

Exposition FRANÇOIS 1^{er} et L'ART DES PAYS-BAS

au Musée du Louvre

(du 18-10-2017 au 15-01-2018)

(un rappel en quelques photos (très souvent de qualité médiocre pardonnez-moi) –d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition).

J'ai remplacé quelque fois mes photos par celles fournies à la presse

Communiqué de Presse :

Si le goût de François Ier pour l'art italien est bien connu et son mécénat essentiellement identifié à la création du foyer italianisant de Fontainebleau, son règne ne s'inscrit pas moins dans une tradition très vivace d'implantation en France d'artistes originaires des Pays-Bas. L'exposition fait ainsi ressurgir tout un pan méconnu de la Renaissance française et se propose d'en explorer la variété, les extravagances et la monumentalité.

François Ier achète abondamment des tapisseries, des pièces d'orfèvrerie et des tableaux flamands. Le roi favorise ainsi l'émergence de nouveaux artistes originaires des Pays-Bas. Les plus connus de ces artistes du Nord alors actifs en France, Jean Clouet et Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon, se spécialisent dans le portrait. L'exposition rassemble exceptionnellement l'œuvre peinte de Jean Clouet (seule une dizaine de panneaux sont attestés de la main de l'artiste), ainsi que quelques-uns de ses dessins préparatoires, pris sur le vif.

Des influences septentrionales (d'Anvers, Bruxelles, Leyden ou Haarlem) se sont largement épanouies tant à Paris que dans les foyers normands, picards, champenois et bourguignons. Les recherches récentes ont peu à peu révélé des artistes injustement tombés dans l'oubli : Godefroy le Batave, Noël Bellemare, Grégoire Guérard, Bartholomeus Pons, entre autres, se sont illustrés dans des techniques aussi diverses que l'enluminure, la peinture, le vitrail, la tapisserie, la sculpture

Commissaire de l'exposition : Cécile Scailliérez, conservateur en chef au département des Peintures, musée du Louvre.

CITATIONS

Extrait de la préface du catalogue par Sébastien Allard, directeur du département des Peintures

« À côté de cette extraordinaire aptitude à faire sien le prestige de la peinture et de la sculpture d'outremer, à en accueillir les plus grands acteurs – Léonard de Vinci, Andrea del Sarto... –, la France a toujours su faire une place aux artistes venus du Nord, à leurs idées si fécondes dans le genre du portrait, du paysage, de la « drôlerie » et, avec plus de force encore, dans l'art sacré, comme s'il avait fallu toute la finesse du goût septentrional, toute sa spiritualité, tout son sens du concret pour contrebalancer le prestige et le brio antiquisant et impérial de l'Italie. Ce fait, essentiel mais devenu trop discret aux yeux des historiens, des connaisseurs et des critiques, appelait une reconstruction quasi archéologique, assez comparable à celle conduite plus tôt par les historiens de l'art pour révéler les « Primitifs français » des XIV^e et XV^e siècles. Les résultats de l'enquête menée sur les cinquante dernières années ont été à la mesure de l'ampleur des recherches et il nous a semblé, étant donné la singularité des œuvres remises en lumière, qu'il fallait en exposer les conclusions au public du Louvre à travers une grande manifestation. Nous savons gré à Cécile Scailliérez, conservatrice en chef au département des Peintures, de s'en être chargée. Pour ce faire, elle s'est appuyée non seulement sur ses propres recherches, mais aussi sur les compétences de collaborateurs nationaux et internationaux

et, tout autant, sur le savoir-faire et l'enthousiasme des équipes du musée, que nous remercions pour leur concours. Nous espérons que les visiteurs seront sensibles au fait que cette exposition ne se limite pas à réunir des œuvres conservées de par le monde dans les musées et bibliothèques publiques, mais rassemble aussi des pièces sans doute moins connues mais non moins magistrales – tableaux, vitraux, sculptures... – venues des églises et des collections particulières de notre pays. »

Extrait de l'avant-propos du catalogue par Cécile Scailliérez, commissaire de l'exposition

« Montrer que les arts en France sous François Ier ne se résument pas au triomphe de l'italianisme apparu à l'initiative de Charles VIII et Louis XII que les histoires générales en retiennent, présenter au contraire cette culture cisalpine, jusqu'ici plus négligée, qui de longue date pourtant imbrique sans frontières les courants français, néerlandais et germaniques au nord des Alpes et continue d'être vivace et inventive sous François Ier, tel était le projet que nous avons proposé [...] son propos est fondamentalement stylistique, et le François Ier du titre de l'exposition dépasse la personne et le mécénat du souverain pour recouvrir le cadre chronologique de son règne : il s'agit ici de voir que la France de François Ier a aussi été une terre d'accueil pour les artistes des Pays-Bas. Moins labouré, ce champ est même encore en partie en friche, et l'enquête à peine entamée dans certaines régions du royaume. L'exposition n'a donc pas l'ambition de présenter un panorama exhaustif de la question mais plutôt des courants et des foyers logiquement perceptibles à la fois dans le milieu royal – en Touraine et en Île-de-France – et dans les régions situées aux confins des Pays-Bas – en Picardie – ou sur les limites orientales du royaume, sur un axe nord-sud qui, traversant la France, met les Pays-Bas en relation avec l'Italie – en Champagne et en Bourgogne. Certains de ces artistes venus du Nord, tellement identifiés à l'art français, sont bien connus, mais leur appartenance à la culture septentrionale oubliée : il en va ainsi de Jean Clouet, que l'on voit ici collaborer avec Godefroy le Batave ou l'Anversois Noël Bellemare, et de Corneille de La Haye, Hollandais devenu Lyonnais. Plutôt que de les isoler dans leur spécialité, le portrait, qui est en effet une part de leur originalité, il est essentiel de les rattacher à leurs compatriotes, de les insérer dans le milieu qui voit se perpétuer, jusqu'en 1530, l'influence des Flandres et du Hainaut dans le vitrail et la tapisserie française, s'épanouir vers 1520-1525 en Picardie et en Île-de-France comme nulle part ailleurs en dehors des Pays-Bas la vogue du maniérisme hypergothique leydo-anversois, et simultanément s'implanter avec force en Bourgogne des Hollandais subtilement romanisants. On constate ainsi que ces artistes ont été grandement impliqués dans ce qui constituait la part essentielle de la peinture, la production religieuse. Tout cela a été déterminant, au même titre que le maniérisme italien de Fontainebleau qui lui succède, pour le développement des artistes autochtones, et l'analyse de cette double influence du Nord et du Sud justifierait une exposition spécifique explicitant l'originalité de cette synthèse. »

PARCOURS DE L'EXPOSITION

Texte des panneaux didactiques de l'exposition

FRANÇOIS Ier ET L'ART DES PAYS-BAS

La France du XVI^e siècle a été profondément marquée par la culture italienne et François Ier, roi de 1515 à 1547, après avoir contribué à italianiser la Touraine, fit triompher à Fontainebleau une forme très originale du maniérisme italien.

C'est un fait bien connu, mais il n'est pas exclusif.

Un autre angle de vue, celui de cette exposition, révèle qu'existaient simultanément d'autres courants d'influence, septentrionaux cette fois, dont la tradition était ancrée de beaucoup plus longue date au sein du royaume. L'étude de ce pan méconnu de l'art français du XVI^e siècle est récente. C'est donc un état provisoire de la recherche qui est ici livré à travers quelques foyers particulièrement vifs – la Picardie, Paris et l'Île-de-France, la Champagne et la Bourgogne – dont émergent plusieurs belles personnalités. Elles donnent une très haute idée de la production religieuse sous un règne dont on a surtout admiré jusqu'ici le goût pour la mythologie et la fable antique.



Jean Clouet, Portrait équestre de François Ier © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)

Le plus célèbre des peintres du Nord installés en France sous le règne de François Ier est Jean Clouet, sans doute originaire de Valenciennes qui appartenait alors à l'Empire des Habsbourg. Ce portrait équestre a le naturel et la puissance illusionniste de l'enluminure flamande adaptés à une formule antique devenue italienne avec les condottiere, car les artistes nordiques ont aussi été parfois d'habiles vecteurs de l'italianisme.

LA TRADITION FLAMANDE, UN HÉRITAGE DU XVe SIÈCLE ENCORE TRÈS VIVACE SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XII (1498-1515)

La géographie naturelle, les jeux d'alliances et les imbrications territoriales expliquent que la présence d'artistes néerlandais et la circulation de leurs œuvres dans des régions telles que la Picardie ou la Bourgogne aient été parfaitement naturelles tout au long du XVe siècle. Le cas de Tournai, enclave de la couronne française en Hainaut, est un bon exemple d'une porte d'entrée de la culture flamande dans la tradition picarde puis parisienne.

Sous Louis XII, à la fin des années 1490, deux peintres qui avaient été actifs sur le chantier des vitraux de la cathédrale de Tournai, Arnoult de Nimègue et Gauthier de Campes, s'installèrent l'un à Rouen et l'autre à Paris où ils jouèrent tous deux un rôle essentiel, le premier comme peintre verrier, le second comme cartonnier de vitraux et de tapisseries.

Gauthier de Campes (Tournai ?, 1468 - Paris, vers 1534), franc-maître à Bruges en 1490, collabore aux vitraux de la cathédrale de Tournai avant de s'établir à Paris vers 1499. L'ensemble de son œuvre s'est peu à peu reconstitué : les vitraux du « Maître des Privilèges de Tournai » et du « Maître de Montmorency », les tapisseries du « Maître de la Vie de saint Jean Baptiste » et les panneaux du « Maître de saint Gilles » lui sont désormais attribués.

Artistes anonymes et noms de convention

L'historien d'art est confronté à des artistes qui ne signaient que très rarement et à de gigantesques lacunes, tant dans les documents que dans les corpus conservés. Il recourt alors à des « noms de convention » provisoires, tels que le « Maître d'Amiens », pour reconstituer, sur des bases stylistiques, le corpus d'artistes tombés dans l'anonymat. L'exposition présente plusieurs de ces artistes oubliés.



Gauthier de Campes

Bruges ?, 1468 – Paris, entre 1530 et 1534

Le Baptême de Clovis

Bois (chêne)

Ce panneau est l'un des quatre éléments conservés du retable probablement peint vers 1500-1505 pour l'église Saint-Leu-Saint-Gilles de Paris, œuvre éponyme du « Maître de Saint Gilles » désormais identifié avec Gauthier de Campes.

Washington, National Gallery of Art

LES PROLONGEMENTS DU MANIÉRISME ANVERSOIS EN FRANCE

Au début du XVI^e siècle Anvers connaît un fulgurant essor économique et artistique. L'art anversois rayonne et s'exporte dans toute l'Europe : triptyques peints mais aussi retables sculptés et dorés aux volets peints. La peinture est dominée par quelques artistes majeurs : Quentin Metsys, Joos van Cleve, Joachim Patinir, Jan de Beer. Ce dernier, moins connu de nos jours, est au centre d'un courant appelé « maniérisme anversois » qui raffine jusqu'à l'artifice et l'extravagance les grands modèles « primitifs flamands ». Ce courant a son équivalent hollandais à Leyde avec les artistes de l'entourage de Lucas de Leyde, et ce « maniérisme leydo-anversois » connaît un prolongement en France, en particulier à Amiens avec le Maître d'Amiens, à Paris avec Noël Bellemare, en Touraine avec Godefroy le Batave. Le Maître d'Amiens

Le Maître d'Amiens est vraisemblablement un collaborateur de Jan de Beer (peut-être Toonen Ariaenssone, son élève). Il peint à Amiens entre 1518 et 1522 des tableaux appelés Puys car offerts chaque année par un membre de la confrérie de Notre-Dame du Puy à la cathédrale et illustrant de manière allégorique un vers, appelé « palinod », consacré à la Vierge.

Son style très inspiré renchérit avec expressionnisme et virtuosité sur celui, sentimental et doux, de Jan de Beer.



Atelier de Jan de Beer

La Lamentation

Plume et lavis d'encre noire, rehauts blancs, sur papier préparé gris-bleu

Dominée par le style de Jan de Beer, mais d'une écriture plus systématique que ses dessins propres, cette *Lamentation* peut être rapprochée de plusieurs compositions créées dans l'atelier de Noël Bellemare, comme le montrent les panneaux et vitraux présentés dans cette salle.

Paris, musée du Louvre. Inv. 18.890



Scipion Hardouin, peintre et sculpteur

Actif à Beauvais jusqu'en 1592

et Adam Cacheleu, peintre

Actif à Beauvais au moins jusqu'en 1556

RELIEFS DE L'ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS

De gauche à droite :

La Prudence, L'Espérance, La Foi, La Justice

1531

Chêne polychromé

Ces statuettes ornaient le buffet d'un orgue de la cathédrale de Beauvais et étaient destinées à être vues de loin. Elles sont moins sveltes et moins aiguës que leurs modèles anversois mais exécutées par deux peintres picards et témoignent de l'influence du maniérisme anversois sur l'art beauvaisien.

Beauvais, cathédrale Saint-Pierre, trésor, ministère de la Culture. Inv. 1627 II K 2, 1633 II J, 1630 II J 2, 1623 II 02



Anonyme Picard, vers 1525 ?

La Décollation de saint Jean Baptiste

Bois (chêne)

Ce tableau est une transposition un peu sèche des compositions caractéristiques du maniérisme anversois, peut-être par un artiste picard influencé par les modèles à la mode.

Château d'Écouen, musée national de la Renaissance. Inv. E.CL. 825



Atelier Beauvaisien

Sainte Marie Madeleine

1539

Chêne polychromé

La sculpture beauvaisienne de la première moitié du 16^e siècle témoigne à la fois d'une richesse décorative comparable à la mode flamande contemporaine et d'une belle adaptation des techniques de polychromie brabançonne.

Château d'Écouen, musée national de la Renaissance, dépôt du musée de Cluny - musée national du Moyen Âge. Inv. CL. 20633



Anvers, vers 1520-1530

Prophètes

Deux fragments d'un arbre de Jessé

Bois (chêne) avec traces de polychromie originale

Les retables brabançons sculptés, dorés et polychromés des années 1515-1530 ont souvent été démembrés.

Ces *Prophètes* proviennent de l'un d'entre eux qui figurait l'*Arbre de Jessé*. Leur style expressif et théâtral, leurs drapés amples et mouvementés influencèrent nettement la sculpture picarde.

Paris, musée du Louvre,
don du D^r Joseph Chompret, 1944 et 1951. Inv. R.F. 2544 et R.F. 2652



Anonyme anversois

L'Arbre de Jessé

Plume et encre noire, rehauts de gouache blanche,
sur fond préparé gris violacé

L'attribution précise de cette feuille à l'un ou l'autre des émules de Jan de Beer demeure difficile. Son style expressif et son extrême élégance semblent proches des manifestations picardes de l'influence du maniérisme anversois.

Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Inv. KDZ 12492



Anonyme flamand

Bois en Picardie vers 1530 ?

La Circoncision

*La Légende du seigneur
qui a vendu sa femme au diable* (revers)

Bois

Probable production picarde des années 1525-1530, ce panneau, dont les deux faces ne semblent pas avoir été peintes par le même artiste, fait partiellement écho au style élégant du Maître d'Amiens.

Ville de Beauvais, église Saint-Étienne,
classé Monument historique le 21 avril 1925



Jan de Beer

Anvers, vers 1475 - Anvers, 1528

L'Empereur Héraclius décapitant Chosroès, roi des Perses

Probablement 1516

Bois (chêne)

Ce panneau provient sans doute d'un retable démembré de Jan de Beer consacré à la Vraie Croix. Les physionomies, la poésie narrative, l'écriture du paysage sont très comparables au style de Godefroy le Batave.

Paris, musée du Louvre, don de la Société des Amis du Louvre, 2009. Inv. R.F. 2009-6



Jan de Beer, assisté du Maître d'Amiens

TRIPTYQUE DE L'ADORATION DES MAGES

À gauche : *La Nativité*

Au centre : *L'Adoration des Mages*

À droite : *Le Repos pendant la fuite en Égypte*

Au revers du volet gauche : *L'Annonciation*

Vers 1516-1518

Bois

Sans doute peint pour le couvent des Servites de Venise dont il provient, ce triptyque est le chef-d'œuvre de Jan de Beer, figure centrale du maniérisme anversois. Il contient en germe les éléments de style que son élève supposé, le Maître d'Amiens, développa avec plus d'artifice. L'intervention de ce dernier est probable dans l'exécution des volets.

Milan, Pinacoteca di Brera. Inv. 620



Maître d'Amiens

020

Au juste poids véritable balance

Huile sur bois transposée sur bois (chêne)
Cadre original en chêne, autrefois peint et doré,
rares traces de polychromie

Le tableau a été offert à la cathédrale d'Amiens par Antoine Piquet, procureur du roi à Amiens, lauréat du concours de poésie de la Confrérie du Puy Notre-Dame en 1518 - 1519 pour son palinod *Au juste poids véritable balance*. Au-dessus du portrait collectif des confrères, se délie une savante allégorie religieuse montrant la Trinité (en haut) équilibrant dans la balance, par l'intermédiaire de Marie « véritable balance » portant Jésus-Christ, « le juste poids », les richesses apportées par la célébration de l'Eucharistie. Ce chef-d'œuvre d'invention formelle, d'élégance et d'artifice a été exécuté avec richesse et virtuosité.

Amiens, musée de Picardie, classé Monument historique le 6 juin 1902. Inv. P. 526



Cf-ci-dessus



Hors catalogue

Maître d'Amiens*Pré ministrant pasture salutaire*

1519-1520

Bois transposé sur latté de bois

Ce deuxième Puy attribué au Maître d'Amiens a davantage souffert de sa transposition sur un nouveau support.

Il a manifestement été exécuté avec un raffinement moindre et dans un style qui doit plus à Jan de Beer et Joachim Patinir et moins à Lucas de Leyde. Il est présenté au sortir de sa récente restauration mais sans son cadre flamboyant.

Amiens, musée de Picardie, classé Monument historique le 6 juin 1902. Inv. MP 2004.17.308



Maître d'Amiens

La Mort de la Vierge

Bois (chêne)

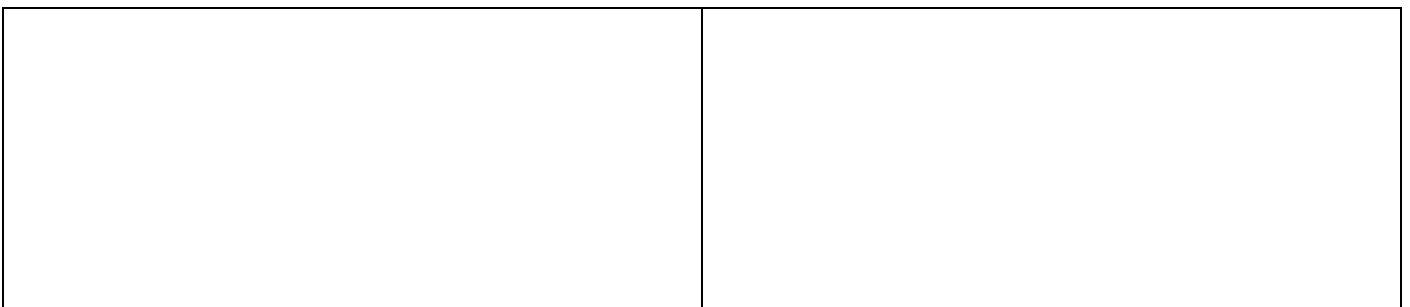
L'extravagance du peintre éclate dans son approche même du sujet : seuls sept apôtres assez hallucinés entourent la Vierge à l'agonie tandis que les cinq autres s'affairent au fond à des tâches domestiques. La palette et la lumière sont étranges et les expressions très outrées.

Anvers, Museum Mayer van den Bergh. Inv. 189

UN COURANT MANIÉRISTE EN PICARDIE

Les artistes picards témoignent de l'influence du maniérisme anversois dans le domaine du vitrail et de la sculpture.

Cela est perceptible à Beauvais où les peintres verriers de la famille Le Prince, en particulier Engrand et Jean Le Prince, transposent sur le verre un langage narratif et un répertoire formel très inspiré de l'art de Lucas de Leyde et utilisent parfois des dessins anversois. Les sculpteurs picards, tels que Jean Le Pot ou Scipion Hardouin, sont très influencés par cette esthétique de l'élégance affectée et précieuse ainsi que par les techniques de polychromie élaborées dans les ateliers de retables anversois. Bien qu'autochtones, les artistes présentés dans cette section sont profondément redevables aux apports néerlandais.





Engrand et Jean Le Prince

03

LES ŒUVRES DE MISÉRICORDE

Richesse, Aumône et Charité

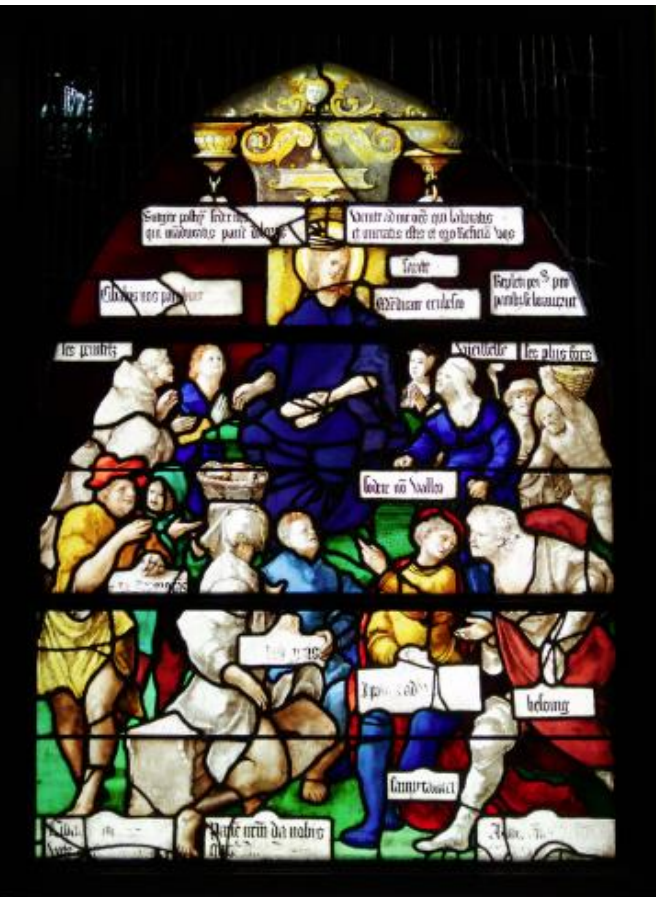
Vers 1525

Vitrail, ancienne baie 4 de l'église Saint-Vincent de Rouen

Ces vitraux ont échappé à la destruction de l'église Saint-Vincent en 1944 car tous avaient été déposés en 1939. Ils ont été depuis remontés dans l'église moderne de Sainte-Jeanne-d'Arc.

Les Œuvres de miséricorde sont l'une des verrières peintes par les Le Prince de Beauvais pour Rouen. Elles sont marquées par l'influence du style leydois.

Ville de Rouen, église Sainte-Jeanne-d'Arc



Engrand et Jean Le Prince

03

LES ŒUVRES DE MISÉRICORDE

Jésus distribuant les pains

Vers 1525

Vitrail, ancienne baie 4 de l'église Saint-Vincent de Rouen

Ces vitraux ont échappé à la destruction de l'église Saint-Vincent en 1944 car tous avaient été déposés en 1939. Ils ont été depuis remontés dans l'église moderne de Sainte-Jeanne-d'Arc.

Les Œuvres de miséricorde sont l'une des verrières peintes par les Le Prince de Beauvais pour Rouen. Elles sont marquées par l'influence du style leydois.

Ville de Rouen, église Sainte-Jeanne-d'Arc



Anonyme Picard, vers 1525 ?

La Décollation de saint Jean Baptiste

Bois (chêne)

Ce tableau est une transposition un peu sèche des compositions caractéristiques du maniérisme anversois, peut-être par un artiste picard influencé par les modèles à la mode.

Château d'Écouen, musée national de la Renaissance. Inv. E.CL. 825

L'importation de retables anversois

La France n'échappa pas à la mode des retables sculptés anversois. Le Louvre en conserve un exemple précoce, qui n'a pu être déplacé, provenant de Châlons-en-Champagne et dit Retable de Coligny (Denon, entresol, salle C), mais deux fragments d'un autre retable de ce type sont ici montrés (n° 30).



Retable de Pagny (Bourgogne), Philadelphia Museum of Art

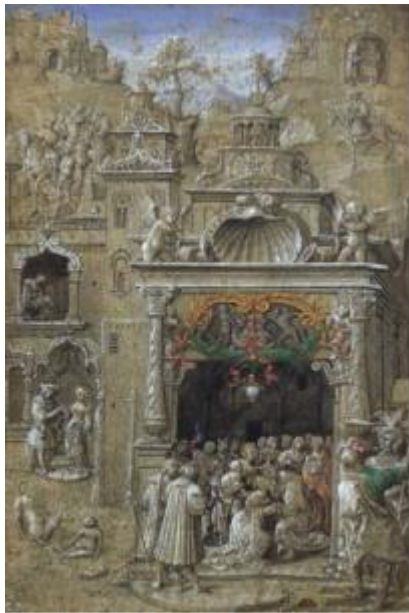
Le chef-d'œuvre du genre est le retable monumental dont l'amiral Chabot fit orner vers 1535 la chapelle de son château de Pagny (Bourgogne), aujourd'hui à Philadelphie.

GODEFROY LE BATAVE

Cet artiste encore mystérieux parsème de la lettre G la plupart des manuscrits qu'il a illustrés, allant par deux fois jusqu'à écrire son prénom entier, GODEFROY, et se qualifiant de BATAVE, c'est-à-dire sans doute des environs de La Haye en Hollande. Il a travaillé dans l'entourage de Louise de Savoie, mère de François Ier, et de Claude de France, sa première épouse, entre 1516 et 1530.

Son œuvre consiste exclusivement en dessins et en miniatures exécutées en camaïeu illustrant dans un format minuscule des textes rares écrits dans l'étroit cercle royal, le plus souvent en rapport, par le biais de l'allégorie, avec les préceptes politiques et moraux du début du règne de François Ier.

LE MAÎTRE DU CARCER D'AMOUR



Maître du Carcer d'amour, *Le roi reçoit Lauréolle*, Carcer d'amour, folio 77 v°, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits

Le manuscrit de la traduction française du roman espagnol de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, publié à Séville en 1492, contient neuf enluminures peintes par différents artistes. Le plus habile et le plus raffiné est l'auteur du double feuillet exposé et de celui reproduit ci-contre. Cet artiste anonyme est proche de Godefroy le Batave par sa palette et par ses mises en page mais s'en distingue par la physionomie et le canon de ses figures. Nous l'isolons comme une personnalité autonome, située entre

l'art de Godefroy le Batave et celui de Noël Bellemare, et le baptisons provisoirement du nom de convention Maître du Carcer d'amour. Il pourrait être l'auteur de certains petits dessins alertes conservés à l'Ashmolean Museum d'Oxford jusqu'ici tenus pour germaniques.

Le roman espagnol de Diego de San Pedro *Cárcel de amor* était très à la mode à la cour de François Ier vers 1525. L'histoire relate les amours contrariées de Lérian et Lauréolle. Cette enluminure offre l'exemple d'un autre feuillet de ce manuscrit que l'on peut attribuer au Maître du Carcer d'amour. Ici, au premier plan, le roi reçoit sa fille, la princesse Lauréolle.

NOËL BELLEMARE : UN PEINTRE ANVERSOIS À PARIS

L'œuvre de Noël Bellemare est une totale redécouverte des trente dernières années et un domaine de recherche en pleine évolution. Connu à Paris de 1515 à 1546, son nom apparaît dans une archive du 18 septembre 1532 qui le désigne comme cartonnier du vitrail de la Pentecôte de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, peint par Jean Chastellain sur ses modèles. L'étude de ce vitrail a permis de rapprocher son style de celui d'un groupe d'une vingtaine de manuscrits enluminés réunis jusque-là sous le nom de convention d'« atelier des Heures de 1520 » et qui lui sont aujourd'hui attribués. Autour des vitraux et des enluminures se sont agrégés depuis quelques panneaux de retables.

Une grande part de l'œuvre de Noël Bellemare est connue par des verrières dont il a donné les modèles. C'est le cas de la verrière de la Pentecôte, encore en place dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, à deux pas du Louvre. L'examen détaillé des figures des vitraux permet de comprendre la parenté stylistique avec les enluminures qui lui sont désormais attribuées.



3_Noël Bellemare, *La Sagesse de Salomon*, Paris, Eglise Saint Gervais-Saint Protais © Cécile Scailliérez



Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

HEURES À L'USAGE DE ROME,
DITES HEURES D'ANNE D'AUTRICHE
*Bethsabée recevant une lettre
du roi David*

Vers 1530. Gouache sur vélin

Les miniatures de ce livre d'Heures sont d'une facture très cohérente qui correspond à un tournant de la carrière de Noël Bellemare : ses modèles flamands cèdent la place à l'influence de la gravure italienne. Le *Bain de Bethsabée* fait exception en se fondant encore sur le schéma du dessin de Vienne (n° 55).

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAL 3090 (f° 73r)



Noël Bellemare ?

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

HEURES À L'USAGE DE ROME,
DITES HEURES ROSENWALD
L'Adoration des Mages

1524

Gouache sur vélin, rehauts d'or

Ce livre d'Heures, le plus étroitement inféodé aux modèles de Jan de Beer parmi ceux exécutés à Paris vers 1525, est désormais rattaché à Noël Bellemare. Dans *l'Adoration des Mages*, la physionomie de la Vierge est caractéristique de cet artiste.

Washington, Library of Congress. Ms 52 [Rosenwald Collection Ms 10[14]]



49

Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

À gauche : *La Purification de la Vierge
(ou La Présentation de Jésus au Temple)*

À droite : *La Naissance de la Vierge*

Bois

Ces deux volets sont ceux d'un triptyque de la *Vie de la Vierge* dont le panneau central est perdu. Les compositions des avers, très proches de celles des livres d'Heures, sont d'une facture très flamande.

Nancy, musée des Beaux-Arts. Inv. 515, Inv. 516, Inv. 78.1.1. (A), Inv. 78.1.1 (B)



Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

À gauche : *La Présentation de la Vierge
au Temple avec un donateur*

À droite : *La Visitation avec un donateur*

Revers en grisaille

Bois

Les revers en grisaille sont d'exécution plus sommaire que les avers polychromes. Les deux donateurs n'ont pu être identifiés.



Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

La Déploration du Christ

Bois (noyer ?)

Ce panneau est probablement le volet d'un retable peint vers 1525 par Noël Bellemare et son atelier dans un style proche de celui réalisé pour l'église Saint-Gervais à Paris.

Chouzé-sur-Loire [Indre-et-Loire], église Saint-Pierre,
classé Monument historique le 10 juin 1963

Restauré et présenté grâce au soutien de la Sauvegarde de l'Art Français.



Entourage de Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

PONTIFICAL ROMAIN AUX ARMES DE JEAN II DE MAULÉON,
ÉVÊQUE DE SAINT-BERTRAND-DE-COMMINGES (VOL. 1)

La bénédiction de la première pierre d'une église

Gouache sur vélin

Ce manuscrit enluminé par Noël Bellemare pour Jean II de Mauléon date vraisemblablement de 1528-1529. Il comporte une description méticuleuse de la façade de Notre-Dame de Paris et trois scènes de genre sacrées dans lesquelles se révèlent sa culture anversoise et sa connaissance

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits. Lat. 1226 et 1226A



Noël Bellemare et son entourage

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

HEURES À L'USAGE DE ROME, DITES HEURES DUTUIT

La Purification de la Vierge

Gouache sur vélin

La composition est directement comparable à celle du volet conservé au musée de Nancy sur le même thème (n° 49c). Elle constitue une adaptation de certaines figures du dessin du Maître d'Amiens régulièrement utilisé dans le cercle de Noël Bellemare.

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, collection Dutuit. Ms 37



Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

HEURES DE LA VIERGE À L'USAGE DE ROME

La Crucifixion

Gouache sur vélin

Cette enluminure est caractéristique de la maturité de Noël Bellemare par la fraîcheur de son paysage, la morphologie du Christ nimbé et le mélange de lourdeur et d'agitation de la Vierge et de saint Jean.

Londres, The British Library. ADD. Ms 35318



Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

HEURES À L'USAGE DE ROME,
DITES HEURES SMITH LESOUËF

Job raillé par ses amis

Vers 1525

Gouache sur vélin

Ce livre d'Heures est remarquable par la finesse des vignettes de son calendrier. Son interprétation de la *Dérision de Job* s'apparente intimement à la veine caricaturale de la scène de genre anversoise. Elle s'oppose aux versions plus tardives du même sujet par le même artiste.

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Manuscrits. Smith Lesouëf 42, (f° 118)



Entourage de Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

TENTURE DE L'HISTOIRE DES GAULES

Belgius, Dardanus et Pâris

1531

Laine

Cette tenture fut offerte en 1531 par Nicolas d'Argillière à la maison des chanoines de la cathédrale de Beauvais. Sur cette quatrième pièce, Pâris, à droite, sous les traits approximatifs de François I^{er}, fonde Paris. La physionomie et l'agencement de certaines figures reprennent des modèles de Noël Bellemare.

Beauvais, trésor de la cathédrale, dépôt au Musée départemental de l'Oise



Noël Bellemare et son atelier

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

Retable de la Passion

Bois (chêne)

Les différents compartiments de ce retable, qui se trouvait au 16^e siècle dans l'église parisienne du Saint-Sépulcre (détruite), sont très comparables aux miniatures ornant les livres d'Heures enluminés par Noël Bellemare et ses assistants.

Paris, église Saint-Gervais-Saint-Protais,
Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris,
DRAC d'Île-de-France, classé Monument historique le 20 février 1905

Présenté grâce au soutien du BHV MARAIS
par l'intermédiaire de la Sauvegarde de l'Art Français.



5_Entourage de Noël Bellemare, *Déposition de Croix*, Anvers, Chouzet-sur-Loire, Mairie © François Lauginie / DRAC Centre-Val de Loire



Jean Chastellain d'après Noël Bellemare, *vitrail de la Pentecôte*, rose du transept sud, église Saint-Germain'Auxerrois, Paris



Vitrail de gauche

Jean Chastellain

? - Paris, 1541 ou 1542

d'après Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 - Paris, 1546

Marie Madeleine

Vitrail

Fragment, démonté au 19^e siècle, du *Vitrail dit des Alérions* de la collégiale de Montmorency, qui représente dans une loggia à l'italienne quatre saintes femmes à la façon des volets de retables anversois. Cette verrière est contemporaine de la *Sagesse de Salomon* de l'église Saint-Gervais (n° 59).

Château d'Écouen, musée national de la Renaissance. Inv. EC. 73, EC. 74

Vitrail de droite

Jean Chastellain

? - Paris, 1541 ou 1542

d'après Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 - Paris, 1546

Marie Salomé

Vitrail

Château d'Écouen, musée national de la Renaissance. Inv. EC. 73, EC. 74



Jean Chastellain

? - Paris, 1541 ou 1542

d'après Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 - Paris, 1546

Le Jugement de Salomon

1531. Vitrail

Ce vitrail est le registre médian de *La Sagesse de Salomon*, verrière offerte en 1531 par un commanditaire inconnu à l'église Saint-Gervais. La composition est inspirée du dessin du Maître d'Amiens figurant *Moïse enfant soumis à l'épreuve des charbons ardents*, un dessin anversois très prisé des nordiques actifs à Paris (n° 15).

Paris, église Saint-Gervais-Saint-Protais, chapelle Saint-Jean-Baptiste, déambulatoire sud du chœur (baie 16), Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris, DRAC d'Île-de-France

0060



Jean Chastellain

? - Paris, 1541 ou 1542

d'après Noël Bellemare

Anvers ?, vers 1495 - Paris, 1546

La Lamentation

Vitrail

Ce vitrail est un fragment des verrières peintes par Jean Chastellain d'après les modèles de Noël Bellemare pour la chapelle de Philippe de Villiers de l'Isle-Adam dans l'église parisienne du Temple (détruite). D'autres éléments ont été remontés à Bristol et à Southwell, en Grande-Bretagne.

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Inv. 199



Jean Vigant ?, d'après un carton de l'entourage de Noël Bellemare ?

Anvers ?, vers 1495 – Paris, 1546

Trois Rois mages

Vers 1515-1534

Vitrail

Ce fragment appartient à une verrière en partie endommagée et restaurée, exécutée vers 1530-1535, peut-être pour Jehan Parent, chanoine de la Sainte-Chapelle impliqué dans l'embellissement de l'église de Féricy. Il serait portraituré agenouillé en mage.

L'influence de la peinture anversoise y est très perceptible, un peu assagie par rapport au maniérisme de Noël Bellemare.

Féricy (Seine-et-Marne), église Sainte-Osmane, classé Monument historique le 8 avril 1930



Continuateur de Noël Bellemare (Louis Dubreuil ?)

Le Christ en Croix entre la Vierge et saint Jean Évangéliste, et sainte Marie Madeleine agenouillée

Détrempe et or au pinceau sur vélin collé sur bois

Cette miniature est un exemple inédit de prolongement de l'art de Noël Bellemare chez un artiste qui se nourrit parallèlement à d'autres sources, en l'occurrence au maniérisme français de Jean Cousin (1500-1589). Sa taille invite à y voir une œuvre autonome et non un feuillet détaché.

Paris, musée du Louvre. RF 55350



Anonyme flamand

Actif en France vers 1525-1530 ?

L'Adoration des Mages

Bois (noyer)

Le tableau a vraisemblablement été peint pour Richard de Saint Phalle, baron de Cudot, qui pourrait jouer le rôle du troisième mage sur la droite. Le ton anversois de la composition et du paysage se distingue de la tendance représentée à Paris par Noël Bellemare et laisse penser qu'un autre peintre anversois, encore inconnu, fut alors actif dans la région de Sens.

Cudot (Yonne), église Notre-Dame et Sainte-Alpais, classé Monument historique le 30 décembre 1904



François Demoulins, Le Livre du Fort Chandio © BnF

JEAN CLOUET, PORTRAITISTE DU ROI FRANÇOIS I^{er}

Jean Clouet (Pays-Bas, vers 1480-1490 - Paris, 1541) est le plus connu des peintres flamands actifs en France sous François I^{er}, mais on ignore souvent qu'il mourut « non natif de notre royaume », pour reprendre les termes du roi.

Présent à Tours à partir de 1516, et peut-être auparavant à Bourges, il s'installe ensuite à Paris, comme le roi dont il est le portraitiste officiel. En Touraine, il collabore avec ses compatriotes miniaturistes Godefroy le Batave et Noël Bellemare qui semblent lui avoir réservé les portraits. Dans la peinture de chevalet, ses portraits sont rares et réunis ici, à deux exceptions près. Jean Clouet dut voir entrer les nouveautés italiennes dans la collection et la bibliothèque royales et rencontrer Léonard de Vinci lors du séjour de celui-ci en Touraine (1516-1519). Ses dessins s'en ressentent et, paradoxalement, il fut le plus léonardesque des peintres alors actifs en France.

Une famille de peintres.

Jean Clouet est probablement le fils de Michel Clauwet, peintre à Valenciennes, alors terre flamande. Surnommé Janet, il apparaît dans les comptes royaux de 1516 à 1540. Son frère Polet Clauet entra au service de la sœur du roi, Marguerite de Navarre, en 1527. Son fils François (vers 1520-1572) lui succéda comme portraitiste officiel de François I^{er} à Charles IX (1560-1574).

Le portrait en miniature

Jean Clouet a joué un rôle important dans le développement du portrait en miniature. C'est lui qui peint, dans les Commentaires de la guerre gallique, les médaillons des compagnons de François I^{er} à Marignan, de trois quarts sur fond bleu. Les échanges diplomatiques de François I^{er} avec Henry VIII d'Angleterre l'amènent à développer cette formule en dehors des manuscrits, en émulation avec un Flamand installé en Angleterre, Lucas Horenbaut (1490-1544).



7_Jean Clouet, *François I^{er}, roi de France*
© RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) / Michel Urtado

Jean Clouet

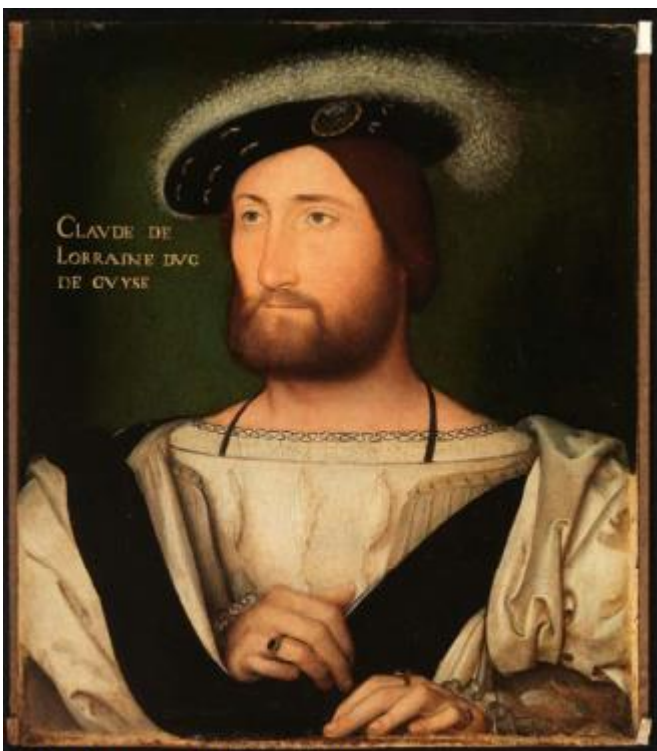
Pays-Bas, vers 1485-1490 – Paris, avant novembre 1541

Portrait de François I^{er}, roi de France (1515-1547)

Bois (chêne)

De dimension, exceptionnelle, ce portrait de François I^{er} s'inscrit dans le sillage de celui du roi Charles VII, peint par Jean Fouquet vers 1450. Il fut certainement exécuté après la captivité de François I^{er}, soit après 1527, mais réutilise pour le visage un dessin antérieur, qui tranche sur l'apparat du costume et du fond, décoré de couronnes royales.

Paris, musée du Louvre. Inv. 3256



9_Jean Clouet, *Portrait de Claude de Guise*
© Gallerie degli Uffizi / Gabinetto fotografico

Jean Clouet

Pays-Bas, vers 1485-1490 – Paris, avant novembre 1541

Portrait de Claude de Lorraine (1496-1550), duc de Guise

Bois (noyer ?)

Ce portrait de Claude de Lorraine a sans doute été peint en 1528 lorsque le modèle devint duc de Guise. Frontalité, impassibilité, traitement du costume rappellent, à une échelle plus commune, l'effigie officielle de François I^{er}.

Florence, palais Pitti, galerie Palatine. Inv. 1912 N. 252



11_Jean Clouet, *Portrait de François I^{er} en saint Jean Baptiste*
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

Jean (et Polet ?) Clouet

Pays-Bas, vers 1485-1490 – Paris, avant novembre 1541

Saint Jean Baptiste sous les traits de François I^{er}

Bois (chêne)

De dimensions strictement comparables au portrait d'apparat du roi, ce tableau, à mi-chemin entre portrait et peinture d'histoire, frappe par sa méditation des modèles de Léonard de Vinci (1452-1519), présent en Touraine au début du règne de François I^{er} et auquel il fut autrefois attribué.

Paris, musée du Louvre. RF 2005-12



Jean Clouet

(Pays-Bas, vers 1485-1490 – Paris, avant novembre 1541)

Portrait de madame de Canaples (1502-1558), dame d'honneur de la reine Claude de France

Bois (noyer)

Sans doute peint à l'occasion de son mariage en 1525, ce portrait de madame de Canaples est de mise en page flamande traditionnelle. Il frappe par la délicatesse de sa lumière et la perfection de ses volumes aux raccourcis imperceptibles, ce qui culmine dans ses mains et contraste avec la fermeté du costume.

Édimbourg, National Gallery of Scotland. Inv. NG 1930



8_Jean Clouet, *François, Dauphin de France*
© Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II
2017



10_Jean Clouet, *Portrait de Jacques Ricard, nommé Galiot, Seigneur d'Assier en Quercy*. Londres, the British Museum
© The Trustees of the British Museum



Jean Clouet

Pays-Bas, vers 1485-1490 - Paris, avant novembre 1541

Portrait du dauphin François (1518-1536)

Bois

Le dauphin François est le fils aîné de François I^{er} et Claude de France, né en 1518 et âgé ici d'environ quatre ans. Le tableau appartient à une série de petits portraits naturels des enfants royaux, exécutés vers 1524, dans la tradition familière du dauphin Charles Orland peint en 1494 par Jean Hey (Louvre, collection Beistegui).

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Inv. 33



Jean Clouet

Pays-Bas, vers 1485-1490 - Paris, avant novembre 1541

Portrait de Louis de Clèves de Nevers (1494-1545), comte d'Auxerre

Bois (noyer)

Le dessin préparatoire (Chantilly, musée Condé), frémissant de vie, comporte exceptionnellement les mains. Le portrait peint peut être daté vers 1535 du fait de la mode du col montant et brodé. La nonchalance naturelle des mains abandonnées sur le bord lui confère une modernité nouvelle.

Bergame, Accademia Carrara. Inv. 593



Polet Clouet ?

Mentionné en 1527

Portrait de Marguerite d'Angoulême (1492-1549), duchesse d'Alençon, reine de Navarre

Bois

Ce portrait fut sans doute exécuté vers 1527 lors du second mariage de Marguerite, sœur de François I^{er}, avec Henri d'Albret, roi de Navarre. Elle déclare alors prendre à son service le frère de Jean Clouet, peintre lui aussi. Le style du tableau est à la fois proche et différent de celui de Jean Clouet.

National Museums Liverpool, Walker Art Gallery.

Presented to the Walker Art Gallery by the Liverpool Royal Institution in 1948. Inv. WAG 1308



Atelier de Jean Clouet

Pays-Bas, vers 1485-1490 – Paris, avant novembre 1541

Portrait de François I^{er}, roi de France (1515-1547)

Gouache sur vélin, rehauts d'or

Ce petit portrait est probablement le reflet d'un portrait du roi en médaillon dont l'original, envoyé en Angleterre en 1526, a disparu.

Paris, musée du Louvre. Inv. MI 1106



Anonyme, vers 1515

Portrait d'homme avec la devise « Fol desir nous abuze »

Bois

En dépit de l'indication de sa devise, le modèle de ce portrait demeure non identifié. Son attribution, un temps donnée à Jean Clouet, n'est pas moins énigmatique, oscillant entre tradition flamande et allure française.

Saint Louis Art Museum. Inv. 125: 1921



Jean Perréal ?

Portrait présumé de Guillaume de Montmorency (1453-1531)

Bois (chêne)

Ce portrait est réputé figurer Guillaume de Montmorency, par analogie avec les portraits connus de ce personnage. Il adopte une mise en page ample et naturelle qui évoque l'art de Jean Clouet sans en avoir la plasticité. Peut-être relève-t-il du style de Jean Perréal, son prédécesseur sous le règne de Louis XII.

Collection particulière



Jean Clouet

Pays-Bas, vers 1485-1490 – Paris, avant novembre 1541

L'Homme aux pièces d'or

1522

Bois (chêne)

Seul panneau explicitement daté par Jean Clouet, ce portrait d'un homme en action, comptant des pièces selon une formule alors à la mode dans les Pays-Bas du Sud, est un exemple précoce de l'autorité spatiale et volumétrique des portraits de Clouet.

Saint Louis Art Museum. Inv. 32:1925



Jean Clouet

Pays-Bas, vers 1485-1490 – Paris, avant novembre 1541

Portrait de Guillaume Budé (1467-1540)

Bois

L'humaniste Guillaume Budé est figuré ici en helléniste écrivant en grec. Il a laissé dans ses notes personnelles, vers 1535-1537, une allusion à un portrait que Jean Clouet fit de lui, qui pourrait être celui-ci et se situer vers 1536. Peut-être faisait-il pendant au portrait (perdu) du mathématicien Oronce Finé (1494-1555) connu par la gravure.

New York, The Metropolitan Museum of Art, Maria DeWitt Jesup Fund, 1946. Inv. 46.68



Jean Clouet

Pays-Bas, vers 1485-1490 – Paris, avant novembre 1541

Portrait de femme

Pierre noire et sanguine

L'attention se concentre sur le visage dont l'expression fugitive a été subtilement fixée par l'artiste. Plus que les traits, la lumière en modèle la physionomie. Le reste de la figure est suggéré, la mobilité du personnage, ici une dame non identifiée, reste sensible dans l'arbitraire du cadrage.

Londres, The British Museum. Inv. 1908, 0714.46



Jean Clouet

Pays-Bas, vers 1485-1490 - Paris, avant novembre 1541

Portrait d'homme au Pétrarque

Bois (chêne)

Ce portrait peut être daté vers 1535 sur la base du costume, du goût qui se répand alors pour le grand poète italien Pétrarque (1304-1374), et aussi en raison du dynamisme du regard détourné du modèle dont on retrouve des équivalents aux mêmes dates chez Hans Holbein le Jeune en Angleterre.

Windsor Castle, Lent by Her Majesty Queen Elizabeth II. Inv. RCIN 404421

FRANÇOIS I^{er}, COLLECTIONNEUR D'ART FLAMAND

François I^{er} s'entoure d'artistes venus du Nord tels que Jean Clouet ou Joos van Cleve ou, parmi les exécutants des chantiers de Fontainebleau, Noël Bellemare et Léonard Thiry. Il achète aussi à partir de 1528, avec appétit et munificence, des œuvres provenant des Pays-Bas : tapisseries bruxelloises à fils d'or et d'argent, bijoux et pièces d'orfèvrerie, tableaux où la part des paysages, des « drôleries » et sujets de genre était certainement importante.

Les vestiges en sont rarissimes, car le goût changea au siècle suivant et la Révolution en brûla l'essentiel pour récupérer le métal précieux. Mais des actes de paiement et deux inventaires partiels, dressés en 1537 pour les objets précieux et en 1542 pour les tapisseries, en donnent une idée.

François I^{er} et Jérôme Bosch François I^{er} acquit entre 1534 et 1538 le premier tissage connu d'une suite de cinq célèbres tableaux de Jérôme Bosch (1450-1516) transposés en tapisserie dont seul un tissage ultérieur est encore conservé en Espagne (Patrimonio Nacional, Madrid).



D'après Jérôme Bosch, tapisserie, *Le Jardin des délices*, Madrid, Patrimonio Nacional



15_Wilhelm de Pannemaker sur les dessins de Pieter Coecke van Aelst, *l'Arrestation de saint Paul*, KBC Bank, Louvain © KBC Collection Rockox House, Antwerp

JOOS VAN CLEVE, UN PEINTRE ANVERSOIS INVITÉ PAR FRANÇOIS I^{er}

Un historien florentin installé à Anvers, Ludovico Guicciardini, rapporte que François I^{er} invita Joos van Cleve (1485-1541) à sa cour. Cet épisode dut se situer peu après le couronnement de la nouvelle reine, Éléonore d'Autriche, en 1531 et dans le contexte de la seconde entrevue du roi avec Henry VIII d'Angleterre, à Boulogne et Calais en octobre 1532. L'orfèvre anversois Joos van Vezelaer, ami de Joos van Cleve et pourvoyeur du roi en tapisseries et objets précieux, joua le rôle d'intermédiaire car il livra pour la cérémonie de Boulogne de précieuses coupes d'or. Joos van Cleve peignit des portraits officiels de François I^{er}, d'Éléonore, mais aussi d'Henry VIII. Les archives révèlent qu'il n'en obtint le paiement qu'après son retour à Anvers en 1533.

Les Archives nationales conservent la minute de la procuration que Joos van Cleve fit à l'orfèvre Joos van Vezelaer pour le paiement des trois tableaux livrés à François I^{er}. La découverte de ce document permet de dater précisément le séjour de l'artiste auprès du roi, en 1532.



13_Joos Van Cleve, *Portrait d'Éléonore d'Autriche* © Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II 2017

Joos van Cleve

Clèves ?, vers 1485 – Anvers, 1540-1541

*Portrait d'Éléonore d'Autriche (1498-1558),
seconde épouse de François I^{er}*

Bois (chêne)

Ce portrait est la réplique autographe du portrait exposé à proximité (n° 95). Il a peut-être été exécuté au retour de Joos van Cleve à Anvers.

Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Inv. 6079





Joos van Cleve

Clèves ?, vers 1485 – Anvers, 1540-1541

Portrait de Joos van Vezelaer (1493-1494 - 1570)

Bois

Exécuté à l'occasion de son mariage et en pendant de sa jeune épouse, soit vers 1518, ce portrait de Joos van Vezelaer atteste très tôt les relations de Joos van Cleve avec ce marchand orfèvre anversois. Celui-ci vendit plus tard des objets précieux à François I^{er} et introduisit peut-être le peintre à sa cour.

Washington, National Gallery of Art, Ailsa Melon Bruce Fund. Inv. 1962.9.1



Atelier de Joos van Cleve

Clèves ?, vers 1485 – Anvers, 1540-1541

Portrait de François I^{er}, roi de France (1515-1547)

Bois

Ce tableau est une copie ancienne du portrait original de François I^{er} peint par Joos van Cleve (Philadelphia Museum of Art), sans doute en 1532, à l'occasion de son séjour en France. Joos van Cleve, peu habitué à l'art de cour, s'inspire de la disposition des mains adoptée précédemment par Jean Clouet.

Paris, musée Carnavalet - Histoire de Paris. Inv. P.2214



Anonyme français, d'après Joos van Cleve ?

Clèves ?, vers 1485 – Anvers, 1540-1541

Portrait de femme en Joconde nue

Bois (noyer)

Ce panneau, dont il existe d'autres versions, est intermédiaire entre la *Joconde* peinte vers 1503-1506 par Léonard de Vinci et ses variations italiennes montrant la figure nue. Il appartient à la culture française marquée par la connaissance, voire la présence, de Joos van Cleve.

Prague, Národní Galerie v Praze. Inv. 0.9316



Joos van Cleve et son atelier

Clèves ?, vers 1485 – Anvers, 1540-1541

L'Enfant Jésus et saint Jean Baptiste s'embrassant

Bois (chêne)

On connaît plusieurs versions par Joos van Cleve et par son atelier de cette composition inspirée d'un dessin de Léonard de Vinci (1452-1519) ou de ses dérivations peintes italiennes. Elles en proposent des variantes dans le paysage et le cadre ornamental. Elles furent très prisées des collections princières : François I^{er}, comme Marguerite d'Autriche, en possédait une.

Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique. Inv. 7224



Joos van Cleve

Clèves ?, vers 1485 – Anvers, 1540-1541

Portrait d'homme

Bois (chêne)

L'intensité du regard, la mobilité du buste qui pivote, l'intensité psychologique de l'expression saisie dans un mouvement sont typiques du portrait anversois des années 1530. On ne peut ni affirmer ni exclure que ce portrait date de la période française de Joos van Cleve.

Paris, musée du Louvre. Inv. 2105



14_Joos Van Cleve, *Lucretia* © Vienne, Erich Lessing

Joos van Cleve

Clèves ?, vers 1485 – Anvers, 1540-1541

Lucretia se poignardant

Bois (chêne)

En 1533, Joos van Cleve, rentré à Anvers, donna procuration à Joos van Vezelaer, marchand et orfèvre, pour percevoir le paiement d'une *Lucretia* qu'il avait peinte ou vendue à François I^{er} pendant son séjour en France. La version exposée est la seconde des interprétations du sujet composée par Joos van Cleve et pourrait dater de ce temps.

Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Inv. 833



123
Maître des Mois Lucas

*Le Mois de juin :
La tonte des moutons*

*Le Mois d'octobre :
Couples buvant du vin (verso)*

Ce feuillet est l'un des rares dessins préparatoires conservés pour la tenture des *Douze Moys de l'an*, dite ensuite des *Mois Lucas* car on en attribua longtemps l'invention à Lucas de Leyde. François I^{er} acquit en 1539 le premier tissage, brûlé en 1797. L'auteur de ces scènes bucoliques reste inconnu, mais son style semble plus anversois que bruxellois.

Bruxelles, vers 1534-1539
Plume et encre brune, lavis (violet décoloré ?) beige

New York, The Metropolitan Museum of Art,
Bequest of Harry G. Sperling, Inv. 1975.131.181

UN PEINTRE DE LA HAYE À LYON : CORNEILLE

Corneille, actif à Lyon, met à la mode en France un type nouveau de portrait, sans protocole ni ambition. Le seul portrait attesté de la main de l'artiste est présenté au centre de la salle pour rendre lisible l'inscription au revers. Il figure un marchand de Saint-Flour, Pierre Aymeric. Il a été peint le « 11 avril 1533 après Pâques », c'est-à-dire en 1534, par « Corneille de la Haye en Flandres », qualifié de peintre de la reine Eléonore de France. L'œuvre de Corneille dans les quinze années qui suivent le mariage de François I^{er} avec Eléonore d'Autriche se caractérise assez bien : mêmes petits formats, même genre de fonds unis et lumineux, même approche naturelle des individus et même désintérêt pour tout ce qui n'est pas la vivacité du visage. Mais, lorsque les conventions de pose et d'expression reprennent le dessus, ce style si libre s'altère. Il se distingue alors mal de celui de ses nombreux imitateurs.

Les portraits de Corneille de Lyon sont souvent présentés dans des cadres à colonnettes, mais cette mode remonte au XIX^e siècle. En en décadrant certains, nous avons pu ici restituer à ces tableaux leur conception modeste d'origine.



Anonyme

Portrait de Béatrice Pacheco, comtesse d'Entremont

Bois (chêne)

Le modèle et sa disposition sont comparables au *Portrait de Béatrice Pacheco* peint par Corneille (n° 101). Le cadrage, la facture saturée et même le style du panneau, intermédiaires entre l'art de Corneille et celui de Joos van Cleve, font en revanche penser à un pastiche.



Anonyme actif en France

Portrait d'homme

1532

Bois (chêne)

S'il fait penser au style de Corneille, ce portrait daté de 1532 – antérieurement à ce que les documents nous font connaître de Corneille à Lyon – adopte très tôt un format plus grand et une touche plus lâche que les portraits assurés de l'artiste.



Atelier de Corneille de Lyon

Vers 1510 – 1575

Portrait d'un inconnu

Bois (noyer)

La conception et le style général de ce petit portrait datable, par son costume, des années 1530, s'apparentent à l'art de Corneille mais l'inconsistance de sa matière trahit certainement l'œuvre d'un imitateur.



Atelier de Corneille de Lyon ?

Vers 1510 - 1575

Portrait de Mellin de Saint Gelais (1491-1558)

Bois (noyer)

Ce portrait de Mellin de Saint Gelais, poète, aumônier du dauphin et bibliothécaire du roi à Blois puis à Fontainebleau, frappe par le contraste entre la liberté de facture du costume et la facture émaillée et distante du visage, dépourvu de la vivacité de vision de Corneille.



Corneille de Lyon

Vers 1510 - 1575

Portrait dit de Jean IV de Brosse, duc d'Étampes (1505-1564)

Bois (noyer)

L'identification du modèle, qui porte un petit ordre de Saint-Michel, est incertaine. La facture du portrait possède tous les caractères de vivacité et de mobilité du style de Corneille.



**Anonyme des Pays-Bas,
vers 1530-1535**

*Portrait d'homme
faisant des comptes*

Bois (chêne)

Parfois rattaché à l'école française du fait de sa parenté avec l'art de Corneille et peut-être d'une certaine allure française du modèle, ce portrait de facture extrêmement fine est plutôt d'une main flamande. L'identité de l'auteur reste énigmatique.

Munich, Alte Pinakothek. Inv. 15



Corneille de Lyon

Vers 1510 - 1575

Portrait d'homme en noir

Bois (noyer ?)

Exceptionnel par l'harmonie de son format carré avec le déploiement de la carrure du modèle, et plus encore par la minutie de sa facture, ce portrait nous offre certainement la manière la plus soignée et achevée de Corneille.

New York, The Metropolitan Museum of Art,
Bequest of George D. Pratt, 1935. Inv. 1978.301.6



Corneille de Lyon

Vers 1510 – 1575

Portrait d'homme au manteau de fourrure

Bois (chêne)

Intensité du regard, expression pensive et non composée, modelé libre et accidenté du visage, des mains et des manches, tous les caractères des débuts de Corneille à Lyon sont ici réunis.

Le portrait est daté du bout du pinceau, en italien, en haut à gauche :
1535 di marzo.

Vienne, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie. Inv. GG 908



Corneille de Lyon

Vers 1510 – 1575

Portrait d'homme tenant une paire de gants

Bois (chêne)

La frontalité déterminée du modèle au regard franc, le métier libre, la palette sombre et luministe de ce portrait le mettent au diapason de celui de *Pierre Aymeric* (n° 98). Mais le cadrage plus large fait place aux mains tenant les gants, aussi fébrilement traitées que le visage.

New York, The Metropolitan Museum of Art,
Theodore M. Davis Collection,
Bequest of Theodore M. Davis, 1915 . Inv. 30.95.279



Corneille de Lyon

Vers 1510 - 1575

Portrait d'homme avec un chien

Bois

Ce portrait présente la facture de Corneille mais un cadrage large et un accessoire animalier exceptionnels chez ce peintre. Le tableau a été endommagé lors de sa transposition ancienne et expérimentale sur un papier collé sur un épais support d'acajou.

Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique. Inv. 110



Corneille de Lyon

Vers 1510 - 1575

Portrait de Jacqueline de La Queuille

Bois

Le modèle est la seconde épouse de Robert Stewart (Stuart), seigneur d'Aubigny-sur-Nère, et suivante de la reine Éléonore à partir de 1532. Le portrait date sans doute du passage de la cour à Lyon en 1533 ou en 1536.

Paris, musée du Louvre,
don de M^{me} Walter Gay, 1937. Inv. R.F. 1938-8



Corneille de Lyon, *Portrait d'une dame inconnue*, autrefois dit de Louise de Rieux encadré, Paris, musée du Louvre

Corneille de Lyon

Vers 1510 – 1575

Portrait d'une dame inconnue, autrefois dit de Louise de Rieux

Bois (noyer)

Coupé sur au moins trois de ses côtés, ce portrait d'une dame inconnue offre un bon exemple de la facture lisse et finement ombrée que Corneille put développer sous l'influence de Joos van Cleve.

Paris, musée du Louvre,
don de Rodolphe Kann, 1891. Inv. R.F. 649



Corneille de Lyon

Vers 1510 – 1575

Portrait d'Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes (1508-1580)

Bois (noyer)

Inachevé plutôt qu'endommagé, ce portrait sur le vif a été très rapidement brossé dans une matière par endroit très fluide, mais déjà plus nourrie et nuancée dans le modelé du visage. Il donne une belle idée de la méthode de Corneille.

New York, The Metropolitan Museum of Art,
H. O. Havemeyer Collection,
Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. Inv. 29.100.197



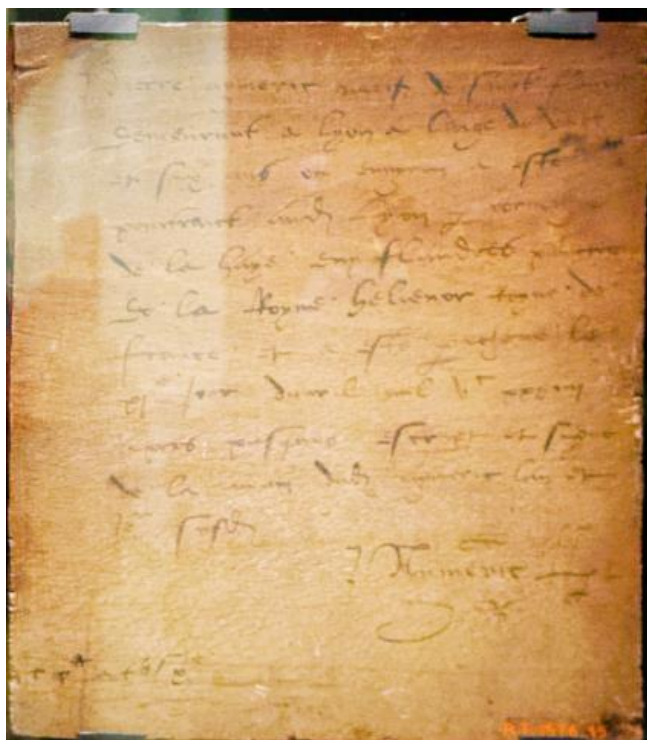
Corneille de Lyon

Vers 1510 – 1575

Portrait de femme

Bois (chêne)

La disposition traditionnelle du modèle et certains détails très soignés de la description du costume se conjuguent dans ce portrait avec les traits plus caractéristiques de Corneille, tels que les accents graphiques et sanguins du visage ou les ombres grises des carnations.



INSCRIPTION À L'ENCRE SUR LE BOIS, DE LA MAIN DU MODÈLE

« Pierre Aymeric natif de Saint Fleur demeurant à Lyon à l'aige de vingt et six ans ou environ a esté pourtraict audict Lyon par Corneille de la Haye en Flandres, painctre de la reine Héliénor Royne de France, et a esté parachevé le XI^e jour d'avril mil VC XXXIII après Pasques. Escript et signé de la main dudict Aymeric l'an et jour susdicts. P. Aymeric »

Les petits signes en bas à gauche n'ont pas encore été décryptés.



Corneille de Lyon

Vers 1510 - 1575

Portrait dit de Marie de Batarnay

Bois (tilleul)

L'identification du modèle est traditionnelle mais peu probable. La lecture de ce portrait est entravée par le repeint sombre qui masque le bleu lumineux du fond et par un épais vernis, mais l'intensité du regard rieur et l'élégance des doigts tenant le livre font de ce portrait féminin un des plus gracieux de Corneille.

Anvers, Museum Mayer van den Bergh. Inv. 169



17_Corneille de Lyon, *Béatrice Pacheco, comtesse d'Entremont*
© RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Philippe Bernard

Corneille de Lyon

Vers 1510 - 1575

Portrait de Béatrice Pacheco

Bois

Le modèle est l'une des dames de compagnie espagnoles venues en France en 1530 avec Éléonore d'Autriche, seconde épouse de François I^{er}. Le modelé ferme et luisant de son visage est caractéristique de Corneille. Le type de voile qui couvre sa chevelure et son expression songeuse, les yeux levés, lui confèrent une grande originalité.

Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon. Inv. MV 3172



Corneille de Lyon

Vers 1510 - 1575

Portrait d'homme au béret noir tenant une paire de gants

Bois

Cette œuvre est très comparable au *Portrait de Pierre Aymeric* (n° 98) par sa conception sans concession du rendu, rapide et franc, des traits du visage, soutenue par la désinvolture de l'attitude du modèle.

Lyon, musée des Beaux-Arts. Inv. D 2016.1.1.

LE COURANT ISSU DES PAYS-BAS DU NORD EN CHAMPAGNE ET EN BOURGOGNE

Parallèlement au courant du maniérisme leydo-anversois qui descend jusqu'en Île-de-France en touchant la Picardie et la Normandie, il existe un courant « hollandais » passant plus à l'est du royaume. Il correspond à l'axe nord-sud qui relie les Pays-Bas les plus septentrionaux à l'Italie. Plusieurs artistes venus des Pays-Bas du Nord séjournent en Champagne et en Bourgogne. Deux d'entre eux, Grégoire Guérard et Bartholomeus Pons, y produisent sous François Ier une peinture de très haute qualité. Celle-ci est marquée par leur formation septentrionale, mais aussi par l'Italie où ils durent séjourner. Ils développent un art partiellement italianisé d'un ton très différent du maniérisme que le roi fit s'épanouir à Fontainebleau.

Politique et culture flamande en Bourgogne au début du XVI^e siècle

Le rattachement politique des Pays-Bas à la Bourgogne a pris fin en 1477 mais celle-ci reste un foyer culturel traditionnellement lié aux Pays-Bas. Plus à l'est, le Comté de Bourgogne (ou Franche-Comté) demeure sous l'autorité des Habsbourg : Marguerite d'Autriche, tante de Charles Quint et duchesse de Savoie, installée à Bourg (en Bresse), en assure le gouvernement. Grégoire Guérard travaille dans toute cette région indépendamment des frontières politiques.

Triptyques brabançons en Bourgogne

Cette production consiste surtout en triptyques volontiers développés en largeur et dont les volets peints en grisaille au revers sont souvent carrés. De nombreux exemples en sont conservés dans la région, parfois in situ depuis cinq siècles comme la Mort de la Vierge de l'église de Cuisery près de Tournus, peinte par Grégoire Guérard, à qui l'on doit aussi des peintures murales dans la même église, redécouvertes en 1996.

PRÉSENCES FLAMANDES DANS LA SCULPTURE CHAMPENOISE

On sait que des retables anversois furent importés en Champagne, comme le retable aujourd'hui à Fromentières (Marne), et on connaît quelques noms de sculpteurs des Pays-Bas venus travailler en Champagne au XVI^e siècle. Mais les œuvres conservées, comme l'impressionnant Saint Christophe du musée des Beaux-Arts de Châlons, restent difficiles à attribuer.

On hésite, devant le groupe des sept sibylles et du prophète présenté ici, à trancher entre un sculpteur néerlandais actif en Champagne et un sculpteur champenois influencé par des modèles nordiques. Leur déhanchement affecté, l'extrême élégance de leur mise et le réalisme minutieux de leurs attributs relèvent d'un esprit propre au maniérisme septentrional.

L'histoire ancienne de ce Saint Christophe, aujourd'hui au musée de Châlons-en-Champagne, ne permet pas encore de savoir précisément s'il a été importé des Pays-Bas en Champagne ou plutôt sculpté en Champagne par un artiste des Pays-Bas.

GRÉGOIRE GUÉRARD, PEINTRE HOLLANDAIS EN BOURGOGNE

Grégoire Guérard ne signait pas ses œuvres mais les datait souvent d'une graphie caractéristique qui permet de suivre sa carrière de 1512 à 1538 : à Troyes (dès 1512 et à nouveau après 1530), à Tournus (1518, 1522), travaillant pour des commanditaires bourguignons, franc-comtois et bressans (1518, 1527). Son nom apparaît aussi dans des documents d'archives. Une mention ancienne le qualifie de « Hollandais » et de « parent d'Érasme ». Un groupe de panneaux anonymes rattachés à « l'école bourguignonne » a récemment pu lui être attribué et forme le plus gros corpus de tableaux d'histoire français du XVI^e siècle.

Un peintre érudit

Il est probable que sa parenté avec Érasme, le célèbre humaniste (vers 1466-1536), a introduit Grégoire Guérard auprès de prélats lettrés et diplomates et de chanoines érudits, tels que Jacques Hurault ou Jean Petitjean à Autun, Louis de Gorrevod à Bourg-en-Bresse. En effet, ses commandes les plus importantes témoignent de rares subtilités iconographiques.

Un peintre verrier

Un document d'archives, daté de 1530, spécifie que Grégoire Guérard était aussi peintre verrier et venait de peindre des vitres au château de Brancion, près de Tournus. Il peignit dès 1510-1515 plusieurs vitraux d'édifices de Troyes et des alentours et, entre 1531 et 1538, les verrières en grisaille de l'église Saint-Pantaléon de Troyes. Le développement du vitrail en grisaille, spécifique à la Bourgogne, est peut-être lié à sa personnalité.



16_Grégore Guérard, *Triptyque de Saint Jérôme*, musée de Brou, Bourg-en-Bresse © Caroline Monfray



19_Grégore Guérard, *Retable de l'Eucharistie*, Autun, Musée Rolin



23_Grégoire Guérard, *La Transfiguration, avec au revers Saint Laurent faisant l'aumône*, Saint-Léger-sur-Dheune, Mairie
© Françoise Auger-Feige



21_Grégoire Guérard, *Saint-Quentin, la Déploration du Christ*, Lille, DRAC, Hauts-de-France © Musée du Louvre / Antoine Mongodin

LE MAÎTRE DE DINTEVILLE : UN PEINTRE DE HARLEEM À AUXERRRE ET TROYES

Hébergé en 1518 à Tournus par Grégoire Guérard alors qu'il remontait de Rome, un certain Bartholomeus Pons, peintre originaire de Haarlem, est probablement l'artiste qui travailla au service de deux membres de la famille de Dinteville entre 1535 et 1541, François II, évêque d'Auxerre et Jean, bailli de Troyes et seigneur de Polisy. Les armoiries de la guilde de Haarlem ainsi que celles des Dinteville apparaissent en effet au centre du Retable de sainte Eugénie, daté de 1535, de l'église de Varzy, où les évêques d'Auxerre avaient une résidence.

Les Dinteville, mécènes éclairés en Champagne

Deux membres de la famille champenoise de Dinteville furent ambassadeurs de François Ier. François II, évêque d'Auxerre, alla à Rome en 1531 auprès du pape Clément VII. Jean, bailli de Troyes, séjourna à Londres auprès d'Henry VIII d'Angleterre en 1533. En repérant, l'un le Maître de Dinteville (probablement Bartholomeus Pons) à Rome, et l'autre Hans Holbein à Londres, ces deux frères diplomates firent preuve d'un goût très original et largement aussi ouvert que celui du roi.



20_Maître de Dinteville (Bartholomeus Pons?), *La légende de Sainte-Eugénie*, Varzy, Mairie © Conseil départemental de la Nièvre / Emmanuel Darnault



22_Maître de Dinteville (Bartholomeus Pons?),
Trois hommes descendant des tonneaux dans une cave
© Städel Museum - U. Edelmann - ARTOTHEK

ARTISTES FLAMANDS À FONTAINEBLEAU

Une multitude d'artistes collaborent sur le chantier du château de Fontainebleau dont François Ier décide l'aménagement à partir de 1528-1531. On y trouve beaucoup d'Italiens et de Français mais aussi quelques Flamands, dont le plus célèbre est l'Anversois Leonard Thiry. Celui-ci est le collaborateur direct de Rosso Fiorentino dans le décor de la Galerie François Ier. Dans ses suites mythologiques gravées, Thiry accorde une place inédite au paysage dont il donne une vision synthétique et luministe.

Dans cette ruche cosmopolite circulent toutes sortes de modèles, dont des carnets de paysages flamands des suiveurs de Joachim Patinir. Ils inspirent entre 1542 et 1547 une production gravée originale, souvent exécutée à l'eau-forte par des peintres utilisant parfois des encres de couleur. Le Bolognais Antonio Fantuzzi, plusieurs artistes encore anonymes tels que le Maître IV, probablement Flamand, gravent avec humour des petits paysages au centre d'écrasants encadrements inspirés des stucs dessinés par Rosso Fiorentino pour la Galerie François Ier.

EPILOGUE

À partir des années 1535-1540, l'essor du chantier décoratif du château de Fontainebleau initié par François Ier – où s'élabore cette forme spécifiquement française du maniérisme appelée « école de Fontainebleau » – fait incontestablement passer à l'arrière-plan le courant artistique issu du Nord. Celui-ci n'en coule pas moins de manière plus souterraine, prêt à resurgir de façon inattendue, par exemple dans les gravures de l'école de Fontainebleau ou dans des œuvres isolées présentées ici en épilogue. Cette présence nordique en France triomphera à nouveau sous le règne d'Henri IV (1589-1610).