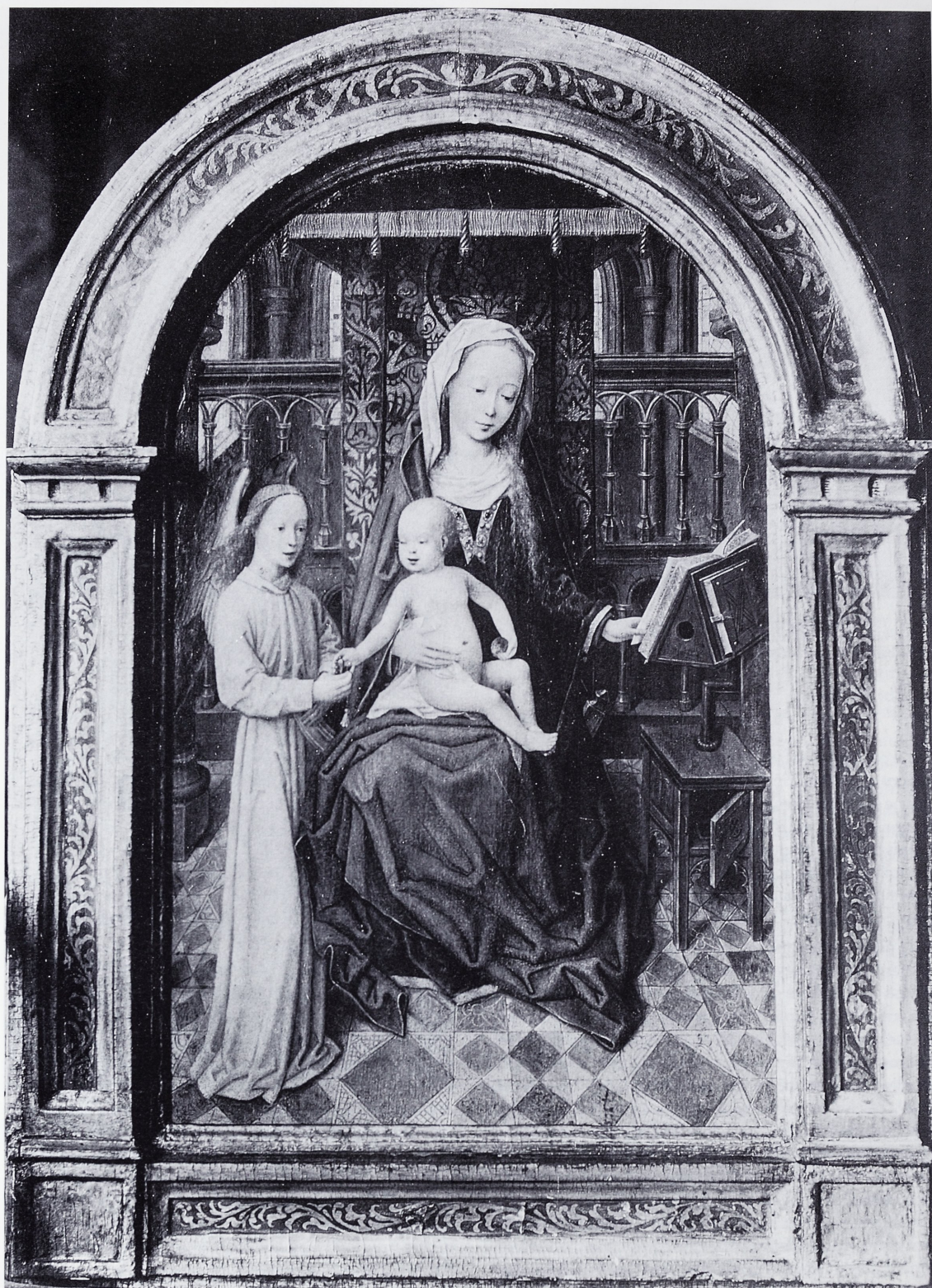


Fig. 13: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XV^{ème} siècle), Triptyque Ryerson-Philips, panneau central, huile sur bois, 51 x 32 cm, Eindhoven, ancienne coll. Anton Philips, Photo ACL, Bruxelles

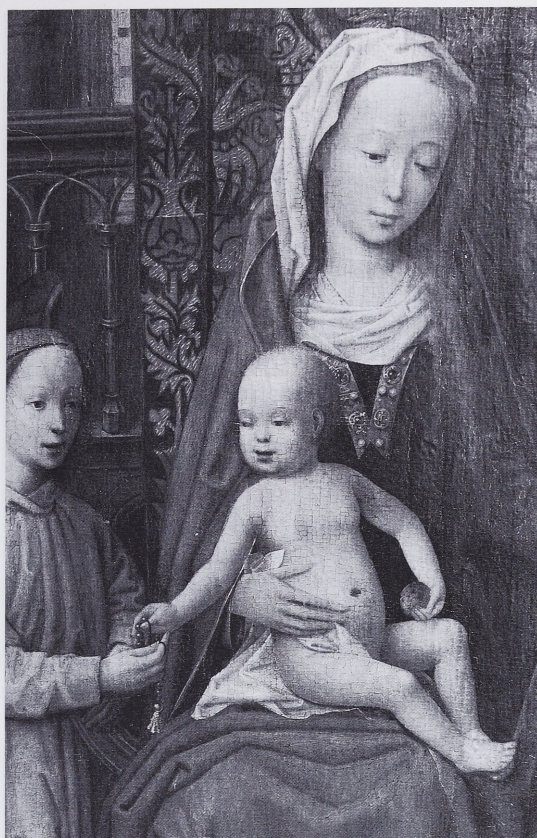


Fig. 14: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Ryerson-Philips, détail du panneau central avec la Vierge et l'Enfant, huile sur bois, Eindhoven, ancienne coll. Anton Philips, Photo G. Martens-Berger, Bâle



Fig. 15: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Ryerson-Philips, détail du panneau central avec l'ange (cliché inversé), huile sur bois, Eindhoven, ancienne coll. Anton Philips, Photo G. Martens-Berger, Bâle



Fig. 16: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Ryerson-Philips, détail du volet gauche avec saint Jean l'Évangéliste, huile sur bois, Chicago, Art Institute

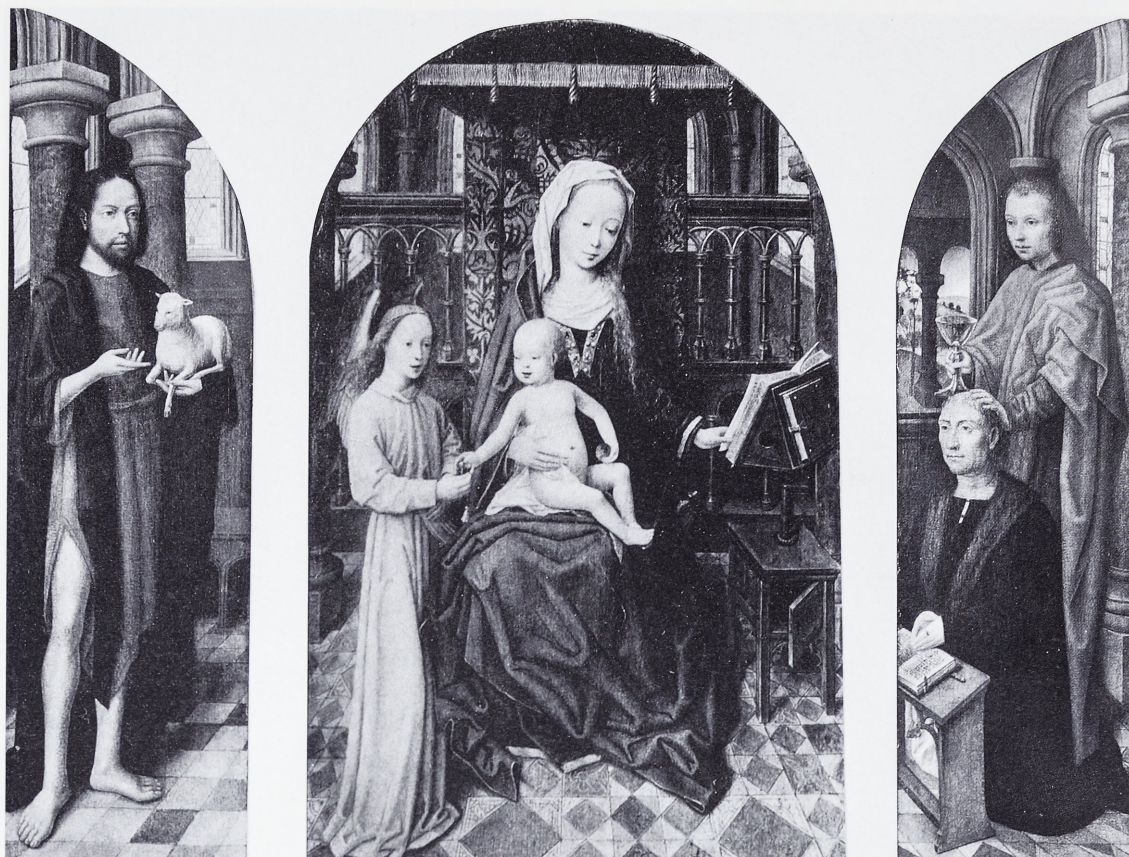


Fig. 17: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Ryerson-Philips (photomontage)

pas pour autant étrangère. Ainsi, sur les volets extérieurs de l'Agneau Mystique, l'Annonciation et les portraits en pied des donateurs sont associés à un pavement constitué de simples carreaux de terre cuite non vernissée. En revanche, à l'intérieur, on aperçoit, sous les pieds des anges chanteurs et musiciens, des carreaux de faïence aux motifs variés et, sur les trois panneaux représentant la Déesis, un carrelage de marbre (?) luisant. De même, sur la "Fontaine de Vie" du Prado³⁰, le Règne humain, figuré en bas de l'image, est installé sur un pavement moins riche que le Christ, Marie et saint Jean-Baptiste. Sur le Retable de Tallinn³¹, le Maître de la Légende de sainte Lucie chercha également à suggérer une hiérarchie par le biais de plusieurs types de pavement. Conformément à la tradition allemande, ce "Wandelaltar" présente trois "états" successifs: au sol nu de l'Annonciation en grisaille fait suite le carrelage austère de la scène d'Intercession, avec les portraits des membres de la fameuse Confrérie des "Têtes noires", puis vient le pavement aux motifs compliqués du troisième état, réservé aux Saints et à la Vierge. Sur le Triptyque Verbeek, le souci de visualiser une hiérarchie se retrouve même dans le décor des chapiteaux: les corbeilles lisses des bas-côtés contrastent avec celles,

pourvues de crochets, du vaisseau central³². L'environnement spatial des figures a donc bien, dans cette oeuvre, une valeur explicative: il contient un commentaire implicite sur le statut hiérarchique des personnages représentés. La même remarque s'applique évidemment aussi au Triptyque Ryerson-Philips, même s'il ne présente que les oppositions signifiantes "vaisseau central-vaisseau latéral" et "pavement riche-pavement pauvre".

La Vierge à l'Enfant qui fut vendue à Bruxelles en 1938³³ (fig. 18) est, elle aussi, une oeuvre du Maître du Triptyque Verbeek. Le visage de Marie se retrouve quasi identique sur son Mariage mystique de sainte Catherine (fig. 19). En outre, tant la forme du trône que les baies vitrées de l'arrière-plan sont caractéristiques du peintre. Comme le démontre une répétition encore pourvue de ses bords non peints, conservée au Landesmuseum de Bonn³⁴ (fig. 20), le panneau jadis à Bruxelles doit être considéré comme complet.

Le Christ est représenté suivant l'un des schémas canoniques de l'iconographie memlinguienne: "(...) assis, une jambe étendue, l'autre repliée, soit dans le giron de Marie, soit sur une balustrade" (Friedländer)³⁵. Ce schéma se retrouve notamment sur le Mariage mystique de l'Hôpital

Saint-Jean et, sous une forme légèrement modifiée, sur le panneau central du Triptyque Verbeek.

En dépit du caractère éminemment memlinguien du tableau jadis à Bruxelles, on voudra bien noter que l'idée d'intégrer un trône pourvu d'accoudoirs à l'effigie frontale en plan rapproché (close-up) de la Vierge à l'Enfant n'est pas attestée dans la production du célèbre "madonnière" brugeois, pas plus d'ailleurs qu'elle ne se rencontre chez ses prédécesseurs. Cette absence me semble devoir s'expliquer par un souci de bienséance. En représentant de face et à mi-corps un personnage assis sur un trône pourvu d'accoudoirs, le peintre suscite "nolens volens" un effet illusionniste: le spectateur tendra à considérer que les accoudoirs sont contigus à l'encadrement. Il situera de ce fait vers l'avant, c'est-à-dire en dehors des limites matérielles de la représentation, les jambes de la figure. Ainsi, face à la Vierge à l'Enfant du Maître du Triptyque Verbeek, on peut avoir l'impression que la partie inférieure du corps de Marie est illusoirement comprise dans une tranche d'espace située en deçà de l'image. Il suffit d'identifier optiquement le plan constitué par les accoudoirs du trône à celui suggéré par le cadre pour aboutir à cette lecture. La "Mère de Dieu" semblera alors assise sur le cadre, les jambes plongées dans le monde du spectateur.

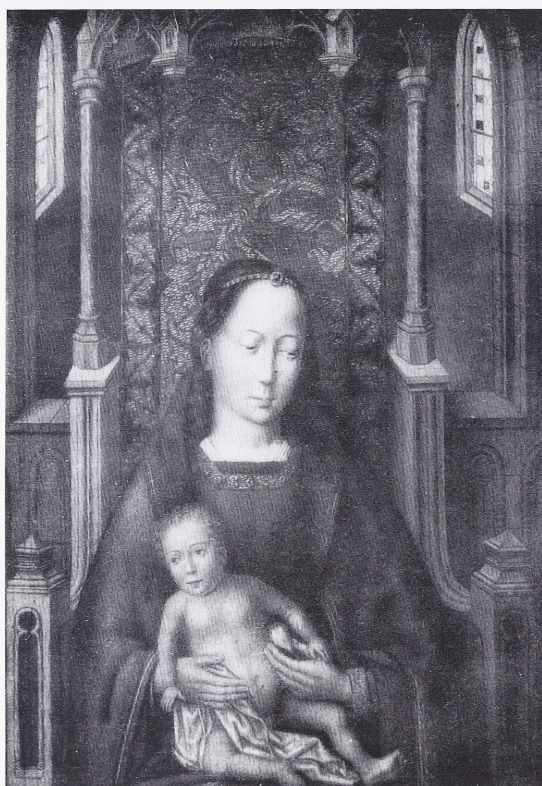


Fig. 18: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Vierge à l'Enfant, huile sur bois, 31 x 22 cm, Bruxelles, vente publique, 1938, Photo RKD, La Haye

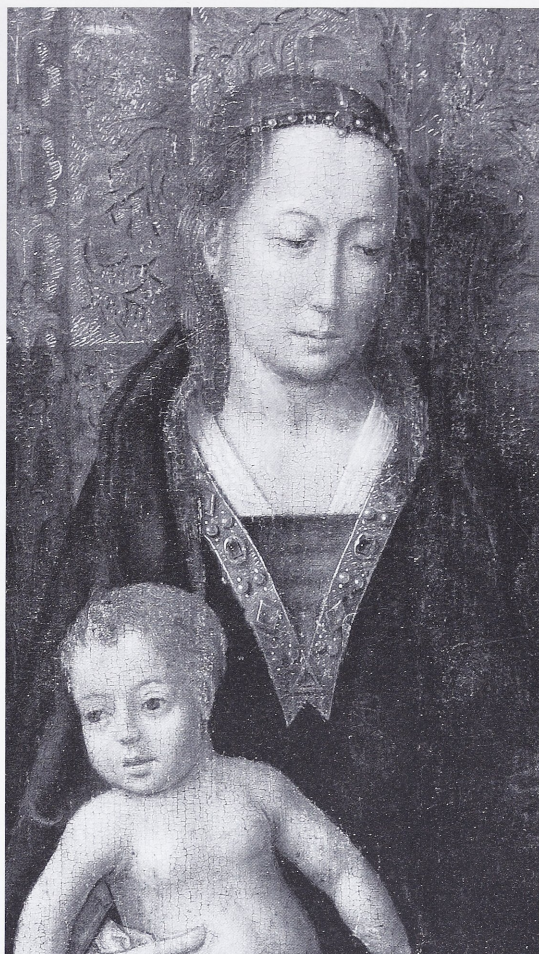


Fig. 19: Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Verbeek, détail du panneau central avec la Vierge à l'Enfant, huile sur bois, République fédérale allemande, coll. privée, Photo G. Martens-Berger, Bâle

Une telle promiscuité du sacré et du profane, visiblement, n'était pas du goût de Roger de la Pasture: tout en acceptant le principe d'une mise en cause de la limite esthétique par une représentation incomplète "débordant" du panneau, ainsi qu'en témoigne par exemple la main gauche du Salvator Mundi du Triptyque Braque posée directement sur le cadre³⁶, il estimait que l'usage de cette "figure" devait être soumis à certaines règles élémentaires de tact. C'est pourquoi, lorsqu'il introduisit la mode des effigies mariales à mi-corps dans la peinture des anciens Pays-Bas³⁷, il eut bien soin d'éviter, sur ces images, le motif du trône pourvu d'accoudoirs. Ainsi, la Madone Mancel³⁸, représentée de face et en plan rapproché, est assise sur un simple pliant dont la morphologie empêche toute agglomération illusionniste au cadre du tableau. En revanche, sur le Retable de Batalha³⁹, où toutes les figures apparaissent en pied, le Peintre officiel de la ville de Bruxelles ne vit aucun inconvénient à installer la figure frontale de Marie sur un trône à accoudoirs monumental. Cet usage différencié de la vue rapprochée fut maintenu par ses continuateurs immédiats, dont Memling.



Fig. 20: Entourage du Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XV^{ème} siècle), Vierge à l'Enfant, huile sur bois, 33 x 25 cm, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Photo musée



Fig. 21: Maître de la Légende de sainte Ursule (dernier quart du XV^eme siècle), Vierge à l'Enfant, huile sur bois, 36 x 26 cm, Lugano, Villa Favarita, coll. Thyssen, Photo ACL, Bruxelles

Le Maître du Triptyque Verbeek n'est toutefois pas le seul peintre brugeois à ne pas éviter le motif du trône pourvu d'accoudoirs sur les représentations frontales de la Vierge à mi-corps: le Maître de la Légende de sainte Ursule fit de même. En témoignent notamment le volet gauche du Diptyque d'Anvers⁴⁰, ainsi que les Madones de Los Angeles⁴¹, de Lugano⁴² (fig. 21), de Worcester⁴³ ou de la Collection Baron Janssen à La Hulpe⁴⁴. En dépit de son fort aspect memlinguien, la Vierge à l'Enfant vendue en 1938 se rattache donc bien à la tendance "populaire" de l'école brugeoise, telle que l'illustre le Maître de la Légende de sainte Ursule.

La répétition conservée à Bonn ne saurait être attribuée au Maître du Triptyque Verbeek lui-même. Le dessin mou et peu élaboré des visages suggère une autre main: visiblement, le Maître du Triptyque Verbeek, imitateur de Memling, fut à son tour imité. L'auteur de la Madone de Bonn travailla sans doute dans l'atelier du Maître du Triptyque Verbeek, comme disciple ou comme compagnon⁴⁵. Peut-être a-t-il aussi réalisé la figure d'Adam qui se trouve au revers du volet gauche du "Mariage mystique" (figg. 22-23). On notera une certaine similitude dans le rendu calligraphique des paupières de l'Enfant Jésus et du Premier Homme.

Peut-on, sur la base de l'oeuvre reconstitué, se faire une idée de la biographie du Maître du Triptyque Verbeek? Il me semble que oui. Certes, faute de documents, cette biographie ne saurait être que schématique et hypothétique. Mais la connaissance des sources du style d'un maître, jointe à ce que les archives nous apprennent sur le métier de peintre dans les anciens Pays-Bas au XVème siècle, permet pour le moins d'approcher une certaine probabilité. On peut ainsi supposer que le Maître du Triptyque Verbeek, soit fit son apprentissage chez Memling, soit travailla dans son atelier à titre de compagnon. La première possibilité n'exclut d'ailleurs pas la seconde, puisque l'accès à la maîtrise était particulièrement onéreux et impliquait en outre la location ou l'acquisition d'un atelier. C'est pourquoi de nombreux peintres, arrivés au terme de leur apprentissage, préférèrent travailler pour un maître établi, plutôt que de chercher à voler de leurs propres ailes.

Dans un atelier de la fin du Moyen Age, aussi longtemps qu'ils demeuraient intégrés dans le processus de production des oeuvres portant le label stylistique du maître, compagnons et apprentis étaient tenus de censurer leurs inclinations stylistiques personnelles. Ils avaient à servir de leurs mains le "Stilwollen" de leur employeur⁴⁶. C'est pour ce motif que le Maître du Triptyque Verbeek aura appris à peindre "comme Memling". La familiarité qu'il possédait avec le style du célèbre peintre brugeois me paraît en effet devoir s'expliquer par l'habitude acquise en atelier à contrefaire la manière de son employeur.

Le Maître du Triptyque Verbeek eut néanmoins la possibilité de développer un style personnel. Comme le montrent les deux triptyques que nous avons examinés, il reformula les schémas memlinguiens en fonction de son profil grapho-moteur propre, de son habileté au dessin et de son imaginaire personnel. Peut-être devint-il franc-maître à son tour, à moins qu'il ait joui, dans l'atelier de Memling, d'un statut particulier lui donnant le droit d'avoir une pro-

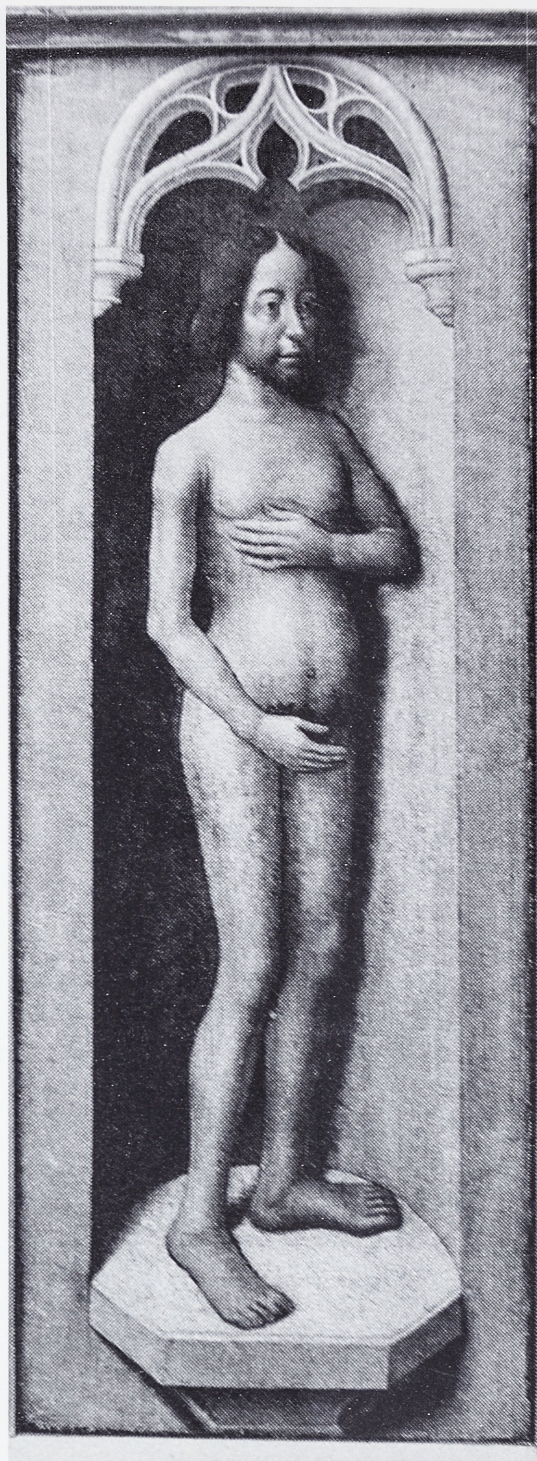


Fig. 22: Entourage du Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Verbeek, volet gauche, revers, huile sur bois, 69 x 26,5 cm, République fédérale allemande, coll. privée, Photo Verbeek



Fig. 23: Entourage du Maître du Triptyque Verbeek (dernier quart du XVème siècle), Triptyque Verbeek, détail du revers du volet gauche avec Adam, huile sur bois, République fédérale allemande, coll. privée, Photo G. Martens-Berger, Bâle

duction propre. On se rappellera ici que certains compagnons pouvaient vendre leurs oeuvres sous leur nom, pour autant qu'ils aient obtenu l'accord préalable du maître⁴⁷. En tout état de cause, le Maître du Triptyque Verbeek ne resta pas éternellement dans l'ombre de Memling. Et pourtant, la marque du célèbre peintre brugeois demeure aisément perceptible dans son oeuvre. Le Maître du Triptyque Verbeek chercha visiblement à tirer profit de l'engouement suscité à la fin du XVème siècle, dans toute l'Europe du Nord mais aussi en Italie et en Espagne, par la peinture de Memling.

A moins que nous n'ayons affaire à un peintre particulièrement archaïsant demeuré à l'écart de la mode, l'absence dans sa production d'éléments italianisants, tels les putti métalliques ou les architectures Renaissance, invite à situer le Maître du Triptyque Verbeek dans la période 1475-1490. Il aurait donc oeuvré dans le même laps de temps que Memling lui-même, mort en 1494. Plus attaché que ce dernier à préserver la tradition flamande contre la montée de l'italianisme, il s'adressait visiblement à une clientèle qui, sans être prête à déboursier le prix nécessaire à l'acquisition d'un véritable "Memling", souhaitait toutefois posséder une oeuvre de style memlinguien.

Notes

Ce n'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui m'ont aidé à mener à bien le présent travail: Giancarlo Ambrosetti (Reggio Emilia), Gisela Hellenkemper et Ingeborg Krueger (Bonn), Robert Henning, Jr (Santa Barbara), Martha Wolff (Chicago), les Familles Philips (Eindhoven) et Verbeek (Bonn) ainsi que mon frère François-René Martens et mes ami Thierry Lenain et Bruno Bernaerts.

Conventions

FAGGIN = M. CORTI-G.T. FAGGIN, *L'Opera completa di Memling* (= *Classici dell'Arte*, 27), Milan, 1969

FRIEDLÄNDER = M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, I-XIV, Leyde-Bruxelles, 1967-1976*

- 1 Voir, à ce sujet, F. BOCK, *Memling-Studien*, Düsseldorf, 1900, p. 39; C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Bruges, 1913, pp. 28, 35, 198; V. J. HULL, *Hans Memling's Paintings for the Hospital of Saint John in Bruges* (thèse, Bryn Mawr College, 1979), Londres-New York, 1981, p. 9.
- 2 J. WEALE, *Hans Memling*, Bruges, 1901, p. 11; Idem, *Hans Memling*, Londres, 1907, p. 11 (cf. HULL, op. cit. note 1, p. 20, note 19).
- 3 Je laisse ici de côté la théorie de l'historienne d'art russe V. N. Volskaya, qui, en 1960, avait proposé d'identifier Passchier van der Meersche avec le Maître de Hoogstraten [cf. J. BIALOSTOCKI, *The Literature of Art. Recent Research: Russia - Early Periods*, dans: *Burlington Magazine*, 1965, 107, pp. 429-432 (p. 432) et C. SCAILLIEREZ, *Un Christ en croix du Maître de Hoogstraeten au Musée des Beaux-Arts d'Angers*, dans: *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1986, 36, pp. 192-196 (pp. 194-195 et p. 196, note 7)]. Ce rapprochement est pour le moins gratuit: les rapports stylistiques existant entre Memling et le Maître de Hoogstraten suggèrent certes pour ce dernier une formation brugeoise, mais ils ne suffisent nullement à prouver un passage par l'atelier du peintre rhénan. On notera aussi, dans une brochure en vente à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges (A. VAN ACKER, *Moments d'extase devant Memling*, Bruges, s.d., p. 29), une surprenante attribution à Passchier van der Meersche et à Jan Verhanneman des médaillons de la châsse de sainte Ursule!
- 4 M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei, VI. Memling und Gerard David*, Berlin, 1928, pp. 58-59.
- 5 FRIEDLÄNDER, *Vla*, nos 107-108.
- 6 *Ibidem*, no. 110.
- 7 No d'inv. 1982. 8. cf. *Ibidem*, no 109; FAGGIN, no. 46.
- 8 FRIEDLÄNDER, *Vla*, pl. 130, A (cf. p.37); M. COMBLEN-SONKES, *Dessins du XVème siècle: Groupe van der Weyden* (= *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*, 5), Bruxelles, 1969, pp. 205-208, no D19.
- 9 J. LAVALLEY, *Collections d'Espagne, 2* (= *Répertoire des peintures flamandes du XVème siècle*, 2), Anvers, 1958, p. 17, no 57, pl. VI.
- 10 On remarquera à ce propos les analogies existant entre la figure de sainte femme à l'extrême droite sur la Lamentation de Santa Barbara et la Madone no 107 de Friedländer; de même, le visage de Gabriel sur l'Annonciation conservée dans une collection privée espagnole est très proche de celui de la Madone no 108.
- 11 Huile sur bois; panneau central: 68,5 x 54 cm; volet gauche: 70,5 x 26,5 cm.
- 12 A. VERBEEK, *Ein Brügger Klappaltärchen des ausgehenden 15. Jahrhunderts*, dans: *Festschrift Wolfgang Krönig* (= *Aachener Kunstblätter*, 41, 1971), pp. 108-112. L'oeuvre figure dans le catalogue 606 [20-22 mai 1985, no 16, pl. 1 (repr. en couleurs) et 3] et 660 [10 décembre 1990, no 18, pl. IV (repr. en couleurs)] de la Maison de ventes Lempertz (Cologne).
- 13 Sur la formule - apparemment introduite par Memling - qui consiste à représenter Adam et Eve sur les volets extérieurs d'un triptyque, voir C. SCAILLIEREZ, *Joos van Cleve au Louvre* (= *Dossiers du Département des Peintures*, 39), Paris, Louvre, 1991, pp. 18-20.
- 14 On trouvera l'énoncé des différents arguments plaçant en faveur de cette identification dans HULL, op. cit. note 1, pp. 42-43 (cf. aussi pp. 53-54).
- 15 Le triptyque porte sur le cadre la date de 1479. Comme l'un des donateurs représentés sur les volets extérieurs, Anthonis Seghers, mourut en 1475, les historiens ont en général considéré que le retable avait dû être commandé au plus tard cette année-là (cf. *Ibidem* p. 53).
- 16 "Jan van Eyck's eye operates as a microscope and as a telescope at the same time (...) so that the beholder is compelled to oscillate between a position reasonably far from the picture and many positions very close to it (...)" [E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953, p. 182].

- 17 cf. la remarque de Cesare BRANDI, relative à Jean van Eyck, mais dont la portée peut être étendue à l'ensemble de la production des "Grands Maîtres" du XVème siècle dans les anciens Pays-Bas: "Niente di meno di quel che esiste nel fenomeno dovrà apparire nell'immagine. Questa non deve essere una decurtazione, una riduzione interessata, non la cifra o il riassunto del fenomeno: ma quasi, l'immagine, dovrà potersi osservare, studiare, analizzare come il fenomeno stesso" (*Spazio italiano, ambiente fiammingo*, Milan, 1960, pp. 22-23).
- 18 FRIEDLÄNDER, *Vla*, no 65; FAGGIN, no 82. L'antériorité du triptyque de l'Hôpital Saint-Jean sur le panneau de New York est acceptée par la grande majorité des auteurs [cf. H. HYMANS, *L'exposition des primitifs flamands à Bruges*, 3, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 28, 1902, pp. 280-306 (p. 288)]; M. CONWAY, *The Van Eycks and Their Followers*, Londres, 1921, p. 231; H.B. WEHLE-M. SALINGER, *A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings*, New York, 1947, pp. 68-70; E. LARSEN, *Les primitifs flamands au Musée métropolitain de New York*, Utrecht-Anvers, 1960, p. 119; A. P. DE MIRIMONDE, *Les anges musiciens chez Memling*, dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1962-1963, pp. 5-51 (p. 23); G. BAUMAN, *Early Flemish Portraits 1425-1525*, New York, 1986, pp. 25, 30].
- 19 Il en va de même chez les autres "grands maîtres" de la peinture des anciens Pays-Bas. Ainsi, Dirk DE VOS remarque, à propos du Diptyque de Roger de la Pasture à Vienne avec la Vierge à l'Enfant et sainte Catherine (chaque panneau mesure 18,9 x 12,1 cm): "Quand on observe (ces) images en reproduction, on ne croirait jamais que les originaux sont si petits. Les figures sont aussi monumentales et aussi détaillées que sur les grands retables (Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum, Zurich, 1989, p. 16)".
- 20 M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972, pp. 14-27. L'auteur définit notamment l'amateur d'art toscan éclairé comme un "buyer of skill" (p. 23).
- 21 "(...) die Wiedergabe des komplizierten Chorraums mit Umgang und Kapellenkranz (scheint) nicht ganz bewältigt" (A. VERBEEK, op. cit. note 12, p. 111).
- 22 On confrontera avec profit le rendu perspectif de la tour de sainte Barbe à celui du choeur de la cathédrale de Cologne, sur deux des compartiments narratifs de la Châsse de sainte Ursule (FAGGIN, pl. 30; H. BORGER, F.G. ZEHNDER, Köln. *Die Stadt als Kunstwerk. Stadtansichten vom 15. bis 20. Jahrhundert*, Cologne, 1982, pp.88-91): Memling a soigneusement reproduit la forêt d'arcs-boutants cantonnant l'édifice sans en supprimer un seul, en dépit des difficultés qu'une telle entreprise représentait ...
- 23 No d'inv. 33.1048; huile sur bois; anc. coll. M.A. Ryerson; chaque volet 52,8 x 14,6 cm. Il n'y a plus trace de peintures au verso. cf. *Loan Exhibition of Flemish Primitives* (Préf. M. J. FRIEDLÄNDER), F. Kleinberger Galleries, New York, oct. - nov. 1929, p. 122, no 38; *Paintings in the Art Institute, Chicago*, 1961, p. 161 (avec mention d'une ancienne attribution au Maître du Triptyque Morrison).
- 24 cf. le Triptyque Donne (FRIEDLÄNDER, *Vla*, no 10; FAGGIN, no 25) et celui de Vienne (FRIEDLÄNDER, *Vla*, no 9; FAGGIN, no 24).
- 25 Aux deux exemples memlinguins cités à la note 24, il convient d'ajouter le volet de Londres (FRIEDLÄNDER, *Vla*, no 19; FAGGIN, no 33). Selon S. URBACH (cat. exp. *Middeleeuwse Nederlandse kunst uit Hongarije, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijnenconvent*, 1990, p. 28), le saint Jean-Baptiste figurant sur le panneau gauche de la "Perle de Brabant" (FRIEDLÄNDER, III, no 24) serait la plus ancienne attestation connue du schéma.
- 26 Le Maître du Triptyque Verbeek ne fut d'ailleurs pas le seul peintre brugeois à s'inspirer de ce saint Jean-Baptiste. On le retrouve aussi sur un triptyque de Reggio Emilia [Galleria Parmeggiani, inv. no 297. cf. cat. exp. *Arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI*, Florence, Palazzo Strozzi, 1948, p. 31, no. 10 et pl. 28; C. L. RAGGHIANI, *Sull'opera di Jan Provost*, dans: *Critica d'Arte*, 8(30), 1949, pp. 334-338 (p. 337); FAGGIN, p. 106, no 74; C. PERIER-D'ETEREN, *Un tableau inédit d'Adriaen Isenbrant: une Vierge à l'Enfant trônant et la copie interprétative*, dans: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 58, 1989, pp. 5-21 (pp. 10-11, fig. 3); L. COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti fiamminghi in Italia*. Catalogo (= *Musei d'Italia, Meraviglie d'Italia*, 24), Bologne, 1990, pp. 131-132, no 248). Cette oeuvre - un véritable patchwork memlinguien - combine la Madone de Berlin (FRIEDLÄNDER, *Vla*, no 56; FAGGIN, no 74), sur le panneau central, aux volets du Triptyque Donne.
- 27 FRIEDLÄNDER, *Vla*, no 118; cat. exp. *Primitifs flamands anonymes*, Bruges, Groeningemuseum, 1969, no 2.

- 28 Huile sur bois; 51 x 32 cm; cadre moderne italianisant (!). cf. Catalogus van enige schilderijen en kunstvoorwerpen uit de collectie (...) A. F. Philips-De Jongh, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe-Museum, 1937, no 6; FRIEDLÄNDER, VIa, no 105.
- 29 FRIEDLÄNDER (op. cit. note 4, p. 58 et p. 135) pense à un disciple de Memling actif en Espagne et rapproche la Madone Philips du Triptyque de saint Ildefonse (FRIEDLÄNDER, VIa, no 105). L'analogie ne me semble guère frappante; cette dernière oeuvre ne saurait en tout cas être attribuée au Maître du Triptyque Verbeek.
- 30 FRIEDLÄNDER, I, pl. 64; E. DHANENS, Hubert en Jan van Eyck, Anvers, 1980, p. 354, fig. 219.
- 31 N. VERONEE-VERHAEGEN, Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn, dans: Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique, 4, 1961, pp. 142-153; FRIEDLÄNDER, VIb, Add. no 278. Reproductions en couleurs dans: N. NICOULINE, Niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in sowjetischen Museen, Saint-Petersbourg, 1987, pl. 12-30.
- 32 La même opposition, assortie de la même valeur symbolique, s'observe sur le Triptyque de saint Ildefonse (cf. référence note 29).
- 33 Huile sur bois; 31 x 22 cm. cf. Catalogue d'une importante vente publique de tableaux et d'antiquités, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 21 mars 1938, no 167, pl. X (avec attribution à l'"Ecole flamande, fin XVème siècle").
- 34 No d'inv. G.K. 176; huile sur bois; 33 x 25 cm. cf. F. GOLDKUHLE, I. KRUEGER, H.M. SCHMIDT, Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900, Bonn, 1982, pp. 393-394 (avec attribution à un Peintre des Pays-Bas du Nord). Dans son article des "Aachener Kunstblätter", A. VERBEEK, mentionna les analogies existant entre la Madone de Bonn et le triptyque qu'il publiait, tout en se refusant à conclure à une seule et même main (cf. op. cit. note 12, pp. 111-112).
- 35 M.J. FRIEDLÄNDER, Memling (Palet Serie), Amsterdam, 1944, p. 37.
- 36 FRIEDLÄNDER, II, no 26. Voir aussi, dans le même ensemble, le livre de saint Jean-Baptiste appuyé sur le cadre.
- 37 Voir, à ce sujet, PANOFKY, op. cit. note 16, p. 297; S. RINGBOM, Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting, Doornspijk, 1983 2 (1965), p. 94.
- 38 FRIEDLÄNDER, II, no 30.
- 39 Sur le Retable de Batalha, voir COMBLEN-SONKES, op. cit. note 8, pp. 109-112, no C 11; Eadem dans: cat. exp. Rogier van der Weyden. Peintre officiel de la ville de Bruxelles, Bruxelles, Musée Communal, 1979, pp. 163-164, no 27.
- 40 FRIEDLÄNDER, VIa, no 116.
- 41 Ibidem, no 125.
- 42 Ibidem, no 127.
- 43 Ibidem, no 121b.
- 44 FRIEDLÄNDER, VIb, Add. 269.
- 45 Pour une définition précise des termes "apprenti" et "compagnon", voir L. CAMPBELL, The Early Netherlandish Painters and Their Workshops, dans: Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque III (1979), Louvain-la-Neuve, 1981, pp. 43-61 ("apprenti", pp. 46-48; "compagnon", pp. 48-50).
- 46 "The apprentice and the "compagnon" had of necessity to imitate very closely their master's styles and the "compagnon" who moved from one master to another had to adapt and emulate the style of his new master" (Ibidem, pp. 51-52).
- 47 CAMPBELL (Ibidem, p. 48) cite un contrat passé à Gand le 13 novembre 1498, dans lequel Hannekin van den Dijke s'engage à travailler quatre ans pour Gérard Horenbault, à exécuter toutes les miniatures qu'il lui demanderait et à ne vendre aucune oeuvre sans son accord [document publié par V. VAN DER HAEGHEN, Notes sur l'atelier de Gérard Horenbault, dans: Bulletin der Maatschappij van Geschied-en Oudheidkunde te Gent, 22, 1914, pp. 26-30 (p. 29)].