

in Princeton wird eher von einem Gehilfen des Orléans-Malers illuminiert worden sein, jenem, der den *Arbre des batailles* für Arthur Richemont, Paris, Arsenal 2695, mit einer großen Miniatur geschmückt hat.

Doch vermag solche Besserwisserei das unschätzbare Verdienst dieses Kataloges nicht zu schmälern, der Material in bisher ungeahnter Fülle so vorgelegt hat, daß mit Beschreibungen und guten Abbildungen auch der weiteren Erforschung der französischen Malerei eine neue Grundlage gegeben ist.

Eberhard König

CHARLES STERLING, *Enguerrand Quarton, le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1983, 221 S., 200 Abb., 67 in Farbe. 380,— Francs.

Il n'est pas habituel de rendre compte d'un livre quand on a som sur la première page; je tiens donc à préciser que si Ch. Sterling m'a fait l'honneur de me remercier ainsi de la transcription de documents que j'ai faite pour lui, il reste bien le seul auteur de cet ouvrage, qui marque une date dans l'étude des Primitifs français: c'est la première monographie scientifique, offrant le catalogue raisonné et complet des oeuvres d'un artiste et présentant tous les documents connus le concernant, qui ait été publiée sur un peintre français du XVe siècle. Il aura fallu attendre 1983 pour voir paraître un tel ouvrage, alors que les contemporains des pays voisins, Italie ou Flandre, sont depuis longtemps gâtés par l'édition. Il appartenait au plus grand spécialiste des Primitifs français, qui a tant concouru à l'étude de la peinture provençale, de nous donner le premier livre de fond sur son principal représentant.

Insistons d'abord sur la qualité de présentation de l'ouvrage: nous avons affaire ici à un véritable «livre d'art», dans le meilleur sens du terme. Le nombre des reproductions en noir et en couleurs, ces dernières excellentes (particulièrement celles du *Couronnement de la Vierge*), l'abondance des détails en pleine page voulus par l'auteur, le goût heureux de la maquette, font un livre qu'on admire rien qu'à le feuilleter. La Réunion des musées nationaux, habituellement spécialisée dans le domaine des catalogues de musées ou d'expositions et dont c'est la première tentative dans le domaine de l'édition générale, peut se féliciter d'avoir réussi là un coup de maître. Souhaitons que la diffusion du livre soit à la hauteur de son édition, étant donné son prix très raisonnable. Si le nom d'Enguerrand Quarton dit malheureusement encore peu de chose à nombre de nos confrères, peut-être son sous-titre, le peintre de la *Pietà d'Avignon* (car c'est bien là le noeud de l'ouvrage) suscitera-t-il plus d'émotion: la jaquette à elle seule est saisissante (*Abb. 2*) et montre que le livre est consacré à l'une des plus grandes figures de la peinture européenne du XVe siècle.

Cette qualité de présentation sert un travail d'érudition et d'analyse scientifique qui non seulement ne laisse dans l'ombre aucun des problèmes concernant l'objet



de la monographie, Enguerrand Quarton, mais, selon l'habitude de l'auteur, s'étend au contexte artistique contemporain qu'il interprète et met en lumière de telle sorte qu'il nous donne en même temps un aperçu général de la peinture provençale et, par le biais des comparaisons de style, touche à l'ensemble de la peinture française (et même étrangère) du XVe siècle. Quarton est un artiste qui permettait cette érudition précise accompagnée d'un tel luxe d'illustrations de détail, et ces excursions dans l'activité artistique du temps: son catalogue complet se limite à six oeuvres, dont chacune est étudiée dans un chapitre propre, précédant les chapitres de synthèse destinés à commenter et situer l'art du peintre.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que Ch. Sterling s'est intéressé à Quarton. Entre ses deux ouvrages d'ensemble sur les Primitifs français parus en 1938 et 1941, il consacrait une étude particulière au *Couronnement de la Vierge* de Villeneuve-les-Avignon (Paris, Floury, 1939). Vingt ans après, dans une communication notable (Bull. de la Soc. nat. des Antiquaires de France, 1959, pp. 213—223), il se décidait à exposer sa conviction déjà ancienne que Quarton était l'auteur de l'illustre *Pietà d'Avignon* du Louvre, demeurée jusqu'alors anonyme; son catalogue du Louvre, en 1965, maintenait encore l'intitulé «attribué à Quarton», réserve qui pour lui a fait place aujourd'hui à la certitude. Il y a trois ans (Etudes vauclusiennes, 1980—1981, pp. 1—4), il revenait sur l'iconographie et les circonstances d'exécution du *Couronnement*. Le présent livre est donc l'aboutissement d'une longue cohabitation intellectuelle de l'auteur avec Quarton, au cours de laquelle certaines hypothèses se sont précisées, certains points d'interrogation ont disparu et certaines positions ont changé.

Que savons-nous à présent sur Enguerrand Quarton? Nous ne reviendrons pas ici sur l'analyse de son art maintes fois exposée par Sterling; résumons-la d'une citation de l'auteur: «La Provence l'a nourri de sa lumière et de ses paysages, qui lui ont dicté un modelé abrupt, souligné d'une ombre brève, des volumes simplifiés taillés par facettes» (Larousse des grands peintres, Paris, 1976, p. 325). Ce sont ici les chapitres finaux qui nous offrent en conclusion, après les études particulières de chaque oeuvre, une synthèse magistrale de cet art. Dans le chapitre VII, l'étude de «l'originalité de Quarton» nous conduit plus avant dans la compréhension de l'art du peintre à l'aide des comparaisons favorites de l'auteur avec la Flandre et l'Italie, qui ne concernent plus seulement le style de l'artiste, mais les intentions de ses compositions et surtout l'esprit de son art. De même le chapitre VIII, consacré à la comparaison de Quarton et de Fouquet, est de la plus haute inspiration de l'auteur et nous fait pénétrer ce qui est l'essence d'un art: différence des paysages, de leur aspect ou de leur rôle dans l'image, opposition de la conception des drapés, comparaison des deux plus grandes *Pietàs* qui nous soient conservées du XVe siècle français, principes plastiques divergents dans le portrait, mais finalement «emploi de deux techniques au service d'une vision des formes foncièrement synthétique» qui distingue l'un et l'autre de leurs contemporains flamands ou italiens.

D'autre part Sterling a réservé le dernier chapitre de son livre à la publication intégrale, accompagnée de résumés et de commentaires, des documents conservés;



en effet la plupart des documents sur Quarton n'étaient connus que par des transcriptions dispersées, fautives, ou des résumés, tous peu accessibles. L'auteur paraît presque se justifier de cette audace dans son introduction: c'est le contraire qui eût mérité critique, et l'on s'étonne qu'ait pu paraître en 1980 un énorme livre de fond sur les Van Eyck, se contentant de renvoyer le lecteur aux documents publiés en 1908 par J. Weale.

Hormis les contrats précieux concernant des peintures, le document fondamental, déjà brièvement cité par Sterling en 1980 après sa redécouverte (Etudes vauclusiennes, note 14) est le premier en date, qui nous présente côte à côte comme témoins d'un acte notarié touchant des fournitures professionnelles, passé à Aix le 19 février 1444, Quarton et «magister Bartholomeus de Ayck pictor», tous deux habitants d'Aix. Le mystérieux Barthélemy d'Eyck, en qui Sterling voit le Maître de l'Annonciation d'Aix et du Coeur d'amour épris, objet de la plus durable controverse subsistant dans le domaine des Primitifs français, a droit dans ce volume à une étude spéciale (Appendice II), sur laquelle nous reviendrons. Par un hasard exceptionnel deux oeuvres de Quarton sur six cataloguées correspondent à un contrat ou «prix-fait» conservé, et une troisième porte date et nom de destinataire. Ces ouvrages documentés recouvrent quatorze ans d'activité de l'artiste, de 1452 à 1466. Si les pièces d'archives connues par ailleurs ne dépassent pas 1466 (l'artiste serait-il mort peu après?), elles apparaissent en revanche dès 1444: il nous reste donc huit ans d'existence à combler et à comprendre, et des «juvenilia» à envisager.

Ces «juvenilia», on les trouve dans les découvertes les plus récentes des historiens d'art. M. Laclotte (Revue de l'art, n° 9, 1970, pp. 6—14) a publié le retable dit *Retable Requin* (Sterling IV, 2), en le situant vers 1445—1450, date acceptée par Sterling. Plus récemment F. Avril (Revue de l'art n° 35, 1977, pp. 9—40) faisait découvrir tout à coup un Quarton enlumineur — comme le furent la plupart des peintres français de l'époque —, en publiant deux manuscrits à peintures dont l'un serait le premier ouvrage connu de l'artiste, un livre d'heures de la Morgan Library à New York (Sterling IV, 1), peint vers 1440—1450. Déjà Sterling et Laclotte avaient supposé chez Quarton une formation d'enlumineur que laissaient entendre la technique de subtile précision, le graphisme délicat, la rapidité de la touche (*Abb. 4*). Ensuite s'inscrivent les deux retables documentés: le *Retable Cadard* ou de la *Vierge de miséricorde* à Chantilly (Sterling IV, 3), avec contrat de 1452, qui associe à Quarton le peintre Pierre Villate, et celui du *Couronnement de la Vierge* de Villeneuve (Sterling IV, 4), avec contrat de 1453. Puis la *Pietà d'Avignon* du Louvre (Sterling IV, 5), non documentée mais placée par l'auteur vers 1455. Enfin le second manuscrit publié par Avril, le *Missel de Jean des Martins*, acquis depuis par la Bibliothèque nationale (Sterling IV, 6), dont le destinataire et la date de 1466 sont indiqués en dernière page. J'ai proposé moi-même depuis (Revue de l'art, n° 57, 1982, pp. 61—66) d'attribuer à Quarton enlumineur un petit livre d'heures de type commercial et de moins grande envergure, fort proche des *Heures Morgan* (San Marino, Huntington Library).



Ce parcours vient d'être contesté par A. Châtelet dans son compte-rendu récent du livre de Sterling (Bulletin monumental, 1983, pp. 444—447): depuis longtemps (Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire, 1967, pp. 55—60), Châtelet voit dans le *Retable Cadard* et la *Pietà d'Avignon* la main de Pierre Villate. Trouvant dans le développement indiqué par Sterling des «retours en arrière» et la marque d'un «génie un peu changeant», il retire aujourd'hui à Quarton, pour les donner également à Villate, le *Missel des Martins* et même les *Heures Morgan* qui seraient pour lui contemporaines du Missel (quoique la date de 1440—1450 ait été retenue aussi par J. Plummer, expos. The last flowering, New York, 1982, n° 39). Autrement dit, Quarton ne serait plus l'auteur que du *Retable Requin* et du *Couronnement de la Vierge*, deux oeuvres montrant «un certain flottement dans la structure générale». Cependant Avril, en discutant les miniatures par lui découvertes et données à Quarton, s'est référé pour leur attribution aux quatre retables tout à la fois, montrant bien à quel point ces derniers sont indissociables, ainsi qu'avait déjà fait Laclotte en publiant le *Retable Requin*. Cette position est reprise par M. Laclotte et D. Thiébaud dans leur important ouvrage d'ensemble sur l'École d'Avignon (Paris, Flammarion, 1983) paru, par une coïncidence inattendue, en même temps que celui de Sterling: ils commentent (pp. 76—89) et cataloguent (n° 51—54) les quatre retables sous le seul nom de Quarton.

A propos du *Couronnement de la Vierge*, une précision intéressante vient d'être tout dernièrement apportée au sujet de son donateur, le chanoine Jean de Montagnac, enfin identifié. Dans un article à paraître prochainement et que je les remercie vivement de me laisser citer par avance (P. et R. Merceron et H. Aliquot, Etudes vauclusiennes, à paraître en 1985), ces auteurs ont pu enfin établir que le mystérieux Jean de Montagnac (forme provençale et latine) était un Jean de Montagny, originaire des environs de Fribourg et fils bâtard d'un Thibaud de Montagny, et que son frère légitime Antoine, qu'il institue son héritier par son testament de 1449 (texte inédit publié par Sterling, doc. 14) et qui passe pour être le vieux chevalier représenté à côté de lui dans le *Couronnement*, était seigneur de Brissogne et de Sarre dans le Val d'Aoste. La lecture des documents concernant les frères Montagny me laisse une gêne: certains points sembleraient indiquer que Jean était l'aîné d'Antoine, ce qui, sauf autre précision, pourrait entraîner que le vieux chevalier aux cheveux blancs en tabard armorié, flanqué d'un impressionnant blason à cimier, serait plutôt le père, Thibaud de Montagny, représenté en hommage à sa mémoire. J'ai proposé récemment (Revue du Louvre, 1984, pp. 102—106) de retrouver ce Jean de Montagnac non dans le donateur de la *Pietà* comme Sterling, mais dans le donateur chanoine du *Retable de Boulbon* du Louvre, peint selon moi non pour Boulbon mais pour Saint-Agricol d'Avignon, à une date indéterminée qui pourrait être antérieure à la date de 1457 traditionnellement admise: ce retable d'auteur inconnu pourrait être l'un des plus anciens témoignages de la peinture provençale avec tous ses caractères reconnus de formes, de lumière et de monumentalité.

Depuis toujours Sterling avait insisté sur l'importance de «l'héritage du nord de



la France» dans la formation de l'art de Quarton (il y consacre ici le chapitre V a) et supposait même une influence de la miniature de cette région, encore mal étudiée. Quarton, originaire du diocèse de Laon, aurait appris dans les ateliers picards à subordonner les savants modelés flamands «à l'éloquence linéaire des contours». On ne peut pas ne pas être frappé par les schémas de composition dessinés au trait par l'auteur à partir des trois principaux retables (et repris de sa publication de 1959). «La composition est dominée par une large arabesque linéaire», que l'auteur retrouve retrouve identique dans les trois retables et où il voit à juste titre, tant le schéma est significatif, une preuve pour l'attribution de la *Pietà* à Quarton: il s'agit de deux silhouettes symétriquement inclinées vers un personnage central. La démonstration est à mes yeux concluante et le goût pour cette grande arabesque en forme de double parenthèse refermant la composition me paraît justement provenir de la miniature picarde: l'Annonciation (*Abb. 3*) d'un livre d'heures à l'usage d'Amiens, vers 1435 (Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 262, fol. 17), qui, dans son tout petit format, ne comporte pas l'élément central vers lequel Quarton incline, dans ses retables, les deux personnages latéraux, dispose symétriquement infléchis l'un vers l'autre, dans une grande courbe insistante, la Vierge agenouillée et l'ange annonciateur: même double parenthèse, même émouvante arabesque imposant à la composition le «chiffre ornemental» cher à Focillon cité par Sterling. On pourrait aussi relever comme prémonitoires dans cette miniature les longs cheveux épanchés de la Vierge, le geste de ses mains croisées sur la poitrine, les plis cassés au sol de la robe blanc pur de l'ange, la douce flexion des têtes.

Mais voici notre peintre picard apparaissant dès les *Heures Morgan*, vers 1440—1450, comme un «peintre provençal à part entière» (Avril p. 32). C'est sur ce point que l'analyse par Sterling de la formation de Quarton a changé, même depuis des textes relativement récents comme ses contributions au volume VII de la *Propyläen-Kunstgeschichte* (Berlin, 1972, pp. 191—192) ou au Larousse des grands peintres (Paris, 1976, p. 326): entre temps Avril avait publié le livre d'heures Morgan, oeuvre conjointe de Quarton et, pour Avril comme pour Sterling, de Barthélemy d'Eyck alias le Maître de l'Annonciation d'Aix, et avait proposé d'inverser le rapport d'influence jusque là admis entre les deux artistes (le Maître d'Aix passait pour être l'introduit dans la peinture provençale de la stylisation «cubiste» qui aurait frappé Quarton). Or Avril découvre, dès cette date précoce, chez Quarton un style provençal pleinement maîtrisé, tandis que le Maître d'Aix demeure encore «un Flamand acclimaté». Sterling partage désormais cette interprétation: «Quarton précéda Barthélemy d'Eyck, lui aussi arrivé du nord, dans la mise à profit des nouvelles impressions de la lumière intense et des terres sèches. Il le devança dans la structure des formes à faces accusées»; et il en donne une explication de fond: Quarton n'a pas reçu la formation initiale proprement flamande, avec ses «jeux savants de la lumière», du Maître d'Aix, mais a subi l'influence de l'art picard où s'impose «la brusque séparation des formes opérée par la graphie aiguë de tous les contours», «une vision de la forme dépouillée et



quasiment géométrisée», qui devait le rendre plus immédiatement réceptif aux suggestions plastiques de la nature et de la lumière provençales. Bref «il est très probable ... que le premier — et le plus grand — des artistes qu'impressionnèrent l'éclairage décidé et les formes équarries de Quarton fut Barthélemy d'Eyck». Cette constatation nouvelle donne une importance historique encore accrue à la personnalité du plus grand des peintres provençaux.

C'est pourquoi, devant cet exemple de connivence profonde dans la vision des formes, je me montrerai plus réservée à propos du chapitre VI sur le rayonnement général de Quarton et sur son influence que Sterling juge «rapide, durable et étendue». Si l'influence de Quarton sur le Maître d'Aix peut être maintenant admise, si le *Retable de Carpentras*, le *Retable de Boulbon* ou l'oeuvre entier de Josse Lieferinx à la fin du siècle ne se peuvent expliquer sans la connaissance de son art, ainsi que les deux enluminures dernièrement attribuées par Sterling à Pierre Villate (*Chronique méridionale*, 1981, pp. 3—14, et ici Appendice I), si cette influence se manifeste jusqu'en Languedoc dans le *Retable du Parlement de Toulouse*, en revanche je serais moins convaincue de l'action qu'a pu exercer Quarton hors de la France méridionale. Je vois dans les divers rapprochements proposés avec des oeuvres du Val de Loire ou du Nord, voire de l'étranger, plutôt des rencontres fortuites de formes que l'indice d'une influence réelle (sauf sans doute chez le tardif Juan de Borgoña). Ce n'est pas rabaisser le génie de l'artiste que de limiter son prestige à la région où il fut établi.

Ce qui nous amène finalement à l'important Appendice II, consacré à Barthélemy d'Eyck — ou le Maître de l'Annonciation d'Aix, ou le Maître du Coeur d'amour épris — dont l'étude est devenue indissociable de celle de Quarton. La controverse sur son identité et la répartition de ses oeuvres reste toujours vive et les points de vue inconciliables: il est impossible d'en rendre compte ici dans le détail, ce que je me propose de faire ailleurs. L'on sait qu'en l'absence de preuves documentaires les spécialistes se partagent en deux camps: ceux, dont je suis, qui comme Sterling admettent que l'auteur de l'*Annonciation d'Aix* et le miniaturiste du *Coeur* sont un seul et même artiste, le peintre favori du Roi René, Barthélemy d'Eyck; et ceux qui dissocient le Maître du Coeur du Maître d'Aix et voient dans le premier le Roi René lui-même (O. Pächt, *Jahrbuch d. k. S. in Wien*, 1973, pp. 85—126 et 1977, pp. 7—106), ou un certain Guillaume Porchier, documenté comme enlumineur des vignettes et lettres d'or d'un Livre du Coeur pour René en 1479 (A. Châtelet, *Bull. de la Soc. de l'histoire de l'art français*, 1980, pp. 7—14). L'«hypothèse Barthélemy d'Eyck» a trouvé, à défaut de preuve, une justification logique inespérée dans le rapprochement entre les *Heures Morgan* qui montrent vers 1445 la collaboration du Maître du Coeur et de Quarton, et le nouveau document aixois, qui associe comme témoins Barthélemy d'Eyck et Quarton en 1444. Sterling n'hésite plus et recompose avec autorité la «carrière» de l'artiste: originaire de l'est des Pays-Bas (sa famille et celle de son beau-père sont documentées dans la région de Maaseik), formé au contact de l'art des grands Flamands, van Eyck et surtout Campin, et peut-être de celui de Witz à Bâle,



Barthélemy travailla pour René pendant sa captivité dijonnaise vers 1435—1436, puis le suivit à Naples entre 1438 et 1442, après quoi il rentra avec lui en France et travailla auprès de lui en Anjou et en Provence où, «incité sans doute par l'exemple de son confrère Quarton, il participa à l'art provençal». Sterling situe sa mort entre le 22 mars 1475 (date d'une lettre d'anoblissement, enluminée par le Maître du Coeur selon Pächt) et le 28 mars 1476.

Cette dernière date a été déduite par Durrieu d'un curieux document, où ne figure apparemment pas d'indication d'année, que l'on aurait aimé voir publié et commenté ici, tant il est instructif pour les rapports entre René et son artiste (Bibl. Nat., ms. N. a. fr. 6658): la lettre de Jeanne de la Forest, veuve de «Berthelemy deik», au Roi René, de Brion près d'Angers, le 28 mars [1476?]. On y voit que René lui réclamait les «pourtraistures» laissées par son défunt peintre (ce qui semble répondre à l'objection de Châtelet, 1983, selon qui rien ne prouve que Barthélemy ait effectivement exercé son art pour le roi): René s'intéressait suffisamment à ses ouvrages pour tenir à posséder même les dessins préparatoires du peintre, «fonds d'atelier» ou oeuvres inachevées.

Mais c'est déjà là presque un second livre en puissance indispensablement adjoit au premier et les commentaires que suggèrent différents points (voyage napolitain, date des miniatures Egerton que j'ai des raisons de croire peintes toutes après le retour de Naples de René, adjonctions aux Très Riches Heures de Berry, etc.) ne peuvent trouver place ici.

Ce compte-rendu insuffisant permettra néanmoins de juger de l'importance et de l'ampleur des sujets traités dans l'ouvrage de Ch. Sterling: grâce à l'acuité des analyses de l'auteur, à sa capacité de dégager «l'esprit» d'un art, à la justesse exemplaire de sa langue, il rend présente et sensible la grande figure d'Enguerrand Quarton et la situe dans son siècle à la place éminente qui est la sienne.

Nicole Reynaud

ROY STRONG, *The English Renaissance Miniature*. London, Thames & Hudson 1983. 208 pages with 255 illustrations, 8 in colour. £ 18.

Sir Roy Strong has described the portrait-miniature as 'England's unique contribution to the art of the Renaissance'. These works, usually small enough to be held in the palm of the hand or worn on the person (Elizabeth I kept hers in a little pearl-encrusted cabinet in her bedchamber), derived mainly from the illuminated mediaeval manuscript: they were known as *limnings*, and the artists as *limners*. In the 16th and 17th centuries they were painted in watercolour, on fine vellum stuck to a stiff backing, usually a playing-card, and were often set in jewelled cases or turned ivory 'boxes'. Their small compass, the rapid watercolour medium, and the fact that they were executed in the sitter's presence and without preliminary drawings, contribute to their compelling immediacy. More often than not they were commissioned by royal or high-born sitters, and it is only in the present century that they have become widely known. The national collection is