



**HAL**  
open science

## Jean Van Eyck et Clèves. Pour seuls indices, des oeillets ”de gueules et d’argent”, un tau et une clochette!

Ludovic Nys

### ► To cite this version:

Ludovic Nys. Jean Van Eyck et Clèves. Pour seuls indices, des oeillets ”de gueules et d’argent”, un tau et une clochette!. Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte, 2008, 35, pp.63-94. 10.11588/fr.2008.0.44926 . hal-04054656

**HAL Id: hal-04054656**

**<https://uphf.hal.science/hal-04054656>**

Submitted on 31 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

Francia – Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Bd. 35

2008

DOI: 10.11588/fr.2008.0.44926

---

#### Copyright

Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (DGIA), zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

LUDOVIC NYS

JEAN VAN EYCK ET CLÈVES<sup>1</sup>

Pour seuls indices, des œillets<sup>2</sup> »de gueules et d'argent«, un tau et une clochette!

L'identification d'un portrait anonyme sera toujours, aux yeux des tenants d'une histoire de l'art formaliste, une entreprise hasardeuse; elle ne répond pas moins à une nécessité, contenue au cœur même de l'œuvre, de son projet, du processus de création supposé avoir lié en un dialogue étroit et insistant le peintre et son modèle, qui se trouve être aussi souvent son commanditaire. Dire le style tout en s'appuyant sur les données techniques et matérielles demeure incontestablement un angle d'approche essentiel à une connaissance critique approfondie de l'œuvre, des parentés formelles censées éclairer le milieu qui l'a vu naître, mais une telle démarche, s'agissant d'un portrait anonyme en particulier, ne permet pour autant de lever que partie du voile, laissant dans l'ombre son objet même, silhouette en quête d'identité d'un personnage pourtant bien réel, à la densité psychologique qui interpelle, immergé dans une histoire que l'on pressent si concrète<sup>3</sup>.

S'il fallait ne citer qu'un cas, pour s'en tenir au plus fascinant des portraitistes flamands qui nous occupera ici, ce serait assurément celui de l'énigmatique *Timotheos*! Que d'hypothèses formulées depuis l'identification à Gilles Binchois qui en fut proposée par Erwin Panofsky<sup>4</sup>! Les noms cités, pour la plupart, furent ceux de personnages célèbres – on ne prête qu'aux riches! –, de l'emblématique Henri le Navigateur au romantique prince d'Amours, Pierre de Hauteville, en passant par le soi-

- 1 Nous remercions ici, pour leur aide et leurs suggestions: le professeur Werner Paravicini (Christian-Albrechts Universität Kiel), Anja Eisenbeiß (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Ingeborg Krüger (Rheinisches Landesmuseum Bonn), Bert Thissen et Regina Proest (Stadtarchiv Kleve), Serge Lebailly de Tillegem (ancien conservateur du musée des Beaux-Arts de Tournai), le professeur Jacques Paviot (Université de Paris XII-Val de Marne), Anne van Buren-Hagopian et Jean-Luc Pypaert. Ma reconnaissance, en particulier, s'adresse à mes deux collègues de l'Institut royal du Patrimoine artistique et du Centre d'Étude de la Peinture du XV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, Dominique Vanwijnsberghe et Hélène Mund, et à M<sup>e</sup> Michèle Lebrun, du service des prêts entre bibliothèques de l'Université de Valenciennes, dont je ne louerai jamais assez l'efficacité et la disponibilité.
- 2 Le titre allemand: *Der Mann mit den Nelken* est plus conforme que le titre français: *l'Homme à l'œillet*, le modèle tenant à la main non une mais quatre fleurs sauvages de petites dimensions.
- 3 Il n'y a plus à insister sur la spécificité du réalisme descriptif du portrait flamand en regard des tendances nettement plus idéalisées du portrait italien à la même époque, autant conçu, dans le contexte de l'humanisme renaissant, comme effigie que comme représentation fidèle des traits physiologiques et »portrait de l'âme« du modèle. À ce propos, Frank ZÖLLNER, *The »Motions of the Mind« in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture*, dans: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68 (2005), p. 23–40.
- 4 Erwin PANOFSKY, *Who is Jan van Eyck's Tymotheos?*, dans: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 12 (1949), p. 89–90.

disant sculpteur de cour qu'aurait été Gilles le Blackere. D'autres suggestions furent avancées, qui étaient par avance condamnées à rester sans lendemain, celle par exemple qui prétendait y reconnaître un marchand grec (*sic*), celle encore d'Elisabeth Dhanens pour qui derrière la racine de ce prénom grec aux résonances bibliques pourrait s'être glissée une référence au diminutif thiois du prénom Thomas (*Tymme*). Mon collègue Daniel Lievois et moi-même nous sommes risqués à y reconnaître plus prosaïquement un membre de la haute administration ducale, le receveur de Flandre et d'Artois Godevaert de Wilde (alias Godefroy le Sauvage)<sup>5</sup>, une suggestion qui, quelque argumentée qu'elle fût, n'avait à l'évidence la moindre chance de recueillir l'adhésion du landerneau des musicologues, toujours attachés à la figure du chanoine musicien de Soignies d'adoption brugeoise<sup>6</sup>. Il est des signatures dont l'autorité creuse des ornières parfois très profondes! Tel est là aussi, force est d'en convenir, l'un des enjeux critiques de cette discipline qu'est l'histoire de l'art, dont la quête de clarté et d'intelligence ne peut, qu'on le veuille ou non, faire l'économie de ces impressionnantes sédimentations historiographiques.

Le *Timotheos* de Londres n'est pas le seul portrait de Van Eyck à avoir piqué la curiosité des historiens et historiens de l'art. Il en est un autre, quoiqu'il soit aujourd'hui acquis qu'il s'agisse d'une copie ancienne d'après un original eyckien perdu, qui a suscité un non moins vif intérêt parce que recelant lui aussi nombre d'indices susceptibles de livrer les clefs qui permettent d'en percevoir l'identité: l'*Homme à l'œillet* de la Gemäldegalerie de Berlin<sup>7</sup> (fig. 1). Le poids de la littérature, ici non plus, n'a pas peu contribué à obstruer les horizons de la recherche. À l'instar de

5 Également pour un état de la question sur les différentes identifications proposées: Ludovic Nys, Daniel LIEVOIS, Not *Timotheos* again! The Portrait of Godevaert de Wilde, receiver of Flanders and Artois?, dans: Bert CARDON et al. (dir.), »Als ich can«. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers, t. 2, Leuven 2002 (Corpus van verluchte handschriften, 12 – Low Countries series, 9), p. 1037–1057.

6 Pour preuve, la récente position consécutive à la publication de notre article du professeur Reinhard Strohm. Cf. Reinhard STROHM, Alexander's *Timotheus*. Towards a Critical »Biography«, dans: *Journal de la Renaissance* 2 (2004), p. 107–133 (ici p. 114 n. 20). Christiane Van den Bergen-Pantens a proposé de son côté d'y reconnaître son fils Gossuin, décapité à Lovenstein en 1448. Cf. Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS, compte rendu de Nys (Ludovic) et Lievois (Daniel), Not *Timotheos* again! ..., dans: *Scriptorium* 57 (2003) n° 2, p. 243. L'auteur y livre une information intrigante au regard de l'hypothèse que nous avons avancée: l'existence à la Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup> de Bruxelles et à la Bibliothèque nationale de France à Paris de quatre manuscrits (KBR, 9902 / KBR, 9881–2 / KBR, 9596–97 / BNF, Lat. 9675) ayant appartenu à Godevaert de Wilde (propriété confirmée par la présence de ses armes et de sa signature, identique à celle qui figure sur de nombreux mandements de sa main). Or sur ces quatre manuscrits, deux comportent des inscriptions marginales en grec (sont-elles de lui-même ou de son fils, Gossuin, qui en avait hérité et qui, on le sait, avait étudié le grec à l'Université de Bologne?). En outre, l'un des quatre manuscrits n'est autre qu'une chronique des rois de Portugal, le *Speculum regum* de Pelagius, le seul qui soit conservé dans les anciens Pays-Bas. Cette coïncidence, dans le contexte du mariage de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, est troublante; elle l'est d'autant plus que Godevaert de Wilde, décédé quelque trois mois seulement après le retour à Sluis de l'expédition à laquelle avait participé Jean Van Eyck, était alors le principal armateur de navires du duc en Flandre. Se pourrait-il que lui-même, en dépit du silence des sources à ce propos, ait été de l'aventure, qu'il ait accompagné Van Eyck en 1429 au Portugal? La question mérite à notre sens tout au moins d'être posée.

7 Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. 525 A, panneau de chêne, 41,5 × 31,5 cm.

Binchois pour le *Timotheos*, un nom revient depuis plus d'un siècle de façon récurrente, celui du bouillant fils d'Albert de Bavière, Jean, dit »sans Merci«, ainsi dénommé en raison de la cruauté avec laquelle il réprima en 1408 la révolte des Liégeois. Deux contributions ont récemment encore réservé à cette identification un écho plus que favorable, celle d'Alain Marchandise<sup>8</sup> et celle de l'actuel conservateur du Groeningemuseum de Bruges, Till-Holger Borchert<sup>9</sup>. La proposition, à bien y regarder, n'est toutefois pas sans soulever de sérieuses difficultés. Elle entraîne une double conséquence: le panneau de Berlin, ou du moins l'original sur lequel il est supposé avoir été copié, ne pourrait avoir été peint après 1425 – car il n'y a à l'évidence pas lieu d'y reconnaître, ainsi qu'on l'a affirmé du *Timotheos*, un portrait posthume –; il s'agirait donc, si l'on s'en tient à cette identification, d'une œuvre bien antérieure aux autres portraits datés de Van Eyck, réalisée lors de son séjour à la cour de La Haye, une datation, comme nous le verrons, qui se trouve être contestée par de nombreux historiens de l'art. L'hypothèse, en outre, supposerait que le modèle fût âgé tout au plus d'une cinquantaine d'années – né en 1374, Jean de Bavière décéda le 5 janvier 1425 –, ce que contredisent, il faut bien l'admettre, les traits physiologiques du personnage, déjà marqué des premiers stigmates de la vieillesse.

### État de la question: Itinéraire, attributions, critique d'authenticité

Au plus haut que l'on remonte dans le temps, le panneau est localisé en région rhénane. Il est en possession du marchand d'art colonais Philip Engels vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle il passe pour une œuvre de Hans Holbein<sup>10</sup>. En 1855, il est présenté pour la première fois dans une exposition d'art religieux organisée à Cologne. C'est là que le repère le directeur du musée impérial de Berlin, Friedrich Gustav Waagen, qui y reconnaît »au premier coup d'oeil« un authentique de Jean Van Eyck<sup>11</sup>. La même année, sa découverte est relayée, en Belgique, dans le »Messenger des

8 Alain MARCHANDISSE, L'ordre de Saint-Antoine en Hainaut et l'*Homme à l'œillet* de la Gemäldegalerie de Berlin. Quelques prolégomènes provisoires, dans: JOOST VANDER AUWERA (éd.), *Liber Amicorum Raphaël De Smedt*, t. 2: *Artium Historia*, Louvain 2001 (*Miscellanea Neerlandica*, 24), p. 116–131 (en particulier p. 127–128).

9 Till-Holger BORCHERT, Jan van Eyck, Lambert van Eyck und das Haus Bayern-Straubing in Holland, dans: Dorit-Maria KRENN, Joachim WILD (dir.), »fürste in der ferne«. *Das Herzogtum Niederbayern-Straubing-Holland 1353–1425*, Augsburg 2003, p. 40–45 (en particulier p. 43–44).

10 Information livrée dans: Friedrich Gustav WAAGEN, *Drei Eischer unbekannte Gemälde des Jan Van Eyck*, dans: *Deutsches Kunstblatt* 6 (1855), p. 70; ID., compte rendu de H. G. Motho, Ueber das »Madonnenbild der altflandrischen Schule«... (paru dans: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 2 [1867]), dans: *Zeitschrift für bildende Kunst* 3 (1868), p. 127–128 (ici p. 128); Alfred WOLTMANN, *Die Galerie Suermondt*, dans: *Zeitschrift für bildende Kunst* 9 (1874), p. 193–202 (ici p. 196). Cette attribution, ainsi que ne manque pas de le souligner Alfred Woltmann, est curieuse; elle n'exclut pas qu'il y ait eu à l'origine une confusion avec un autre portrait du XVI<sup>e</sup> siècle d'un homme tenant lui aussi un œillet.

11 WAAGEN, *Drei Eischer unbekannte Gemälde* (voir n. 10), p. 70. Attribution confirmée dans ID., compte rendu de H. G. Motho (voir n. 10), p. 128. Gustav Friedrich Waagen, curieusement, ne fait pas allusion au panneau dans le chapitre qu'il consacre à l'œuvre des frères Van Eyck dans sa monographie sur les peintres allemands et flamands: ID., *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*, t. 1, Stuttgart 1862, p. 92–93.

Sciences historiques« de Gand<sup>12</sup>; elle ne tarde pas à susciter de premières discussions sur sa paternité. Ainsi, le catalogue de la vente de la collection Engels du 16 mai 1867 cite-t-il l'œuvre comme étant un original d'Hubert Van Eyck<sup>13</sup>. C'est pourtant bel et bien pour un authentique de Jean Van Eyck, aux dires de Gustav Friedrich Waagen<sup>14</sup>, que l'acquiert au prix de 5500 francs le collectionneur d'Aix-la-Chapelle, Berthold Suermondt<sup>15</sup>, et c'est toujours comme tel qu'elle figure la même année (septembre 1867) à l'exposition brugeoise consacrée aux maîtres de l'«Ancienne école néerlandaise». L'historien de l'art anglais William Henry James Weale, l'auteur du catalogue, reprend l'attribution qu'avait avancée quelque douze ans plus tôt Waagen et en situe l'exécution entre 1430 et 1440, soit plus ou moins à l'époque des deux portraits des Arnolfini (1434) et de l'épouse de l'artiste (1439)<sup>16</sup>, une opinion partagée par Émile Galichon qui consacre la même année un compte rendu critique à la rétrospective brugeoise dans la «Gazette des Beaux-Arts»<sup>17</sup>. William Bürger, à leur suite, invoque des analogies de style avec le portrait de Josse Veyt pour en resserrer la datation, à ses yeux «trop élastique», entre 1432 et 1436<sup>18</sup>. C'est encore sous cette attribution qu'est présenté le tableau en 1869 à l'exposition des «Peintures anciennes» de Munich<sup>19</sup>, de même, en 1872, qu'à l'exposition bruxelloise de «Tableaux et dessins d'anciens maîtres» organisée par la Société néerlandaise de bienfaisance<sup>20</sup>. En mai 1874, le panneau fait partie de la sélection des œuvres de la collection Suermondt vendues à la Gemäl-

12 (P. C. VAN DER MEERSCH), Découverte de trois tableaux attribués à Jean Van Eyck, dans: *Messenger des Sciences historiques* (1855), p. 233.

13 Vente chez Lempertz à Cologne, le 16 mai 1867. *Catalog der Kunst-Sammlungen des verstorbenen Rentners Herrn Philipp Engels. Gemälde, Kupferstiche, Kunstsachen, Kunstbücher, Autographen etc.* (16 mai 1867), commissaire-priseur: F. G. W. Custodis, directeur de la vente: J. M. Heberle, (avant-propos par J. M. HEBERLE [H. Lempertz], Cologne, 1<sup>er</sup> mai 1867), p. 7, n° 17, signalé dans Frits LUGT, Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité ..., t. 3 (1861-1900), La Haye 1964, p. 84. Voir également Hermann BECKER, *Versteigerung des Kabinetts Engels*, dans: *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst* 13 (10 mai 1867), p. 109-110 (ici p. 110).

14 WAAGEN, compte rendu de H. G. Motho (voir n. 10), p. 128.

15 WOLTMANN, *Die Galerie Suermondt* (voir n. 10), p. 196.

16 William Henry James WEALE, *Tableaux de l'ancienne École néerlandaise exposés à Bruges dans la grande salle des Halles* (septembre 1867). *Catalogue. Notices & descriptions avec monogrammes, etc.* (Gilde de Saint Thomas & Saint Luc), Bruges 1867, p. 4-5, n° 3.

17 Émile GALICHON, *Exposition de tableaux primitifs à Bruges*, dans: *Gazette des Beaux-Arts* 23 (1867), p. 483-488 (ici p. 484).

18 William BÜRGER, *Nouvelles études sur la galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle*, dans: *Gazette des Beaux-Arts* 2<sup>e</sup> pér. 1 (1869), p. 5-17 et 102-187 (ici p. 7-10, en particulier p. 9).

19 Wilhelm SCHMIDT, *Die Ausstellung älterer Gemälde im Kunstausstellungsgebäude zu München*, dans: *Zeitschrift für bildende Kunst* 4 (1869), p. 356-360 (ici p. 357). C'est de cette même année 1869 que date la gravure du tableau réalisée par Charles Ferdinand Gaillard.

20 Exposition de tableaux et dessins d'anciens maîtres organisée par la Société néerlandaise de bienfaisance à Bruxelles, *Bruxelles* 2<sup>e</sup> 1873, p. 11, n° 6, qui donne le portrait pour celui d'un «vieillard». Cf. également C. DIETRICHSON, *Die Ausstellung der Gemälde alter Meister aus dem Privatbesitze zu Brüssel*, dans: *Kunst-Chronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst* 7 (1872), col. 828-835 (ici col. 829). À propos de cette exposition, également, l'article du critique français Paul Mantz rédigé à partir des notes rassemblées par William Bürger: Paul MANTZ, *La galerie de M. Suermondt*, dans: *Gazette des Beaux-Arts* 2<sup>e</sup> pér. 9 (1874), p. 371-386 (ici p. 372-373).

degalerie de Berlin<sup>21</sup>. Le rapport établi en date des 6 et 7 du même mois par l'administration du musée et son directeur, Julius Meyer, n'hésite pas à y reconnaître la pièce-maîtresse de la galerie; le prix qu'il atteint, au sein de la liste des acquisitions, est d'ailleurs le plus élevé, pas moins de 17 500 thalers, loin devant la *Kermesse paysanne* de David Teniers évaluée quant à elle à 12 000 thalers<sup>22</sup>. Julius Meyer et son jeune assistant, Wilhelm Bode, qui enregistrent l'entrée de l'œuvre dans les collections du musée, s'en tiennent à l'expertise de l'ancien directeur du musée, Gustav Friedrich Waagen, et de James Weale<sup>23</sup>. La controverse n'est pas éteinte pour autant. Le nom d'Hubert Van Eyck refait surface quelque vingt ans plus tard. En 1898, Ludwig Kämmerer attribue l'œuvre à nouveau à Hubert tout en la datant étrangement de vers 1433<sup>24</sup>. James Weale lui-même, dans la réédition publiée en 1912, en collaboration avec Maurice Walter Brockwell, de sa monographie sur les frères Van Eyck de 1908, revient sur sa première opinion, proposant d'y reconnaître une œuvre d'Hubert, sans plus se prononcer cependant sur sa datation<sup>25</sup>, une attribution que devait rejeter de façon catégorique dès l'année suivante E. Durand-Gréville pour qui »Hubert, plein de charme, (aurait) été incapable de cette profonde vérité«<sup>26</sup>. Au cœur de la polémique, on l'aura compris, se trouve le problème posé par l'identification des mains des volets extérieurs du polyptyque de Gand représentant le couple de donateurs, toujours considérés à l'époque par certains comme étant l'œuvre d'Hubert. Il est intéressant de noter en outre comment l'attribution à l'un ou l'autre des deux frères paraît bel et bien avoir conditionné la datation assignée au panneau, avant 1426, année de la

- 21 Le reste de la collection Suermondt fut mis en vente publique cinq ans plus tard, en mai 1879: Catalogue de la collection des dessins anciens composant le cabinet de M. B. Suermondt d'Aix-la-Chapelle, dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Francfort-s/M. dans la maison Rossmarkt, n° 5 au premier, le lundi 5 mai 1879 et jours suivants ..., sous la direction de F.-A.-C. Prestel, Francfort-s/Main 1879.
- 22 Le panneau y est repris sous le numéro 56. Cf. Herbert LEPPER, *Kunsttransfer aus der Rheinprovinz in die Reichshauptstadt*, dans: *Aachener Kunstblätter* 56/57 (1988-1989), p. 183-342 (édition de la lettre envoyée au ministre de la Culture, A. Falk, le 9 mai 1874: document n° 17, p. 227-240, en particulier p. 233 et 238).
- 23 Julius MEYER, Wilhelm BODE, *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde und Handzeichnungen aus den im Jahre 1874 erworbenen Sammlungen des Herrn Barthold Suermondt*, Berlin 1875. Cf. F. LINDEMANN, *compte rendu de J. Meyer et W. Bode, Verzeichnis*, dans: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1 (1876), p. 181-185 (ici p. 182).
- 24 Ludwig KÄMMERER, *Hubert und Jan van Eyck*, Bielefeld 1898, p. 62.
- 25 William Henry James WEALE, avec la collaboration de Maurice Walter BROCKWELL, *The Van Eycks and their art*, Londres, New York, Toronto 1912, p. 80-82 (ici p. 82): »Probably by Hubert, to whom it was assigned at Köln in 1867. There is no record of its having at an earlier period been ascribed to John.« Il est significatif que l'érudit anglais n'ait adopté ce revirement qu'à la suite de la proposition de Henri Hymans en 1908 (voir n. 49) d'identifier le modèle à Jean de Bavière et n'y fasse encore aucune allusion dans sa monographie publiée la même année: ID., *Hubert and John Van Eyck. Their Life and Work*, Londres, New York 1908, p. 122-124, n° 17. En 1900 encore, il le donnait à Jean Van Eyck, le rapprochant de l'autre portrait conservé à Berlin qu'il identifiait alors à Jean, seigneur de Roubaix, en réalité Baudouin de Lannoy, et datait d'après 1431. Cf. ID., *Portrait d'un chevalier de l'ordre de la Toison d'or peint par Jan van Eyck*, dans: *Gazette des Beaux-Arts* 3<sup>e</sup> pér. 24 (1900), p. 173-174 (ici p. 174).
- 26 E. DURAND-GRÉVILLE, *compte rendu de W. H. James Weale, Maurice W. Brockwell, »The Van Eycks and their art«*, 1912, dans: *La Chronique des arts et de la curiosité* 32 (1913), p. 253-255 (ici p. 254).

mort d'Hubert, ou dans les années 1430, époque à laquelle sont signés par son cadet les quelques portraits datés qui nous sont conservés, ceux des Arnolfini (1434) et de son épouse (1439), et le *Timotheos* (1432) en particulier. Une même pétition de principe, ainsi que nous le verrons, amènera implicitement les partisans de l'identification du modèle à Jean de Bavière à opter pour une datation précoce, dans les années 1420.

La discussion est relancée, en 1900, avec les premiers doutes qu'émet Karl Voll sur l'authenticité du panneau<sup>27</sup>. Un certain nombre d'observations plaideraient en faveur d'une copie ancienne réalisée à partir d'un original de Van Eyck. La qualité médiocre des coloris en particulier, de même que certaines incohérences du dessin, en apparence si proche pourtant de ce que l'on connaît de son style, seraient aux dires de l'historien de l'art allemand incompatibles avec la maîtrise atteinte par le grand maître flamand. Une position aussi radicale ne pouvait que rencontrer une opposition farouche auprès de certains spécialistes. Pour le nouveau directeur du musée de Berlin Wilhelm Bode, notamment, les divergences de qualité discernables dans l'œuvre eycien suffisaient à rendre compte des imperfections de ce panneau, d'un esprit par ailleurs très proche, ainsi qu'il ne manque pas de le rappeler, des portraits de Josse Veyt et du cardinal »della Croce« de Vienne (le cardinal Albergati)<sup>28</sup>. Max J. Friedländer restera lui aussi attaché à la thèse d'un portrait original, de celui en l'occurrence d'un proche de la cour des Hainaut-Bavière des années 1420, probablement exécuté par Van Eyck tandis qu'il se trouvait à La Haye entre 1422 et 1425<sup>29</sup>. La brèche néanmoins était ouverte, qui n'allait pas tarder à alimenter à nouveau la controverse. Nombreux sont ceux, à la suite de Karl Voll, qui en viennent à exprimer les mêmes réticences. Il n'est pas utile de s'étendre ici sur la position de l'ultra-régionaliste Louis Maeterlinck pour qui le panneau de Berlin de même que la *Fontaine de Vie* de Madrid et le petit triptyque de Dresde seraient l'œuvre de peintres actifs à Gand à l'époque de l'arrivée des frères Van Eyck<sup>30</sup>. L'argument invoqué en 1938 par Alan Burroughs est autrement convaincant: l'usage abondant de blanc de plomb révélé par les radiographies est tout à fait inhabituel dans l'œuvre de Jean Van Eyck<sup>31</sup>. Charles de Tolnay<sup>32</sup> et Hermann Beenken<sup>33</sup>, à une époque où la thèse de la copie est encore loin d'avoir conquis tous les esprits<sup>34</sup>, rejettent à leur tour la paternité à Van Eyck sur la seule base

27 Karl VOLL, *Die Werke des Jan Van Eyck. Eine kritische Studie*, Strasbourg 1900, p. 113–114.

28 Wilhelm BODE, *Jan van Eycks Bildnis eines burgundischen Kammerherrn*, dans: *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen* 22 (1901), p. 115–131 (ici p. 120–121). À l'appui d'une attribution à Jean Van Eyck, Bode avait dès 1887 déjà loué l'extraordinaire vérisme de ce portrait dans lequel »jamais l'étude de la face humaine ... n'a été poussée aussi loin«. Cf. Id., *La Renaissance au musée de Berlin*, dans: *Gazette des Beaux-Arts* 2<sup>e</sup> pér. 35 (1887), p. 204–220 (ici p. 214).

29 Max J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, t. 1, Berlin 1924, p. 93 et Id., *Von den drei großen Altniederländern aus dem Berliner Museum*, dans: *Weltkunst* 20 (1950), n° 2/3, p. 3–4 (ici p. 4).

30 Louis MAETERLINCK, *Le »Maître de Flémalle« et l'école gantoise primitive*, dans: *Gazette des Beaux-Arts* 4<sup>e</sup> pér. 10 (1913), p. 53–67 (ici p. 59 n. 1).

31 Alan BURROUGHS, *Art Criticism from a Laboratory*, Boston 1938, p. 246–247.

32 Charles DE TOLNAY, *Le Maître de Flémalle et les frères Van Eyck*, Bruxelles 1938, p. 77, n° 3.

33 Hermann BEENKEN, *Hubert and Jan van Eyck*, Munich 1941, p. 57.

34 À ce propos, notamment: Wolfgang SCHÖNE, *Die grossen Meister der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Hubert van Eyck bis Quentin Massys*, Leipzig 1939, p. 23; Grete RING, *A Century of French Painting 1400–1500*, Londres 1949, catalogue n° 144.





Figure 1: Anonyme, Portrait d homme age dit l *Homme à l'œillet* (d apres un original de Jean Van Eyck), fin du XV<sup>e</sup> siecle, huile sur panneau de chene, 41,5 × 31,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (© Bruxelles, KIK-IRPA).



Figure 2: Anonyme, Portrait du soi-disant cardinal Jean de Baviere, XVI<sup>e</sup> siecle?, Espagne, collection privee non localisee (© d apres Elisa Bermejo Martinez, 1980).



Figure 3: Jan Borman (?) (sculpteur) et Renier van Thienen (?), Statuette du soubassement du tombeau d'Isabelle de Bourbon, anciennement à Saint-Michel d'Anvers: Albert de Bavière?, bronze, Amsterdam, Rijksmuseum (© Amsterdam, Rijksmuseum).



Figure 4: Jacques Leboucq (?), Portrait de Jean de Baviere, dit »sans Merci«, 2<sup>de</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, dessin a la sanguine, Arras, Bibliotheque municipale, Ms. 266, f<sup>o</sup> 30r (© d apres A. Chatelet).



Figure 5: Maître de l'Autel d'Aix-la-Chapelle, Adoration des Mages, vers 1500, huile sur panneau de chêne, 69 × 61 cm, Bonn, Rheinisches Landesmuseum (© Bonn, Rheinisches Landesmuseum).

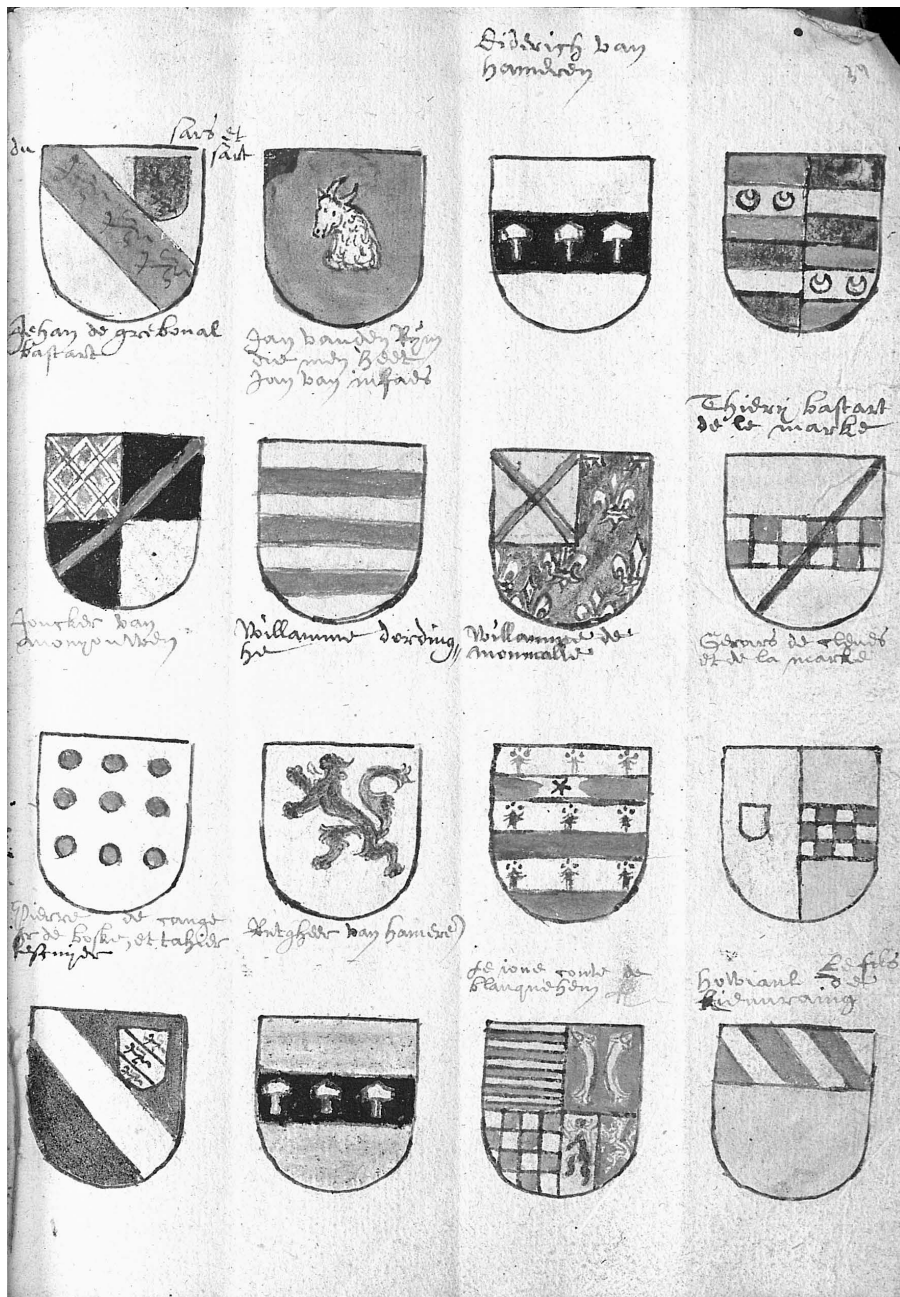


Figure 6: Ecus des chevaliers de l'Ordre de Saint-Antoine-en-Barbefosse. Le huitieme ecu (de gauche a droite et de haut en bas): Gerard de la Marck, frere du duc Adolphe de Cleves, dessins a la plume releves de gouache, XV<sup>e</sup> siecle, Mons, Bibliotheque de l'Universite de Mons-Hainaut, Ms. Puissant 11, f<sup>o</sup> 34r (© Mons, BUMH).



Figure 7: Anonyme, Dessin de la statuette presumee de Marie de Bourgogne (provenant du soubassement du tombeau de Louis de Male, anciennement a Lille), XVIII<sup>e</sup> siecle, pierre noire et rehauts de blanc sur papier bleu, Lille, Bibliotheque municipale, Ms. 852, f° 5r (© Lille, BM).



Figure 8: Anonyme, Dessin de la statuette de Jean de Cleves (provenant du soubassement du tombeau de Louis de Male, anciennement à Lille), XVIII<sup>e</sup> siècle, pierre noire et rehauts de blanc sur papier bleu, Lille, Bibliothèque municipale, Ms. 852, f<sup>o</sup> 11r (© Lille, BM).





Figures 9a et 9b: Anonyme, Adolphe I<sup>er</sup>, comte de Cleves, et Adolphe II, comte puis duc de Cleves, en priere, vers 1420-1430, peinture sur enduit, anciennement dans le chœur de la Stiftskirche (St. Mariae Himmelfahrt) de Cleves (© Cologne, Rheinisches Bildarchiv).



Figure 10: Anonyme, Les six ducs de la Maison de Cleves, vers 1650, huile sur panneau, 62,5 × 138 cm, Cleves, Städtisches Museum Haus Koekkoek (© Cleves, Museum Haus Koekkoek).

d'observations stylistiques. Friedrich Winkler, en 1959, juge lui-même la qualité d'exécution du panneau indigne du pinceau de Van Eyck. Il s'agirait pour lui d'une copie de vers 1500 d'après un original de Jean ou d'Hubert des années 1420, peut-être exécutée par le peintre de cour de Marguerite d'Autriche Jan Mostaert<sup>35</sup>. Ludwig Baldass, dès 1952, y avait reconnu non une copie mais l'œuvre d'un »imitateur auto-didacte« de Jean Van Eyck, donc bel et bien un portrait original, à dater des années 1430<sup>36</sup>. C'est également, dès l'année suivante, la conviction d'Erwin Panofsky qui est à ce propos on ne peut plus explicite: »La production de copies et de variantes des œuvres de Jan van Eyck et du Maître de Flémalle connaît alors un accroissement considérable, conséquence d'une demande qui semble ne pas avoir existé au cours du demi-siècle précédent, et cet engouement suscite même des reconstitutions archaïsantes parfois si réussies – comme dans le cas, semblerait-il, du pseudo-eyckien *Homme à l'œillet* – qu'on peut les prendre pour des répliques *bona fide*, voire pour des originaux«<sup>37</sup>. Elisabeth Dhanens, en 1980, se rangera au même avis, se fondant en particulier sur les erreurs de proportions des mains du modèle<sup>38</sup>. La copie (début du XVI<sup>e</sup> siècle) ne fait en revanche aucun doute pour Kurt Bauch qui s'inscrit en faux contre la thèse d'un imitateur, décelant dans l'original dont dériverait le panneau de Berlin une œuvre précoce de Van Eyck, qu'il date des années 1420<sup>39</sup>. En 1980, Albert Châtelet y voit lui aussi une copie d'exécution archaïsante d'après une œuvre de jeunesse de Van Eyck, éventuellement exécutée par le peintre Albert van Ouwater<sup>40</sup>. L'attribution au père de l'école d'Haarlem, actif vers 1450, et sa datation précoce de l'original ne sont à l'évidence pas étrangères à l'identification du modèle à Jean de Bavière à laquelle il souscrit. Les résultats de l'analyse dendrochronologique du panneau qu'a publiés en 1987 Peter Klein, qui donnent pour date d'abattage de l'arbre l'année 1474 (à quoi il faut normalement rajouter 10 à 20 de séchage du panneau), invalident cette attribution au maître hollandais; ils apportent surtout une confir-

- 35 Friedrich WINKLER, Zur Kenntnis und Würdigung des Jan Mostaert, dans: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 13 (1959), p. 177–214 (ici p. 202–206).
- 36 Ludwig BALDASS, Jan Van Eyck, Cologne 1952, p. 78 n. 3. Millard Meiss s'accorde également, sans plus de précision, à retirer ce panneau du catalogue de Jean Van Eyck: Millard MEISS, »Nicholas Albergati« and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits, dans: The Burlington Magazine 94 (1952), p. 137–145 (p. 138 n. 8).
- 37 D'après la traduction française: Erwin PANOFSKY, Les Primitifs flamands, traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris 1992 (Hazan. Collection 35/37), p. 639. Édition originale: ID., Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character, t. 1, Cambridge (Mass.) 1953, p. 201 n. 2, 350–351.
- 38 Elisabeth DHANENS, Hubert et Jan Van Eyck, Anvers 1980, p. 371–372.
- 39 Kurt BAUCH, Bildnisse des Jan van Eyck, dans: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Jahreshft (1961–1962) 1963, p. 96–142 (ici p. 110–111).
- 40 Albert CHÂTELET, Les Primitifs hollandais. La Peinture dans les Pays-Bas du XV<sup>e</sup> siècle, Fribourg 1980, p. 66–68. L'auteur n'hésite pas, à l'appui de cette proposition fondée sur la proximité des rides du personnage et celles du donateur sur la *Résurrection de Lazare* de Berlin, à faire remonter la période d'activité d'Albert van Ouwater à 1428. L'attribution deviendrait ainsi plausible car, affirme-t-il, »le port de l'Ordre de saint Antoine, l'Ordre de la maison de Hainaut-Bavière, n'est encore vraisemblable que dans les premières années de la troisième décennie, lorsque Jacqueline de Bavière détient encore quelques lambeaux de souveraineté«. Voir également le compte rendu de cet ouvrage par K. G. BOON, dans: Oud Holland 95 n° 3 (1981), p. 162–167 (ici p. 165).

mation définitive aux doutes naguère formulés par Karl Voll<sup>41</sup>. C'est pourtant encore à l'attribution à un familier ou à un imitateur de Van Eyck, mais à partir d'un original qu'il date quant à lui des années 1430, qu'aboutit Lorne Campbell en 1990, laissant entendre implicitement que ce panneau peint à la manière du maître flamand pourrait avoir été chronologiquement proche de sa période d'activité<sup>42</sup>.

### La question de l'identification du modèle

La paternité supposée de Van Eyck, à défaut de nous recentrer sur son milieu d'activité, la Flandre et plus singulièrement Bruges ou sa région proche, oriente bien *a priori* vers l'entourage ducal. Le modèle n'était-il à rechercher dans le premier cercle de la cour de Bourgogne? N'était-ce dans cette direction en priorité qu'il convenait de se tourner et d'y repérer un candidat qui, à un niveau ou un autre, présentât un rapport avec saint Antoine ermite dont les insignes du tau et de la clochette ornent le pendentif du collier de l'*Homme à l'œillet*<sup>43</sup>? Il n'est à l'origine cependant pas encore question d'y déceler une quelconque allusion à une fondation d'Antonites ou à un ordre de chevalerie placé sous l'invocation de saint Antoine ermite. Le pendentif est alors tout au plus interprété comme un indice de ce que le modèle pourrait avoir porté le prénom d'Antoine. Telle est l'opinion qui prévaut tandis que le panneau se trouve encore en possession de Philipp Engels. Le catalogue de vente de la collection du marchand colonais l'identifie au portrait d'un «soi-disant Antoine, duc de Bourgogne»<sup>44</sup>. James Weale et Émile Galichon, dès la même année, souligneront l'impossibilité chronologique d'une telle identification, le premier Antoine de Bourgogne, frère cadet de Jean sans Peur et duc de Brabant, étant décédé en 1415, le second, dit le «Grand Bâtard de Bourgogne», étant né quant à lui en 1421<sup>45</sup>. Les choses prennent un tour décisif quand, en 1908, le même James Weale qui, s'appuyant sur le même type de

41 Peter KLEIN, Dendrochronologische Untersuchungen an Bildtafeln des 15. Jahrhunderts, dans: Hélène VEROUGSTRAETE-MARCQ, Roger VAN SCHOUTE (éd.), Le dessin sous-jacent dans la peinture. Actes du colloque VI, Louvain-la-Neuve, 12-14 septembre 1985: Infrarouge et autres techniques d'examen, Louvain-la-Neuve 1987 (Document de travail – Université catholique de Louvain. Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, n° 23), p. 29-36 (ici p. 32).

42 Lorne CAMPBELL, Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris 1991, p. 69, ill. 76 (d'après l'édition américaine de 1990).

43 À propos des pendentifs du tau dont on conserve plusieurs exemplaires (New York, The Metropolitan Museum of Art; Bath [Somerset], Roman Baths Museum; Londres, British Museum), cf. Timothy B. HUSBAND, The Winteringham Tau Cross and *Ignis Sacer*, dans: The Metropolitan Museum Journal 27 (1992), p. 19-35.

44 Catalog der Kunst-Sammlungen des verstorbenen Rentners Herrn Philipp Engels (voir n. 13), p. 7.

45 WEALE, Tableaux de l'ancienne École néerlandaise (voir n. 16), p. 5: «Nous croyons que ce magnifique portrait doit avoir été peint entre 1430 et 1440. Antoine de Bourgogne, duc de Brabant, deuxième fils de Philippe le Hardi, naquit l'an 1384 et trépassa le 25 octobre 1415. Antoine de Bourgogne, dit le grand bâtard, fils de Philippe l'Asseuré et de Jeanne de Presle, naquit en 1421 et décéda en 1505. Si notre opinion quant à la date du tableau est juste, et elle est fondée sur les analogies entre ce portrait et ceux d'Arnolfini et sa femme, 1434, et celui de la femme de Jean van Eyck, 1439, l'Antoine pourtraité ici doit être quelque autre personnage.» Cf. aussi GALICHON, Exposition de tableaux primitifs (voir n. 17).

raisonnement, avait entre-temps avancé les noms de deux conseillers du duc, Antoine de Vergy et Antoine de Toulougeon<sup>46</sup>, reconnaît dans ces insignes le pendentif du collier de l'ordre hennuyer de Saint-Antoine-en-Barbefosse fondé en 1382 par Albert de Bavière, alors régent des comtés de Hainaut et Hollande<sup>47</sup>. L'érudit anglais en appelle aux statuts contenus dans deux armoriaux de l'ordre, aujourd'hui conservés à Bruxelles et à Mons<sup>48</sup>. La description du collier porté par les membres de l'ordre que reprennent ces statuts, *ung collar, et pendant icellui collar une pottence et au debout d'icelle une cloquette sonnant*, correspond de fait au collier tel qu'il apparaît représenté sur le panneau de Berlin. Et Weale d'ajouter: »Portraits of the members formerly adorned the chapel at Barbefosse, and it is possible that this may have been one of them.«

La découverte de James Weale ouvrait des perspectives qui n'allaient pas tarder à susciter de nouvelles hypothèses. Dans sa courte monographie sur les Van Eyck publiée la même année, Henri Hymans suggère que *l'Homme à l'œillet* n'est autre selon toute vraisemblance que le fils cadet d'Albert de Bavière, Jean de Bavière, né en 1373<sup>49</sup>. Hippolyte Fierens-Gevaert ne s'oppose pas à cette identification pas plus d'ailleurs qu'il ne rejette l'éventualité envisagée par Karl Voll d'une copie de grande qualité d'un original eyckien perdu<sup>50</sup>. La proposition, incontestablement, était séduisante. Membre et protecteur de l'ordre hennuyer qu'avait fondé son père, comme nous l'apprennent les deux armoriaux de Mons et de Bruxelles<sup>51</sup>, le candidat au siège épiscopal de Liège<sup>52</sup> avait entre-temps été promu à la tête du comté de Hollande, et c'est à sa cour de La Haye, de 1422 à 1424, est-il besoin de le rappeler, qu'avait fait ses

46 Une suggestion dont James Weale, quelques années auparavant, avait déjà fait part à son collègue du musée de Berlin, Wilhelm Bode. Cf. BODE, *Jan van Eycks Bildnis* (voir n. 28), p. 117.

47 WEALE, Hubert and John Van Eyck (voir n. 25), p. 123; WEALE, BROCKWELL, *The Van Eycks and their art* (voir n. 25), p. 81 n. 1.

48 Mons, Bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut [BUHM], Ms. Puissant 11; Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup> [KBR], Ms. Goethals 707. Le texte de ces statuts a été publié dans Claude CHAUSSIER, GONZAGUE VAN INNIS, *L'ordre des chevaliers de Saint-Antoine en Hainaut (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.)*, Bruxelles 1994, p. 48-72 (concernant le collier, p. 60-62).

49 Henri HYMANS, *Les van Eyck. Biographie critique*, Paris (1908) (*Les Grands Artistes. Leur vie – leur œuvre*), p. 44: »En dehors de l'attribution à Jean van Eyck de l'admirable miniature, reproduite par M. Durrieu, où le prince apparaît, l'on possède une œuvre contemporaine de la présence de Jean à la cour de Jean de Bavière: le précieux portrait du Musée de Berlin, connu sous le nom de *l'Homme à l'œillet*. Nous ne nous aventurons pas beaucoup en identifiant ce personnage avec Jean sans Pitié.« Le même auteur avait déjà, une quinzaine d'années plus tôt, manifesté son intérêt pour ce portrait qu'il voulait alors rapprocher du personnage identifié à saint Omer sur les panneaux de l'abbaye de Saint-Bertin, à Berlin, proposant d'y reconnaître Guillaume Fillastre. Cf. ID., compte rendu de Chrétien Dehaisnes, *Recherches sur le retable de saint Bertin et sur Simon Marmion*, 1892, dans: *La Chronique des arts et de la curiosité* (1893), n° 5, p. 38-39.

50 Hippolyte FIERENS-GEVAERT, *La peinture en Belgique: musées, églises, collections, etc. Les Primitifs flamands*, 2 tomes, Bruxelles 1908-1912, ici t. 1, Bruxelles 1908, p. 11.

51 CHAUSSIER, VAN INNIS, *L'ordre des chevaliers* (voir n. 48), p. 84-87 et 157-158 (publication du récit de la soi-disant fondation de l'ordre par Jean de Bavière, fol. 5v du Ms. Puissant 11 de la BUHM de Mons).

52 Sur Jean de Bavière, en priorité: Friedrich S. SCHNEIDER, *Herzog Johann von Baiern, Erwählter Bischof von Lüttich und Graf von Holland (1373-1425). Ein Kirchenfürst und Staatsmann am Anfang des XV. Jahrhunderts*, Berlin 1913 (*Historische Studien*, 104). Pour une orientation bibliographique, cf. MARCHANDISSE, *L'ordre de Saint-Antoine* (voir n. 8), p. 122 n. 22.

débuts en qualité d'artiste officiel Jean Van Eyck<sup>53</sup>. Personnage d'un rang manifestement élevé, *l'Homme à l'œillet* n'était-il à rechercher dans le cercle curial des Hainaut-Bavière, si ce n'est dans les rangs de la famille comtale elle-même? Ne serait-ce durant ce séjour hollandais que celui qui allait devenir en 1425 le »peintre et valet de chambre« de Philippe le Bon exécuta le portrait de son premier protecteur princier, éventuellement destiné, ainsi que l'avait suggéré James Weale, à être placé dans la chapelle d'Havré au nord de Mons? Quoique contestée par certains<sup>54</sup>, l'identification à Jean de Bavière rencontrera un écho favorable chez un certain nombre d'érudits et historiens de l'art, de Max J. Friedländer à Albert Châtelet, en passant par Kurt Bauch<sup>55</sup>, jusque chez Alain Marchandisse<sup>56</sup>. Récemment encore, Till-Holger Borchert a signalé l'existence en Espagne du portrait, non localisé, d'un ecclésiastique donné pour celui d'un soit-disant »cardinal Jean de Bavière«, ressemblant trait pour trait à *l'Homme à l'œillet* de Berlin (fig. 2)<sup>57</sup>. Si la parenté physionomique des deux modèles est incontestable, cette identification apparaît en revanche plus que douteuse car elle ne remonte, semble-t-il, pas au-delà de 1916<sup>58</sup>, soit sept à huit ans après la publication largement diffusée d'Henri Hymans. Pour le peu que montre la photographie publiée par Elisa Bermejo, surtout, cette œuvre aujourd'hui disparue apparaît être beaucoup plus tardive; elle pourrait fort bien avoir été exécutée d'après un croquis lui-même réalisé d'après le panneau de Berlin ... si ce n'est, pourquoi pas?,

53 Ce statut d'artiste officiel à la cour de la Haye de Jean Van Eyck est clairement énoncé dans le compte de la recette générale de Bourgogne de Gautier Poulain du 1<sup>er</sup> janvier au 31 décembre 1425. Cf. Alexandre DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV<sup>e</sup> siècle, 2<sup>de</sup> partie, t. 1*, Paris 1849, p. 206, n° 609: *À Jehan de Heik, jadis peintre et varlet de chambre de feu MS le duc Jehan de Bayvière, lequel MdS pour l'abilité et souffisance que par la relation de plusieurs de ses gens, il avoit oy et meismes savoit et cognoissoit estre de fait de peintures en la personne dudit Jehan de Heick ...* Également publié dans la série des documents repris dans WEALE, *The Van Eycks* (voir n. 25), p. xxvii-lj (ici document 6) et cité dans Jacques PAVIOT, *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits*, dans: *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain* 23 (1990), p. 83-93 (ici p. 83).

54 Il n'y a pas lieu de revenir sur la proposition intrigante d'Eberhard Schenk d'y reconnaître un auto-portrait d'Hubert Van Eyck. Cf. Eberhard SCHENK [ZU SCHWEINBERG], *Selbstbildnisse von Hubert und Jan van Eyck?*, dans: *Zeitschrift für Kunst* (Leipzig) 3 (1949), n° 1, p. 4-17. E. Durand-Gréville note quant à lui que le type du chapeau ne se rencontre qu'après 1425, voire après 1430, une datation incompatible avec une identification à Jean de Bavière. Cf. E. DURAND-GRÉVILLE, compte rendu de Henri Hymans, *Les Van Eyck ...* et de Joseph Coenen, *Quelques points obscurs de la vie des frères van Eyck ...*, dans: *La Chronique des arts et de la curiosité* (1908), p. 340-342 (ici p. 341). Rappelons ici l'opinion de Lorne Campbell, favorable à une datation après 1430, qui ne fait d'ailleurs nulle allusion à l'hypothèse naguère avancée par Henri Hymans. Cf. CAMPBELL, *Portraits de la Renaissance* (voir n. 42).

55 FRIEDLÄNDER, *Von den drei grossen Altniederländern* (voir n. 29); CHÂTELET, *Les Primitifs hollandais* (voir n. 40); BAUCH, *Bildnisse des Jan van Eyck* (voir n. 39).

56 MARCHANDISSE, *L'ordre de Saint-Antoine* (voir n. 8), p. 127-128.

57 Till-Holger BORCHERT (dir.), *Le siècle de Van Eyck 1430-1530. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, catalogue d'exposition, Bruges, Groeningemuseum, 15 mars-30 juin 2002, Gand, Amsterdam 2002, p. 238, notice n° 35 (Till-Holger BORCHERT). À propos de l'œuvre conservée en Espagne, cf. Elisa BERMEJO MARTINEZ, *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, Madrid 1980, p. 62-63, n° 13.

58 Publiée dans la revue: *Ilustracion Española y Americana*, n° 35 (22 septembre 1916), p. 553; Fermin GARCILASO, *ibid.*, n° 46 (15 décembre 1916), p. 737.

d'après l'original eyckien disparu, éventuellement passé en Espagne (au XVI<sup>e</sup> siècle) avec nombre d'autres peintures flamandes.

### Œuvre archaïsante ou copie d'après un original eyckien? Des mains qualifiées d'importunes

La dendrochronologie de Peter Klein a mis un terme définitif à la controverse: le panneau de Berlin n'est pas antérieur à la fin du XV<sup>e</sup> ou au début du XVI<sup>e</sup> siècle. L'identité de son auteur, à vrai dire, n'a pour notre propos que peu d'importance, si tant est d'ailleurs que l'on soit un jour en mesure d'en percer l'énigme. La question du statut de ce portrait, copie d'après un original de Van Eyck (Jan ou Hubert) ou œuvre archaïsante exécutée dans le style du peintre, est en revanche autrement décisive car elle engage, s'agissant de l'identification du modèle, un écart chronologique potentiel de près de soixante à soixante-dix ans. Ne nous y trompons pas, pas plus qu'en ce qui concerne l'attribution de l'original, le dilemme ne trouvera de réponse autre que ›stylistique‹ et n'échappera, ce faisant, à d'éventuelles objections qui porteraient sur des arguments formels. Il est cependant une faille, dans la thèse de l'œuvre archaïsante d'un imitateur de la manière de Van Eyck défendue par Ludwig Baldass, Erwin Panofsky et Elisabeth Dhanens<sup>59</sup> qui, *a contrario*, conduit à reconsidérer le panneau sous un éclairage différent. À lire ces trois auteurs entre les lignes, on saisit parfaitement la logique de leur raisonnement: les faiblesses repérables sur le panneau de Berlin, les erreurs de proportions des mains en particulier, ne trouveraient à s'expliquer ni dans l'hypothèse d'un authentique de Van Eyck, ni dans celle d'une copie d'après un original du maître. Elisabeth Dhanens a résumé l'enjeu de ces mains qu'elle qualifie d'importunes: «Dans les portraits authentiques de Jan Van Eyck qui représentent les deux mains, il existe toujours entre celles-ci une hiérarchie: la main droite porte l'attribut, comme si elle s'exprimait à travers lui, et la main gauche est discrètement retirée; ainsi dans les portraits de *Tymotheos* (Londres) et *Jan de Leeuw* (Vienne). Mais cette ordonnance fait défaut dans nombre de portraits qui, pour des raisons superficielles d'ordre vestimentaire ou autre, ont été attribués à Jan van Eyck. C'est le cas du portrait *l'Homme à l'œillet* (Berlin) ...<sup>60</sup>« Or il est une autre éventualité que ni Elisabeth Dhanens ni ses deux prédécesseurs ne paraissent avoir envisagée<sup>61</sup>: dès lors qu'il est acquis que le panneau est bien une œuvre tardive et donc peut-être une copie, rien n'exclut qu'y aient été apportées des modifications par rapport à l'original. Il s'agit même là, à bien considérer les choses, d'une éventualité tout à fait vraisemblable. Dans les autres portraits eyckiens datables des années 1430, ceux de Jan de Leeuw (1436) et de Baudouin de Lannoy en particulier, le *Timotheos* (1432) de même que *l'Homme à l'anneau* de Bucarest également, la main gauche est placée à la base du panneau, comme si elle se trouvait posée sur le rebord de la tablette se

59 BALDASS, Jan van Eyck (voir n. 36), p. 78; PANOFSKY, Early Netherlandish Painting (voir n. 37), p. 350–351; DHANENS, Hubert et Jan van Eyck (voir n. 38), p. 372–373.

60 DHANENS, *ibid.*

61 La suggestion est implicite chez Till-Holger Borchert qui, récemment, a proposé de reconnaître dans le panneau de Berlin un portrait ›agrandi‹ d'un original de Jan van Eyck. Cf. BORCHERT (dir.), *Le siècle de Van Eyck* (voir n. 57).

confondant avec le cadre, la main droite étant quant à elle légèrement relevée, tenant un objet que l'on devine porteur d'une signification en relation avec la fonction ou le statut du personnage, un bâton de commandement dans le cas de Baudouin de Lanoy, un rouleau (une quittance ou un mandement?) dans celui du *Timotheos*, un anneau sur les deux panneaux de Vienne et de Bucarest. Lorne Campbell a noté que le geste «éloquent» de la main gauche relevée de *l'Homme à l'œillet*, par contre, appartenait à une formule plus tardive, que l'on rencontre à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>. Ne faudrait-il pas dès lors se demander si cette main (si ce n'est les deux) n'a pas été volontairement modifiée par le copiste, aux fins d'y projeter une signification différente. Loin de contredire cette interprétation, les observations formulées par Karl Voll tendraient au contraire à la conforter. Les caractéristiques qu'il avait relevées et conduisaient selon lui à rejeter l'attribution à Van Eyck et à voir dans le panneau de Berlin une œuvre tardive, sa couleur dure et la monotonie de sa ligne, relèvent de critères qui touchent à la facture de l'œuvre, à l'exécution proprement dite; elles ne s'opposent aucunement à l'éventualité d'une copie d'après un original eyckien perdu. Mais on s'expliquerait mal, à l'inverse, qu'un bon copiste – et la qualité générale du panneau de Berlin plaide bien en ce sens – n'eût pas été capable de reproduire fidèlement, en respectant les proportions, des parties telles que les mains.

Le fait qu'il puisse s'agir d'une copie modifiée d'après un original de Van Eyck, en outre, conduit à reconsidérer le problème posé par les petits œillets que tient de la main droite le modèle. Cette fleur, dont le nom grec (*δίαυθος*) signifie «fleur de Dieu», était traditionnellement interprétée comme un symbole amoureux. De couleur rouge, elle passait pour un équivalent terrestre de la rose rouge qui symbolisait quant à elle l'amour divin<sup>63</sup>. Dans le cas des portraits en buste sur lesquels elle apparaît, nombreux à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, il semble qu'elle ait pu constituer une allusion plus précise au mariage, voire qu'elle ait été associée à une promesse de mariage<sup>64</sup>; elle pourrait alors avoir désigné la vertu de chasteté que chacun des deux partenaires était censé offrir en gage de pureté de ses sentiments à son futur conjoint. Cette interprétation est accréditée par l'existence de plusieurs portraits en diptyque représentant les deux membres du couple tenant à la main un œillet rouge, de même que par la présence sur certains d'entre eux d'inscriptions dont le sens renvoie sans

62 CAMPBELL, *Portraits de la Renaissance* (voir n. 42), p. 97. Eugène MÜNTZ, *Les origines du réalisme. L'art flamand et l'art italien au XV<sup>e</sup> siècle*, dans: *Revue des deux mondes* 3<sup>e</sup> pér. 74 (1886), p. 557–590 (ici p. 564), signale un rapprochement intéressant avec le *Portrait d'homme* (un sénateur vénitien?) attribué à Andrea Solario, conservé à la National Gallery de Londres. Les deux personnages, aux modelés du visage ferme, présentent un même mouvement des mains et tiennent tous deux de la main droite un œillet.

63 Notamment Mirella LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florence 1977 (*Arte e archeologia – Studi e Documenti*, 10), p. 79–83 (ici p. 80). Il est intéressant de noter comment l'œillet apparaît sur l'un des plus anciens «tableaux de fleurs» de la peinture flamande (vers 1510), conservé à la Galleria Alberoni de Piacenza. Cf. Paul EECKHOUT (dir.), *Fleurs et jardins dans l'art flamand*, catalogue d'exposition, Gand, musée des Beaux-Arts, 10 avril–26 juin 1960, Bruxelles 1960, p. 130, n° 115.

64 Interprétation déjà proposée, à propos de *l'Homme à l'œillet* de Berlin, par WOLTMANN, *Die Galerie Suermondt* (voir n. 10), p. 196, mais qui n'est pas reprise par contre dans Elizabeth HAIG, *The Floral Symbolism of the Great Masters*, Londres 1913, p. 83–87.



équivoque possible à la même idée<sup>65</sup>. Ce motif, dans le contexte de ces portraits de couples, tire probablement son origine d'un rituel profane qui voyait le futur époux, lors de sa première rencontre avec son élue, récupérer l'œillet que celle-ci avait caché sous son vêtement. Les émissaires brandebourgeois envoyés en 1477 à Gand au mariage de Marie de Bourgogne et Maximilien d'Autriche nous livrent à ce propos un témoignage intéressant: »Donnant suite à l'invitation, le duc Maximilien chevaucha vers le château ducal. [...] Il lui fut ensuite donné à entendre comment et où Marie avait caché un œillet sur elle et que, suivant la coutume, il avait à le chercher. Sur ce, il commença à chercher tout honnêtement avec deux doigts pour saisir la fleur, mais il ne put la trouver sans avoir, sur le conseil de l'évêque de Trèves, ouvert le vêtement de la jeune fille<sup>66</sup>.« Un tel symbolisme, s'il devait se confirmer qu'il fût univoque, ne serait pas, est-il besoin de le préciser, sans implications du point de vue chronologique, la présence de cette fleur pouvant fournir un *terminus ante quem* pour la datation de ces portraits exécutés par hypothèse avant que fût scellée l'union matrimoniale. Fernand Mercier n'a pas manqué d'invoquer l'argument à propos du portrait de Maximilien de l'ancienne collection Haro, naguère attribué à Jean Bourdichon<sup>67</sup>. L'*Homme à l'œillet* de Berlin, dont il ne rejette pas l'identification à Jean de Bavière, pourrait selon lui avoir été lui-même lié au mariage que le régent de Hollande avait contracté en 1418 avec Élisabeth de Görlitz, nièce de l'Empereur et veuve d'Antoine de Bourgogne, et constituer donc »une confirmation de la position de Friedländer« en faveur d'une exécution précoce<sup>68</sup>. La modification des mains, en ce y compris l'éventuel rajout des œillets, sur le panneau de Berlin, n'est concevable, il va sans dire, que si l'on admet un changement iconographique affectant la signification même de

65 Ainsi d'un double portrait anonyme (vers 1460–1470) d'un maître de Souabe, conservé au château de Rohoncz de Castagnola, ou de celui de Heinrich von Peine et son épouse (1572), du peintre Ludger von Ring, conservé à la Haus Ruhr à Mühlen. Cf. Ingvar BERGSTRÖM, *Den symboliska nejlkan i senmedeltidens och Renässansens konst*, Malmö 1958, p. 87–162 (le chapitre »La symbolique de l'œillet dans l'art du portrait«) et fig. 43–44 (double portrait du château de Rohoncz) et 61–62 (Ludger von Ring, Portraits de Heinrich von Peine et son épouse, conservé à Mühlen). Cf. aussi sur le *Portrait d'homme* peint par Barthel Bruyn, anciennement à la galerie Matthiesen de Londres, l'inscription *Dum spiro spero*. Il convient de citer ici le cas intéressant du double portrait de Dirck Borre van Amerongen (†1527) et Maria van Snellenberg (†1540), vers 1510–1515, attribué au Maître de la Dormition de la Vierge d'Amsterdam (*Meester van het Amsterdamsse Sterfbed van Maria*), du musée Boijmans-Van Beuningen de Rotterdam. Le personnage féminin, qui porte autour du cou le collier de l'ordre de saint Antoine en Barbefosse, est ici le seul à tenir de la main droite un œillet de couleur rouge. En dernier lieu, cf. Friso LAMMERTSE, Jeroen GILTAIJ (dir.), *Schilderkunst van de late Middeleeuwen. Vroege Hollanders*, catalogue d'exposition, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 16 fév.–25 mai 2008, Rotterdam 2008, p. 188–190, n° 29.

66 Cité à partir de Fernand MERCIER, *La valeur symbolique de l'œillet dans la peinture du Moyen âge*, dans: *La Revue de l'Art. Revue de l'art ancien et moderne* 41<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> pér. 71 (1937), p. 233–236 (ici p. 233).

67 *Ibid.*, p. 234. Entre-temps transférée au musée Jacquemart-André à Paris. D'autres exemplaires sont conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne, au musée du Prado à Madrid et au Rijksmuseum à Amsterdam. Cf. EECKHOUT, *Fleurs et jardins* (voir n. 63), p. 115, n° 48 et BERGSTRÖM, *Den symboliska* (voir n. 65), fig. 49.

68 Max J. Friedländer, précisons le, qui datait toutefois le panneau des années du séjour de Van Eyck à La Haye, entre 1422 et 1425. Cf. MERCIER, *ibid.*, p. 236; BERGSTRÖM, *ibid.*, p. 101 et MARCHANDISSE, *L'ordre de Saint-Antoine* (voir n. 8), p. 129.

l'œuvre en relation avec sa fonction et sa destination. La question a toute son importance dès lors qu'il est acquis que cette copie, exécutée quelque soixante à soixante-dix ans après l'original eyckien, bien après le décès du modèle donc, ne peut plus avoir été liée à un projet d'alliance matrimoniale. Se pourrait-il donc que ce motif, sur le panneau de Berlin, n'ait eu tout au plus qu'une valeur rétrospective?

Le problème est à vrai dire plus large; il touche aux raisons qui ont pu se trouver à l'origine de la commande d'une telle copie fidèle d'un portrait réaliste des années 1420 ou, plus probablement, des années 1430. La question est bien ici celle de la destination du panneau, très différente, ainsi qu'on est porté à le penser, de celle de l'original eyckien. La possibilité d'un détournement, si on l'admet, pourrait rendre compte de la décision du commanditaire de faire ajouter dans la main du modèle un attribut qui en modifiât la signification originelle. La présence des œillets, en l'occurrence, ne trahirait-elle l'existence à l'origine d'un deuxième portrait, féminin celui-ci, auquel aurait été couplé le panneau de Berlin? Tout porte à croire, en revanche, que le portrait original, aux mains simplement posées sur le rebord du faux cadre ou coupé à hauteur du buste, aura eu une toute autre destination, à laquelle doit manifestement ne pas avoir été étranger le collier aux insignes de l'ordre hennuyer de Saint-Antoine que porte au cou le modèle. Alain Marchandisse a rappelé que les chevaliers de cet ordre recevaient »les honneurs de la cimaise« dans la chapelle de Barbefosse à Havré (Mons), que leurs portraits et/ou »panonceaux« héraldiques qu'ils étaient tenus de faire placer à leurs frais »y étaient accrochés dès que le droit d'incorporation avait été acquitté, dépendus si celui-ci tardait à l'être ou si le chevalier commettait un délit et, de toute façon, définitivement ôtés lors de son départ volontaire ou inopiné (décès)«<sup>69</sup>. On sait, par un compte domanial de Baudour (1420), que Marguerite de Bourgogne, veuve du comte de Hainaut-Hollande Guillaume IV/VI de Bavière, avait ainsi fait réaliser par le peintre montois Pierre Henne, en 1418, un portrait peint à ses armes, destiné à ladite chapelle. Le duc Jean IV de Brabant, époux de Jacqueline de Bavière, commanda à son tour au même peintre montois, en 1423, un portrait à son effigie, assorti d'une offrande de cent écus de Dordrecht pour son incorporation dans l'ordre<sup>70</sup>. Il ne fait aucun doute que ces deux personnages, probablement représentés

69 MARCHANDISSE, L'ordre de Saint-Antoine (voir n. 8), p. 125.

70 Documents publiés dans Léopold DEVILLERS, Cartulaire des comtes de Hainaut, de l'avènement de Guillaume II à la mort de Jacqueline de Bavière, t. 5, Bruxelles 1892 (Publications de la Commission royale d'histoire, coll. in-4°), p. XLI n. 4 et 5: *A Piettre, le poindeur, a estet payet, par l'ordonnanche monseigneur de Havrech, pour avoir fait et livré j taulet ouquel est pourtraite le ymage de Madame et l'escut de ses armes, ledit taulet mis en la capelle de Saint-Anthonne à Barbefosse, x escus de Hollande en or, vallent, à xxx solz vj deniers la pièche, xv livres v solz; ibid., t. 4, Bruxelles 1889, p. 330–331: Item, à la vesve de feu Piérart Henne, pointre, demourant en nostre ville de Mons, païé pour un table de nostre personnage et armoyé de noz armes, mis en laditte église de Saint-Anthoine, xiiij l. de laditte monnoie ... Cf. également Lucie TONDREAU, Saint-Antoine en Barbefosse, dans: Annales du Cercle archéologique de Mons 69 (1975), p. 205–212 (ici p. 210); P. NOORDELOOS, Enige gegevens over broederschappen van Sint Antonius, dans: Publications de la Société historique et archéologique de Limbourg (Miscellanea P. J. van Gils) 85 (1949), p. 477–499 (ici p. 489); Jacques VAN LENNEP, Feu saint Antoine et Mandragore. À propos de la »Tentation de saint Antoine« par Jérôme Bosch, dans: Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1968) n° 3–4, p. 115–136 (ici p. 117 n. 10); MARCHANDISSE, L'ordre de Saint-Antoine (voir n. 8), p. 125.*

en buste de trois-quarts, portaient le collier de l'ordre, et l'on peut supposer qu'en retour, les quelques portraits conservés sur lesquels les modèles portent ledit pendentif, ceux en particulier de Frank van Borselen et de Jacqueline de Bavière dont les copies (XVII<sup>e</sup> s.) sont aujourd'hui conservées à Amsterdam<sup>71</sup>, ont eux-mêmes à l'origine fait partie de cette galerie. Rien *a priori* ne permet de penser qu'il en fut autrement de l'original eyckien dont dérive la copie de Berlin.

### Pour en finir avec Jean de Bavière

L'identification à Jean de Bavière qu'a proposée Henri Hymans se heurte à plusieurs difficultés qui, mises bout à bout, ne permettent à notre avis plus de la retenir pour une hypothèse de travail valable. Les critères stylistiques invoqués à l'appui d'une datation vers le milieu des années 1420, antérieure à son décès survenu à La Haye en janvier 1425, nous l'avons vu, restent fragiles; qu'il suffise, pour s'en convaincre, de parcourir les opinions des érudits, *connoisseurs* et *scholars*, dont les divergences de vues disent assez le caractère subjectif et approximatif. Faut-il pour autant faire l'impasse sur ces données du style et ce qu'elles sont susceptibles de nous révéler de la date d'exécution de l'œuvre? Sans nous aventurer à notre tour sur ce terrain polémique, reconnaissons que les premières observations de Gustav Friedrich Waagen et James Weale, quoiqu'ils ne remirent pas en question l'authenticité du panneau, étaient loin d'être dénuées de pertinence. La datation qu'ils proposèrent d'une exécution à situer dans les années 1430 apparaît globalement conforme aux tendances véristes de portraits tels ceux de Josse Veyt et du cardinal Albergati. Que sait-on en revanche du style de Jean Van Eyck alors qu'il résidait à la cour de La Haye, entre 1422 et 1425, si ce n'est éventuellement au travers des *Heures de Turin-Milan* à la datation et à l'attribution très controversée? Le costume, s'il ne permet de trancher de façon catégorique en faveur d'une exécution avant ou après 1430<sup>72</sup>, ne s'oppose pas à une exécution plus tardive. Le type très caractéristique du chapeau »de bièvre«<sup>73</sup>, en particulier, dont la

71 Amsterdam, Rijksmuseum, A 498 et 499. Cf. P. J. J. VAN THIEL et al., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam, Maarssen 1976, p. 651–652. Alain Marchandisse cite encore l'existence d'autres portraits du même type dont les modèles portent le collier aux insignes de l'ordre, celui en particulier de Guillaume de Bavière, »fils naturel du fondateur de l'ordre«, que signale en 1943 Karl Petit dans la collection du comte E. d'Oultremont de Duras. Cf. MARCHANDISSE, *L'ordre de Saint-Antoine* (voir n. 8), p. 126 n. 37, qui réfère à Karl PETIT, *La chevalerie et le prieuré de Saint-Antoine-en-Barbefosse*, Bruxelles 1943, p. 14.

72 Lorne Campbell n'hésite pas à en tirer argument pour appuyer une datation après 1430. Cf. CAMPBELL, *Portraits de la Renaissance* (voir n. 42), p. 69.

73 Le »bièvre« (*beveris*) ou castor était très apprécié pour sa fourrure. Cf. Frédéric GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, t. 1, Paris 1881, p. 642. On sait par plusieurs témoignages de l'époque que cette fourrure était utilisée pour la confection de chapeaux, d'un type probablement semblable au couvre-chef de l'*Homme à l'œillet* de Berlin. Jean Chartier, dans sa *Chronique de Charles VII*, nous apprend comment les secrétaires royaux ne prenoient pour lectre d'office que *ung escu ou un chapeau de bievre et ne prenoient rien pour la signature des lectres de chancellerie*, une indication qui atteste le large succès rencontré à l'époque par ces couvre-chefs. Cf. Jean CHARTIER, *Chronique de Charles VII, roi de France*, par Jean Chartier, nouvelle édition revue sur les manuscrits par Auguste VALLET DE

mode dans les anciens Pays-Bas paraît avoir été à l'époque largement répandue, appelle des rapprochements avec nombre de couvre-chefs sur des œuvres relativement bien datées, ainsi du double portrait en pieds des Arnolfini de Londres (1434) ou de l'*Adoration des Mages* de Jacques Daret (1434) conservée à Berlin. Le chapeau que porte Ulrich Kastenmayr († 1431) sur son gisant en marbre rouge, en l'église Saint-Jacques de Straubing (Bavière), est très proche de celui dont est coiffé l'*Homme à l'œillet* de Berlin. On croit savoir que ce personnage influent de l'entourage des ducs de Wittelsbach entretenait des relations avec les milieux de la cour de La Haye. Faut-il y voir pour autant, ainsi que n'a pas hésité à le faire Till-Holger Borchert, un indice de ce que la commande de l'original eyckien dont le panneau de Berlin est la copie fut elle-même liée à l'entourage de Jean de Bavière<sup>74</sup>?

Il convient d'évoquer ici une autre représentation: le cavalier monté sur un cheval blanc, coiffé d'un couvre-chef d'un type en apparence très proche, de la miniature célèbre du folio 59v des *Heures de Turin-Milan*, dite la »Prière du Prince souverain«. La scène, qui se déroule sur la crête de dunes surplombant un vaste paysage côtier, voit réunis autour de ce personnage princier plusieurs membres de sa cour au nombre desquels un cavalier en armure portant un étendard aux armes des Hainaut-Bavière. Les érudits et historiens en ont déduit qu'il devait s'agir de l'aîné des fils d'Albert de Bavière, le comte de Hainaut Guillaume IV (Guillaume VI, comte de Hollande et Zélande), décédé le 31 mai 1417, ou de son fils cadet, Jean de Bavière, régent du comté de Hollande, décédé quelque sept ans et demi plus tard<sup>75</sup>. Or ce personnage porte lui aussi autour du cou un collier dont le pendentif est constitué des deux insignes du tau et de la clochette de l'ordre hennuyer de Saint-Antoine. Quoi qu'il en soit de la datation à assigner à cette miniature, qu'elle ait été exécutée vers le milieu des années 1420, donc probablement par Jean Van Eyck comme l'ont pensé le comte Durrieu et après lui nombre d'historiens, ou plus tard, vers 1440, si l'on en croit Maurits Smeyers qui voulait y voir une mise en scène rétrospective, cette double coïncidence n'allait pas manquer, ainsi qu'on pouvait s'y attendre, d'apporter de l'eau au moulin des partisans de l'identification à Jean de Bavière. Alain Marchandisse, tout en rappelant que les »enlumineurs n'individualisaient pas nécessairement les personnages qu'ils

VIRIVILLE, t. 3, Paris 1868, p. 134. L'inventaire des bijoux de Louis, duc d'Anjou, cite de même »un chappel de bievre, fourré d'armines«. Cf. Alexandre DE LABORDE, Notice des émaux, bijoux et objets exposés dans les galeries du musée du Louvre, t. 2, Paris 1853, p. 206. Ce type de chapeau paraît avoir été porté durant une période assez longue (ex. inf. Anne Van Buren, mail du jeudi 28 déc. 2006).

74 Till-Holger Borchert n'exclut pas que ledit Kastenmayr, tandis qu'il était retenu à La Haye par un procès, ait pu rencontrer le peintre de cour de Jean de Bavière et lui passer commande d'un projet pour son monument funéraire de Straubing. Cf. BORCHERT, Jan van Eyck, Lambert van Eyck (voir n. 9), p. 41.

75 Pour un survol des positions des différents auteurs à propos des Heures de Turin-Milan, cf. Albert CHÂTELET, Jean Van Eyck enlumineur, Strasbourg 1993, p. 73–98, 183–194; F. BOESPFLUG, Erbert KÖNIG, Les »Très Belles Heures« de Jean de France, duc de Berry. Un chef-d'œuvre au sortir du Moyen Âge, Paris 1998, p. 239–267 et 270–271 (bibliographie). Les envolées spéculatives suscitées par cette miniature célèbre ont trouvé récemment encore un écho dans Pierre COLMAN, La part de Jean de Bavière et de Jan van Eyck dans la création des »Heures de Turin-Milan«, dans: Bulletin de l'Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts, 6<sup>e</sup> série 48 (2007), p. 141–166.

représentaient», reconnaît entre le cavalier de la miniature et le modèle du panneau de Berlin un rapport qu'il n'hésite pas à qualifier «de très grande proximité»<sup>76</sup>. Confessons le d'emblée, nous ne voyons pour notre part entre ces deux représentations aucune similitude physiologique qui, quelque suggestive qu'apparaisse la coïncidence de ces indices vestimentaires, autorise un tel rapprochement. D'ailleurs, l'une des statuette masculines en bronze du soubassement du tombeau d'Isabelle de Bourbon d'Anvers (vers 1475), aujourd'hui à Amsterdam, ne porte-t-elle elle aussi, en même temps qu'un chapeau d'un type semblable, le collier de l'ordre de Saint-Antoine-en-Barbefosse (fig. 3)? La liste qu'a dressée au XVII<sup>e</sup> siècle de cette série de pleurants Daniel van Papebroch ne laisse plus le moindre doute sur son identité: la statuette d'Amsterdam aux insignes du tau et de la clochette ne peut être que celle d'Albert de Bavière, le père de Guillaume et de Jean, fondateur de l'ordre hennuyer<sup>77</sup>.

Mais il y a plus déterminant. Aucune des représentations de Jean de Bavière qui nous sont connues ne soutient de façon convaincante la comparaison avec le portrait de Berlin. Le dessin à la sanguine identifié à *Jean de Bavière dict sans merchy évesque de Liege* dans le célèbre recueil de portraits d'Arras<sup>78</sup> (fig. 4), en particulier, montre un personnage plus jeune, aux joues pleines, au bas du visage plus rond, d'une apparence physiologique qui correspond mieux au demeurant à ce que l'on sait avoir été l'âge atteint par le régent de Hollande, vers la fin de la quarantaine, tandis qu'il résidait à La Haye. Si tant est que ce portrait soit bien celui du cadet d'Albert de Bavière, force est de constater que le modèle, ici coiffé d'un chaperon tel qu'il se portait en été, la visagère roulée en bourrelet, la pèlerine pendant sur le côté du visage<sup>79</sup>, n'a morphologiquement que très peu en commun avec l'*Homme à l'œillet*.

### Des indices convergents qui mènent en Rhénanie

En 1904 fut présenté à l'exposition des «Maîtres anciens de Rhénanie et Westphalie» de Düsseldorf un panneau de l'*Adoration des Mages* du début du XVI<sup>e</sup> siècle, alors en possession du comte de Landsberg-Velen au château de Gemen (Borken, Nordrhein) (fig. 5). Mis en vente chez Lempertz à Cologne, le 3 mai 1927, en possession de la famille Neuerburg à Mehlem am Rhein dès 1934, il fut acquis en 1997 par le Rhei-

76 MARCHANDISSE, L'ordre de Saint-Antoine (voir n. 8), p. 130.

77 Le collier avec le tau et la clochette a disparu mais est parfaitement visible sur d'anciens clichés de ladite statuette. Concernant l'identification à Albert de Bavière: Daniel VAN PAPEBROCH, *Annales Antverpienses ab urbe condita ad annum M.DCC. collecti ex ipsius civitatis monumentis*, F. H. MERTENS, E. BUSCHMANN (éd.), t. 2, Anvers 1845, p. 68. Anciennement identifié à Guillaume IV/VI de Bavière. Cf. C. M. A. A. LINDEMAN, *De dateering, herkomst en identificatie der »Gravenbeeldjes« van Jacques de Gélines*, dans: *Oud-Holland* 58 (1941), p. 49–58, 97–105, 161–168, 193–219 (ici p. 102–105). On se reportera en priorité à la récente synthèse: Frits SCHOLTEN, *Isabella's Weepers. Ten statues from a Burgundian tomb*, Amsterdam 2007.

78 Arras, Bibliothèque municipale, ms. 266, Recueil de portraits dessinés par Jacques Leboucq, 2<sup>e</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, f<sup>o</sup> 30r. En dernière instance, Albert CHÂTELET (Jacques PAVIOT coll.), *Visages d'antan. Le Recueil d'Arras*, Lathuile (Haute-Savoie) 2007, p. 83–84 (fig. 4–2).

79 Margaret SCOTT, *The History of Dress Series. Late Gothic Europe, 1400–1500*, Londres, Sydney, Toronto 1980, p. 110: élément de comparaison intéressant dans une miniature des Heures de Marguerite d'Orléans, datable d'entre 1426 et 1438 (Paris, BNF, ms. lat. 1156B, f<sup>o</sup> 163) (*ex. inf.*: Jacques Paviot).

nisches Landesmuseum de Bonn<sup>80</sup>. Eduard Firmenich-Richartz, l'un des auteurs du catalogue de l'exposition de Düsseldorf, a été le premier à relever l'étroite parenté reliant la tête du mage âgé, agenouillé face à l'Enfant (Melchior), et l'*Homme à l'œillet*, entre-temps intégré dans les collections du musée de Berlin<sup>81</sup>. Cette observation, à laquelle s'est également rallié James Weale en 1908<sup>82</sup>, n'a depuis lors jamais été remise en question. Et en effet, la proximité physionomique des deux visages est à ce point étroite que s'impose l'évidence d'une copie, sans qu'il soit à ce stade possible toutefois de préciser si l'auteur de l'*Adoration des Mages* s'est inspiré du portrait de Berlin ou de l'original eyckien perdu<sup>83</sup>. Quoi qu'il en soit, l'attribution de ce panneau à un maître rhénan est désormais un fait établi<sup>84</sup>. Naguère tenu pour une œuvre du »Maître de la Famille de sainte Anne« (*Meister der Heiligen Sippe*)<sup>85</sup>, il est aujourd'hui donné au »Maître de l'Autel d'Aix-la-Chapelle« (*Meister des Aachener Altares*) que l'on sait avoir été actif dans le milieu colonais autour des années 1500<sup>86</sup>.

80 Bonn, Rheinisches Landesmuseum, panneau de chêne, 69 x 61 cm. En dernière instance, Hans M. SCHMIDT, *An der Wende zur Neuzeit. Die »Anbetung der Könige« vom Meister des Aachener Altars im Rheinischen Landesmuseum Bonn*, dans: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn. Berichte aus der Arbeit des Museums* 3 (1998), p. 58–62.

81 Eduard FIRMENICH-RICHARTZ, *Der Gemälde alter Meister*, dans: *Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904. Katalog, Düsseldorf* 21904, p. 3–165 (ici p. 19–20, n° 41).

82 À une époque où le panneau était donné pour une œuvre du »Maître de la Famille de Sainte Anne«. Cf. WEALE, Hubert and John Van Eyck (voir n. 25), p. 124; WEALE, BROCKWELL, *The Van Eycks* (voir n. 25), p. 81. Le panneau aurait, d'après Weale, été peint pour un membre de la célèbre famille de mécènes colonais, les Hackeney, entre 1480 et 1510. Cf. à ce propos Brigitte CORLEY, *Painting and Patronage in Cologne 1300–1500*, Turnhout 2000, p. 210–213, 306.

83 Restriction suggérée dans: *Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts*, Berlin 1975, p. 150.

84 Pour un état de la question: Alfred STANGE, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, t. 1: Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen*, Munich 1967, p. 106–107.

85 Attribution proposée pour la première fois par Carl Aldenhoven en 1902 et reprise en 1924 par Harald Brockman. Cf. Ludwig Adolph SCHEIBLER, Carl ALDENHOVEN, *Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902*, p. 242; Harald BROCKMAN, *Die Spätzeit der Kölner Malerschule*, Bonn, Leipzig 1924, p. 49. Herbert Rode a proposé d'identifier ce maître au peintre de la ville de Cologne Lambert von Luytge. Cf. Herbert RODE, *Die Namen der Meister der Hl. Sippe und vom Meister von St. Severin. Eine Hypothese, zugleich ein Beitrag zu dem Glasmalereizyklus im nördlichen Seitenschiff des Kölner Doms*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 31 (1969), p. 249–254.

86 Attribué au »Maître de l'Autel d'Aix-la-Chapelle« pour la première fois par Max. J. Friedländer en 1917. Cf. Max J. FRIEDLÄNDER, *Gemäldegalerie. Der Meister des Aachener Altars*, dans: *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen* 38 (1916–1917), col. 221–226 (ici col. 225). Attribution reprise notamment dans: Alfred STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik, t. 5*, Munich 1952, p. 115. Cf. également Theodor RENSING, *Der Meister des Aachener Altares*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 26 (1964), p. 229–234, qui a proposé de reconnaître dans l'inscription sur le fourreau du plus jeune des trois mages la signature d'Hermann Soytmann (p. 230); Hans KISKY, *Der Meister des Aachener Altares*, dans: *Der Meister des Bartholomäus-Altars. Der Meister des Aachener Altares. Kölner Maler der Spätgotik, catalogue d'exposition*, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 25 mars–28 mai 1961, p. 44–54 et Fedja ANZELEWSKY, *Zum Problem des Meisters des Aachener Altars*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 30 (1968), p. 185–200 (en particulier, pour ce qui est du panneau de Bonn, p. 187–188).

Qu'en conclure? Ce que l'on sait de la mobilité des artistes et de la circulation des modèles et des œuvres à l'époque ne permet certes d'exclure ni l'éventualité d'un passage par les Pays-Bas du maître rhénan, ni l'intermédiaire d'un dessin exécuté d'après l'un de ces deux panneaux. Rappelons à ce propos que Friedrich Winkler, en 1964, a reconnu dans la composition du panneau de l'ancienne collection du comte de Landsberg une reprise, quoique réinterprétée, de l'*Adoration des Mages* d'Hugo van der Goes, aujourd'hui à Berlin<sup>87</sup>. Fedja Anzelewsky a elle-même attiré l'attention sur le détail du mage de droite, peut-être inspiré de la figure de Balthasar à l'extrémité droite du panneau central du retable de Sainte-Colombe de Van der Weyden à Munich (un modèle que le peintre n'avait pas eu à chercher bien loin puisque ce retable se trouvait alors dans le chœur de la cathédrale de Cologne), et recadré le problème posé par la tête du mage âgé agenouillé dans le même contexte d'influences flamandes dont s'est imprégné le maître rhénan<sup>88</sup>. Le parti de la reprise d'un portrait réaliste, fortement individualisé, pour l'un des trois mages ne laisse pas moins d'interpeller. Des raisons autres que stylistiques ne pourraient-elles avoir joué? Auguste Marguillier, dans son compte rendu de l'exposition de Düsseldorf publié dans la »Gazette des Beaux-Arts«, n'a pas manqué de noter que les têtes des rois, sur le panneau rhénan, »sont d'une caractérisation qui fait songer à des portraits«<sup>89</sup>. Or, on le sait, l'iconographie de l'»Adoration des Mages« avait à l'époque souvent pour vocation de mettre en scène la dévotion des princes, associés à la scène sacrée, représentés sous les traits des mages en prière. L'usage personnalisé de ce thème, ainsi que l'a très bien montré Anja Eisenbeiß, paraît avoir rencontré dans les régions de l'Empire à l'époque des Habsbourg un large succès<sup>90</sup>, et l'on peut à bon droit supposer qu'il ne se sera pas limité au seul entourage de la cour impériale. Ainsi, s'il devait s'avérer que les mages sont bien ici des portraits, donc liés par hypothèse au commanditaire du panneau – et tout porte à croire, au vu de l'individualisation, qu'il n'en fut pas autrement –, conviendrait-il logiquement d'en déduire que le personnage qui se cache derrière le mage agenouillé au premier plan, donc aussi derrière l'*Homme à l'œillet* de Berlin, fut lui-même probablement originaire de cette région de la Rhénanie.

Le raisonnement heurtera peut-être les exigences positivistes de certains. Il ne mérite pas moins qu'on s'y arrête car c'est bien en direction de cette même région occidentale de l'Allemagne, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, que le panneau de Berlin nous invite à porter nos regards. Certes, l'itinéraire de l'*Homme à l'œillet*, avant qu'il n'intègre la collection de Philip Engels, ne nous est pas connu et rien *a priori* ne s'oppose à ce qu'il ait pu provenir d'ailleurs, éventuellement des Pays-Bas tout pro-

87 Friedrich WINKLER, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin 1964, p. 119, fig. 88.

88 ANZELEWSKY, *Zum Problem* (voir n. 86), p. 187.

89 Auguste MARGUILLIER, L'exposition des Maîtres anciens à Düsseldorf, dans: *Gazette des Beaux-Arts* 3<sup>e</sup> pér. 31 (1904), p. 265–286 (ici p. 270).

90 Anja EISENBEISS, Ein Fürbittebild von 1519 in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Überlegungen zur Synthese von Intercessio und herrscherlicher Selbstdarstellung bei Kaiser Maximilian I., dans: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 35 (1998), p. 79–104 (ici p. 94–96), qui renvoie notamment au triptyque de l'*Adoration des Mages* attribué à l'atelier du »Maître de Francfort« représentant Frédéric III sous les traits du mage en prière au panneau central et Maximilien, sous celui du mage debout au volet droit.

ches<sup>91</sup>. Reconnaissons cependant que la coïncidence est troublante, suffisamment nous semble-t-il pour que soit envisagée l'éventualité que le modèle ait été originaire de la région d'activité du »Maître de l'Autel d'Aix-la-Chapelle«.

### À la croisée des chemins, un petit duché au Nord de la Rhénanie

À défaut d'avoir été intenses, les relations politiques et économiques entre cette région occidentale de l'Empire et les anciens Pays-Bas depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ont été régulières; elles ont créé le cadre favorable aux échanges culturels et aux mobilités d'artistes, au point que certains n'ont pas hésité à parler d'une véritable »pénétration pacifique« en direction de l'Est des États bourguignons<sup>92</sup>. Dans un tel contexte général, la possibilité que le panneau de Berlin provienne de Rhénanie ne présente en soi rien d'inconcevable, encore, s'agissant d'un portrait exécuté par Van Eyck, resterait-il à y repérer un candidat en vue qui fût suffisamment introduit dans le milieu flamand, si ce n'est dans l'entourage du duc de Bourgogne, pour obtenir de son »peintre et valet de chambre« de se faire peindre par lui, un candidat dont l'âge à l'époque de l'exécution du tableau, au demeurant, correspondît à l'apparence physiologique de l'*Homme à l'œillet*. Or il en est un, étroitement lié à la cour de Bourgogne, qui nous rapproche de la Rhénanie du Nord et du château de Gemen<sup>93</sup> où se trouvait conservé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le panneau de l'*Adoration des Mages* de Bonn: Adolphe de Clèves, né le 26 décembre 1373, donc âgé de la soixantaine vers le milieu des années 1430.

91 Y a-t-il lieu de reconnaître dans le portrait d'homme âgé donné pour un Van Eyck que signale l'inventaire des objets d'art de la maison de Rembrandt à la Breestraat à Amsterdam, dressé à sa faillite en 1656, un portrait d'un type comparable au panneau de Berlin, si ce n'est cette œuvre même, ainsi que l'a suggéré de façon peu convaincante Frederik Schmidt-Degener? Cf. Kenneth CLARK, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, Londres 1966, p. 197 (inventaire de la chambre localisée à l'arrière de la »Sydel Caemer«); Gary SCHWARZ, *Le Livre de Rembrandt*, Anvers 2006, p. 134. Cf. également Frederik SCHMIDT-DEGENER, *Rembrandt imitateur de Claus Sluter et de Jean Van Eyck*, dans: *Gazette des Beaux-Arts* 3<sup>e</sup> pér. 36 (1906), p. 89-108 (ici p. 104-106). À propos de la faillite de Rembrandt, en dernière instance: Paul CRENSHAW, *Rembrandt's Bankruptcy. The Artist, His Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge 2006, p. 69-70. Il est plus que probable que ce portrait d'homme âgé de l'inventaire de 1656 n'ait été autre que la »tête d'expression« (*tronie*), également donnée pour un Van Eyck, que cite l'inventaire, dressé par le notaire J. Westfrisius en 1633, des possessions du marchand amstelo-damois Samuel Godijn. Cf. John Michael MONTIAS, *Art at Auction in 17<sup>th</sup> Century Amsterdam*, Amsterdam 2002, p. 110, 278 n. 298. Qu'est devenu ce panneau? L'attribution à Van Eyck dans ces deux documents est-elle fiable? Se pourrait-il que l'œuvre ait rejoint le marché d'art allemand au plus tôt dans le courant de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle? Les mentions de ces deux documents, quelque suggestives que puissent apparaître les allusions à un »homme âgé« et à une tête d'expression, sont à notre avis trop peu précises et évasives pour être valablement rapprochées du portrait de Berlin.

92 Franz PETRI, *Nordwestdeutschland in der Politik der Burgundherzöge*, dans: *Westfälische Forschungen* 7 (1953/54), p. 80-100.

93 Localisé non loin de la ville de Borken, dans le Nordrhein, le château de Gemen se trouve à la même latitude que Clèves et n'en est distant que de quelque soixante kilomètres, la moitié de la distance qui le sépare de Cologne et d'Aix-la-Chapelle.



Fils du comte Adolphe I<sup>er</sup> de Clèves († Clèves, 7 septembre 1394) et de Marguerite de Berg († Monterberg, 1425), adoubé chevalier en 1395 durant une expédition dans le Luxembourg, héritier du comté de la Marck à la mort de son frère puîné Thierry en avril 1398, Adolphe de Clèves, second du nom, avait épousé à Heidelberg, le 2 mars 1400, Agnès de Bavière, fille de Robert III, comte palatin du Rhin. Mais celle-ci décéda sans postérité en 1401. Il sollicita alors de Jean sans Peur la main de sa seconde fille, Marie de Bourgogne. Les noces, consécutives au contrat de mariage scellé en 1405, furent célébrées à Arras le 12 juillet 1406<sup>94</sup>. Ce n'est que près de onze ans plus tard, le 28 avril 1417, qu'Adolphe II, comte de Clèves, reçut du roi Sigismond de Luxembourg la couronne ducale, avec la dignité de prince du Saint-Empire. Il mourut vieux et infirme en son château de Clèves le 23 septembre 1448. Son épouse, plus jeune que lui, le suivit dans la tombe en octobre 1463<sup>95</sup>.

L'alliance avec la fille de Jean sans Peur allait fort logiquement conduire le comte puis duc de Clèves à se tourner en priorité vers la cour de Bourgogne<sup>96</sup>. Ses liens avec l'entourage de Philippe le Bon sont confirmés par la présence permanente à la cour de Bruxelles de deux de ses enfants, Catherine, née en 1422, dont l'éducation avait été confiée au duc qui négociera en personne son mariage avec le prince Charles de Viane, le fils de Jean d'Aragon, et son cadet, Adolphe de Clèves et de la Marck, né en 1424, marié lui aussi sur l'intervention ducal à Beatrice de Portugal<sup>97</sup>. Son fils aîné, Jean de

94 À propos de Marie de Bourgogne, en particulier: Heinz WILL, *Maria von Burgund, Herzogin von Kleve, Clèves 1967*. Édition partielle et analyse des pièces, conservées en Allemagne, relatives au contrat de son mariage avec Adolphe de Clèves dans: Heike PREUSS (éd.), *Kleve-Mark-Urkunden 1394-1416*. Regesten des Bestandes Kleve-Mark-Urkunden im Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchiv in Düsseldorf, Siegburg 2003, p. 152-154 (n° 187), 164-165 (n° 199), 167-168 (n° 202), 185-187 (n° 222).

95 J. DE CHESTRET DE HANEFFE, *Histoire de la Maison de la Marck, y compris les Clèves de la seconde race*, nouv. éd., Bruxelles 1892, p. 37-38 (sous VII). À propos d'Adolphe de Clèves, cf. également Abraham GLEZERMANN, Michael HARSGOR, *Cleve – ein unerfülltes Schicksal. Aufstieg, Rückzug und Verfall eines Territorialstaates*, Berlin 1985 (*Historische Forschungen*, 26), p. 133-143; Gregor HOEVELMANN, notice »Adolf I. 1373-1448«, dans: *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich. Kleve. Berg, Clèves 1984*, p. 359-360. On se reportera également, ne fût-ce que pour une orientation bibliographique, à Elisabeth KNECHT-STACHELSCHIED, *Die Verwaltungsorganisation im Territorium Kleve und ihre Reformen unter dem Grafen und späteren Herzog Adolf (1394-1448)*. Nachgewiesen an den Registerbüchern der Grafen und Herzöge von Kleve, Cologne 1958.

96 Hans Peter HILGER, *Kleve und Burgund*, dans: *Land im Mittelpunkt* (voir n. 95), p. 209-233 À propos de la politique matrimoniale des comtes et ducs de Clèves: Heike PREUSS, *Politische Heiraten in Jülich – Kleve – Berg*, *ibid.*, p. 133-146 (ici p. 135-136).

97 De l'union d'Adolphe II de Clèves et Marie de Bourgogne naquirent sept enfants: (1°) Marguerite (1416-†1443), mariée à Guillaume, comte palatin du Rhin et duc en Bavière, puis à Ulric V, comte de Wurtemberg; (2°) Catherine (1417-†1476), mariée en 1430 à Arnold d'Égmond, duc de Gueldre; (3°) Jean I<sup>er</sup>, duc de Clèves et comte de la Marck (1419-†1481), marié en 1456 à Élisabeth de Bourgogne, fille du comte d'Étampes, qui reçut par sentence de Philippe le Bon les seigneuries de Ravenstein, Herpen et Uden; (4°) Élisabeth (née en 1420), mariée en 1434 à Henri, comte de Schwarzbourg, seigneur d'Arnstadt et de Sondershausen; (5°) Agnès (1422-†1448), mariée en 1440, à Carlos, prince de Viane, fils de Jean d'Aragon et Blanche de Navarre; (6°) Hélène (1423-†1471), mariée en 1436 à Henri, duc de Brunswick-Wolfenbüttel; (7°) Adolphe de Clèves et de la Marck (1425-†1492), seigneur de Ravenstein, de Herpen et d'Uden, marié en 1456 à Béatrice de Portugal. Cf. DE CHESTRET DE HANEFFE, *Histoire de la Maison de la Marck* (voir n. 95).

Clèves, paraît lui-même avoir été un familier de la cour de Bruxelles ainsi qu'en atteste de façon très suggestive la célèbre miniature de frontispice du *Remissorium Philippi* de Pieter van Beoostenzween van Renesse (vers 1440), qui le représente, au sein du conseil ducal, debout à la droite du duc<sup>98</sup>. La question des fiefs brabançons de Ravenstein et d'Herpen qui avaient formé la rançon de Jean, comte de Salm, en 1397, entre-temps échus en douaire à sa sœur Élisabeth de Clèves, fut à l'origine d'intenses négociations qui virent à nouveau, en 1431, le duc de Bourgogne manifester sa faveur à son beau-frère en le confirmant dans son droit héréditaire<sup>99</sup>. Adolphe se rendit à cette occasion à Bruxelles où il releva devant la cour féodale de Brabant, en date du 15 août, l'hérédité de ces deux fiefs<sup>100</sup>. Certains des choix du duc de Clèves, en matière religieuse notamment, semblent de même avoir été dictés par l'exemple bourguignon. C'est ainsi qu'en 1419, Adolphe fonda à Gravinsel (Wesel) une chartreuse sur le modèle de celle qu'avait fondée Jean sans Peur à Champmol<sup>101</sup>, avec douze cellules dans un premier temps, vingt-quatre ensuite, qu'il devait lui aussi destiner à recevoir sa sépulture et celle de son épouse<sup>102</sup>.

### Adolphe de Clèves a-t-il été chevalier de l'ordre hennuyer de Saint-Antoine-en-Barbefosse?

La fondation à Clèves par le duc Adolphe, peu après 1420 (avant 1435), d'un ordre placé sous l'invocation de saint Antoine ermite<sup>103</sup>, trouve elle-même probablement

- 98 La Haye, Algemeen Rijksarchief in Zuid-Holland, Ms. N° 2149, f° 1r. À ce propos, E. J. THOMASSEN à THUËSSINK VAN DER HOOP, Pieter van Beoostenzweene's *Remissorium Philippi*, dans: *Maanblad van het Genealogisch-heraldisch Genootschap. De Nederlandsche Leeuw* 39 n° 9 (septembre 1921), col. 186–215 (ici pl. 1 et col. 197–198 n. 2); n° 10 (octobre 1921), col. 251–270 (ici col. 260–262); n° 11 (novembre 1921), col. 298–317; n° 12 (décembre 1921), col. 346–360. Signalé dans Friedrich GORISSEN, *Der klevische Ritterorden vom hl. Antonius*, dans: *Kalender für das Klever Land auf das Jahr 1963*, p. 29–49.
- 99 Adolphe de Clèves les transmettra la même année à son fils aîné, Jean de Clèves. Cf. DE CHESTRET DE HANEFFE, *Histoire de la Maison de la Marck* (voir n. 95), p. 42.
- 100 Louis Prosper GACHARD, *Les Archives royales de Düsseldorf*. Notice des documents qui concernent l'histoire de Belgique, dans: *Bulletin de la Commission royale d'histoire* 9 (1881), p. 267–366 (ici p. 291).
- 101 Robert SCHOLTEN, *Das Karthäuserkloster Insula Reginae Caeli auf der Grave bei Wesel*, dans: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 51 (1891), p. 61–136; Gregor HÖVELMANN, *Die Kirche am Niederrhein im Hochmittelalter. Vom Beginn des 10. bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts*, dans: Id. (éd.), *Niederrheinische Kirchengeschichte*, Keverlaer 1965, p. 54–79 (ici p. 65).
- 102 Les restes d'Adolphe II de Clèves et de Marie de Bourgogne, de même que de leur fille Catherine de Clèves, furent transférés, après la destruction en 1590 de la chartreuse de la *Regina Coeli* de Gravinsel, dans la crypte de l'église dominicaine de l'Assomption de la Vierge dans la ville proche de Wesel, où une plaque commémorative relatant la translation de leurs dépouilles est aujourd'hui encore visible. Cf. Günter WARTHUYSEN, *Letzte Ruhestätte für Herzog Adolf von Kleve und Maria von Burgund in der Weseler Dominikanerkirche. Die Übersiedlung der Kartäuser in die Weseler Innenstadt nach Zerstörung ihres Klosters auf der Gravinsel*, dans: Otto VAN DE LOCHT (éd.), *700 Jahre St. Mariä Himmelfahrt Wesel. Vom Dominikaner-Kloster zur Pfarrgemeinde, Clèves 1990*, p. 56–67.
- 103 Le modèle lointain en était la fondation de Saint-Antoine-en-Viennois. À ce propos, notamment, Italo RUFFINO, *Ricerche sulla diffusione dell'ordine ospedaliero di S. Antonio di Vienna*, dans:

son origine dans les anciens Pays-Bas<sup>104</sup>. Le modèle pourrait en avoir été l'ordre de Saint-Antoine fondé dans le courant du dernier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle (1382?) par le régent puis comte de Hainaut, Hollande et Zélande Albert de Bavière. Dépendant de la préceptorie antonite de Flandre à Bailleul (département du Nord)<sup>105</sup>, le prieuré où étaient célébrées les cérémonies religieuses rassemblant ses membres avait été érigé vers 1389 à Havré, en un lieu dénommé »Barbefosse«, à quelques kilomètres au nord de Mons<sup>106</sup>. L'ordre fondé par Adolphe de Clèves était lui aussi attaché dès son origine à un prieuré, localisé à peu de distance de la ville, en direction de Xanten, sur l'actuelle commune de Bedburg. Construit vers 1435, ce petit édifice de culte était localisé en un lieu dénommé »Hau«, où se dressait une *capelle in die eer des heiligen sacramentz ende des gueden sent Antonys* fondée à la fin du siècle précédent par l'épouse du comte Adolphe I<sup>er</sup>, Marguerite de Berg. Mais les similitudes ne s'arrêtent pas là. L'ordre de Clèves, tout comme ceux placés sous l'invocation de la Vierge et de Saint Hubert<sup>107</sup> dans les deux principautés toute proches de Gueldre et de Juliers, de même que celui de Saint-Antoine-en-Barbefosse, était un ordre de chevalerie, animé par un double idéal de piété et de charité. Comme en Hainaut, ses membres, issus de la haute et petite noblesse, portaient un collier d'or ou d'argent<sup>108</sup>, auquel étaient appen-

Atti del primo Congresso europeo di storia ospitaliera, 6–12 juin 1960, Reggio Emilia 1962, p. 1087–1105.

- 104 Un rapprochement déjà suggéré dans Adalbert MISCHLEWSKI, *Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Cologne, Vienne 1976, p. 101–102 (Bonner Beiträge zur Kirchengeschichte, 8). À ce propos, en priorité: Robert SCHOLTEN, *Die Stadt Cleve. Beiträge zur Geschichte derselben meist aus archivalischen Quellen*, Clèves 1879, p. 236–257; ID., *Der von Herzog Adolf von Kleve im Antoniushaus zu Hau gestiftete Ritterorden St. Antonius*, dans: *Niederrheinischer Geschichts- und Altertumsfreund* 7/3 (1909), p. 10–12; Adalbert MISCHLEWSKI, *Der Antoniterorden in Deutschland*, dans: *Archiv für mittelherrheinische Kirchengeschichte* 10 (1958), p. 39–66 (ici p. 45); GORISSEN, *Der klevische Ritterorden* (voir n. 98), ici p. 35–37; Leo PETERS, *Der jülichische Hubertus- und klevische Antonius-Ritterorden*, dans: *Land im Mittelpunkt* (voir n. 95), p. 125–132 (ici p. 128–132); Wilko OSSOBA, Holger KRUSE, notice »St. Antonius (1420/1435)«, dans: Holger KRUSE, Werner PARAVICINI, Andreas RANFT (éd.), *Ritterorden und Adelsgesellschaften im spätmittelalterlichen Deutschland: ein systematisches Verzeichnis*, Francfort-s/M., Berne 1991 (Kieler Werkstücke. Reihe D: Beiträge zur europäischen Geschichte des späten Mittelalters, 1), p. 258–266.
- 105 I. DE COUSSEMAKER, Notice sur la Commanderie de St-Antoine de Bailleul, dans: *Annales du Comité flamand de France* 15 (1883/86), p. 3–152.
- 106 En priorité: Félix HACHEZ, Complément aux notices publiées sur les chevaliers de Saint-Antoine-en-Barbefosse, en Havré, dans: *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique* 55 (1903), p. 93–124; Léopold DEVILLERS, La chevalerie et le prieuré de Saint-Antoine-en-Barbefosse. Notice, dans: *Annales de la Société royale d'archéologie de Belgique* 21 (1865), p. 561–573; F. BAIX, notice »Barbefosse, en Havré (Belgique, Hainaut)«, dans: *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques* 6 (1932), col. 631–633; PETIT, La chevalerie (voir n. 71), p. 8–9; MARCHANDISSE, L'ordre de Saint-Antoine (voir n. 8).
- 107 En particulier: PETERS, *Der jülichische Hubertus* (voir n. 104), p. 125–128; Helmut LAHRKAMP, Beiträge zur Geschichte des Hubertusordens der Herzöge von Jülich-Berg und verwandter Gründungen, dans: *Düsseldorfer Jahrbuch* 49 (1959), p. 3–49 et Harm von SEGGERN, Hermann von Brüninghausen. Wappenkönig der Ruwierer, dans: *Menschenbilder – Menschenbildner. Individuum und Gruppe im Blick des Historikers*, dir. Stephan SELZER, Ulf-Christian EWERT, Berlin 2002, p. 109–117 (ex. inf. W. Paravicini).
- 108 Il est intéressant de constater que les statuts de cet ordre semblent également avoir prévu que le collier pouvait être fait dans l'un ou l'autre de ces deux métaux. Il y est du moins fait allusion dans

des plusieurs taus (la *potentia* ou «béquille» de saint Antoine<sup>109</sup>) avec ou sans clochettes et un pendentif constitué d'un petit lion et d'un médaillon frappé en son centre de la même lettre grecque<sup>110</sup>.

Ces rapprochements prennent un relief particulier si l'on se rappelle qu'Albert de Bavière, le 2 avril 1394, avait épousé en secondes noces la sœur puînée du futur duc Adolphe, Marguerite de Clèves. On conçoit sans peine comment la création de son ordre dédié à l'ermite de la Thébaïde pourrait lui avoir été inspiré par celui qu'avait fondé quelque trente ans plus tôt son beau-frère. Mais la question qui nous occupe ici va plus loin: Se pourrait-il qu'Adolphe de Clèves, que nous sommes portés à reconnaître dans l'*Homme à l'œillet* portant autour du cou le collier aux insignes du tau et de la clochette de Barbefosse, ait lui-même, bien avant d'envisager de fonder son propre ordre antonite, fait partie de l'ordre hennuyer? Si aucun document n'apporte sur ce point de confirmation définitive, des indices convergents, du moins, le laissent penser. Il convient de rappeler ici que les listes des chevaliers de Saint-Antoine-en-Barbefosse nouvellement admis que dressent les armoriaux de Mons et de Bruxelles ne remontent pas au-delà de 1417. On croit savoir au demeurant, tandis que s'amorce une tendance assez nette à la démocratisation du recrutement à partir du début du XV<sup>e</sup> siècle<sup>111</sup>, que les membres de l'ordre furent issus à l'origine pour la plupart des maisons princières et de la haute noblesse d'armes<sup>112</sup>. Dans les listes que dressent les

la bulle que le pape Nicolas V accorda en date du 29 décembre 1450 à l'église Saint-Antoine de Hau: ... *Cum itaque, sicut accepimus, quondam Adolphus dux Clivensis quondam capellam in loco supra Houwam nuncupato Colon. Dioc. Ad honorem et sub vocabulo dicti S. Antonii insigni et sumptuoso opere nondum tamen in totum expleto constructam fundaverit et dotaverit, ad quam etiam plerique nobiles, quorum idem dux fraternitatem quondam colare aureum vel argenteum ad honorem ipsius S. Antonii, quod post ipsorum obitus eidem capelle relinquunt, deferentium instituit, singularem gerunt devotionis affectum* ... Cf. Heinrich SCHÄFER, Ein Ablassprivileg Papst Nikolaus V. für die Antoniuskirche zu Hau bei Kleve vom Jahre 1450, dans: Beiträge zur Geschichte des Herzogtums Kleve. Festschrift des Historischen Vereins für den Niederrhein zur Feier der dreihundertjährigen Zugehörigkeit Kleves zur Krone Preussen, Cologne 1909 (Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein, 2), p. 254–256 (ici p. 255).

109 À ce propos, P. NOORDELOOS, De Tau van S. Antonius, dans: Het Gildeboek 25 n° 5–6 (décembre 1942), p. 69–79.

110 Karl Bernd HEPPE, notice «Kette der St. Antonius Bruderschaft Kleve», dans: Land im Mittelpunkt (voir n. 95), p. 372, catalogue n° D.39.

111 Ce que révèle le texte du règlement de 1402. Cf. CHAUSSIER, VAN INNIS, L'ordre des chevaliers (voir n. 48), p. 52: «... Nous avons ordonné et décidé que dorénavant ledit Roi pourra et devra en cette matière octroyer ledit ordre à tout chevalier, écuyer, dame et demoiselle qui voudront entrer dans l'Ordre, pourvu qu'ils soient gentilshommes ou nobles femmes de nom et d'armes, de par leur père, et de bonne et ancienne extraction, exempts de tout reproche de vilénie ...»

112 L'introduction du Serment (vers 1382) (ibid., p. 52) stipulait quant à lui que: «on puisse recevoir n'importe qui dans la fraternité distinguée de Saint Antoine, c'est-à-dire tous seigneurs, ducs, comtes et marquis, barons, chevaliers, écuyers, damoiseaux, nobles et docteurs et toutes illustres et importantes personnes en nommant volontiers ceux qui s'étaient illustrés par leur vertu et leur noblesse». Albert de Bavière avait sollicité du pape pour les pèlerins les plus zélés au lieu de Barbefosse la décoration de l'Ordre des Chevaliers de Saint-Antoine, qu'avait créé en 1298 Boniface VIII, et c'est sur le texte de sa bulle pontificale qu'il avait nommé à la tête de son ordre hennuyer un connétable et un maréchal de camp. La bulle du XIII<sup>e</sup> siècle spécifiait en outre que «l'on ne recevoit dans cette chevalerie que des personnes de la première noblesse, qui en avoient fait preuves, et les Docteurs qui se seroient rendus nobles par la science, ...». Cf. PETIT, La chevalerie (voir n. 71), p. 8.

manuscrits de Bruxelles et de Mons, en outre, apparaissent les noms de plusieurs chevaliers originaires du pays de Clèves, ceux d'Everwin von Götterswick, de Victor von Baesweiler, de Johan van Wederden (?), de demiselle Goiette van Schulenburg<sup>113</sup>, celui surtout de »Gerars de Cleves et de la Marke« (né après 1374) (fig. 6), le propre frère du duc Adolphe avec lequel il entrera en conflit ouvert en 1419 et 1423, avant que soit conclue entre eux une paix temporaire en août 1430<sup>114</sup>. Plus déterminantes, quelque anecdotiques qu'elles puissent apparaître, les indications dans les archives hennuyères relatives au passage du duc de Clèves en Hainaut en 1395 méritent de retenir l'attention. Une source précieuse d'information, dans les comptes de la massarderie de la ville de Mons, est fournie par les chapitres des paiements pour »vins offerts«, dont la pratique, réservée aux personnages de haut rang, étrangers ou nobles hennuyers de retour au pays, était de tradition courante, du moins dans les villes d'une certaine importance<sup>115</sup>. Au sein de la longue liste de noms qui y sont énumérés depuis 1342 figure, dans le compte du 1<sup>er</sup> août au 31 octobre 1395<sup>116</sup>, celui d'un certain *monseigneur de Cleves*, à l'évidence le duc Adolphe, à qui sont présentés à sa venue *xlviij los de vin, moitié de Gascoingne et l'autre franchois*... Le compte de la recette générale de Hainaut de la même année permet d'en préciser la date exacte du séjour à Mons. Sur mandement du comte d'Ostrevant, le fils aîné d'Albert de Bavière et futur Guillaume IV/VI de Bavière (lui-même chevalier de Saint-Antoine-en-Barbefosse), sont remboursés les frais d'hébergement du duc dans la ville du Hainaut, probablement en son hôtel de Naste, le soir du dimanche 13 juin et le lendemain matin<sup>117</sup>. Cette

113 GORISSEN, *Der klevische Ritterorden* (voir n. 98), p. 33 (liste dressée à partir de: Bruxelles, KBR, Ms. Goethals 707 [voir n. 48]).

114 Mons, BUHM, Ms. Puissant 11 (voir n. 48), f<sup>o</sup> 34r. Cf. CHAUSSIER, VAN INNIS, *L'ordre des chevaliers* (voir n. 48), p. 332. Sur Gérard de Clèves: DE CHESTRET DE HANEFFE, *Histoire de la Maison de la Marck* (voir n. 95), p. 38–40. À propos du conflit qui opposera, en Rhénanie, Adolphe et son frère: JOSEPH HANSEN, *Westfalen und Rheinland im 15. Jahrhundert*, t. 1, Leipzig 1888 (Publicationen aus den königlich Preußischen Staatsarchiven, 34), p. 1–17 (le premier chapitre).

115 À propos des vins d'honneur à Mons en Hainaut, Werner PARAVICINI, *Voyages lointains des nobles dans les comptes de la massarderie de la ville de Mons, 1343–1422*, dans: Ludovic NYS, Dominique VANWIJNSBERGHE (éd.), *Campin in Context. Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin 1375–1445*, Actes du colloque international, Tournai, Maison de la Culture, 30 mars–1<sup>er</sup> avril 2006, Valenciennes, Bruxelles, Tournai 2007, p. 267–275.

116 Mons, Archives de l'État [AEM], Archives de la Ville de Mons [AVM], n<sup>o</sup> 1482, f<sup>o</sup> 21r. Non repris dans A.-F. LACROIX, *Extraits des comptes et autres documents des recettes et des dépenses de la ville de Mons. Seconde série: Comptes en cahiers de parchemin et de papier, des années 1338 à 1400*, dans: *Annales du Cercle archéologique de Mons* 11 (1873), p. 357–451.

117 Lille, Archives départementales du Nord [ADN], B 7928, compte de la recette générale de Hainaut (1<sup>er</sup> septembre 1394–31 août 1395), f<sup>o</sup> 65r: *Par lettres ledit monseigneur le conte, seellees de sen seel donnees au Caisnoit en l'an et ou jour dessus dit [17 juin 1395], a li recheveres payet et d'onnet) les frais et despens monseigneur d'Ostrevant et sen hostel parmi les frais monseigneur de Cleves et ses gens fais à Mons depuis le dimence au souper xiiij<sup>e</sup> jour doudit mois par le terme de j jour, monte li somme dont lidis Lavekins doit compter, appert ces dictes lettres l lb. xviiij s. j d. tournois*. Le duc de Clèves réapparaît en 1406 dans un paiement de la recette domaniale du Quesnoy, relatif au transport de la »chambre« du comte d'Ostrevant à Arras où devaient être célébrées ses noces avec Marie de Bourgogne. Lille, ADN, B 9068, parties de compte du domaine du Quesnoy (1<sup>er</sup> septembre 1406–31 août 1407), f<sup>o</sup> 14r: *A Jehan de Quartes, pour ij jours sen cheval cevauchiet à Arras avec monseigneur Coppin de le cambre monseigneur as noeches mon-*

date du 13 juin n'est peut-être pas anodine. Le 11 juin, fête de la Saint-Barnabé, était en effet le jour de la tenue des chapitres généraux de l'ordre hennuyer de Saint-Antoine<sup>118</sup>. Ne faut-il voir là qu'une coïncidence? Sans doute pas, d'autant moins que ce passage par le Hainaut d'Adolphe de Clèves se situe un peu plus d'un an après le mariage de sa sœur avec le fondateur de l'ordre de Saint-Antoine-en-Barbefosse, Albert de Bavière.

### D'éventuelles objections et des indices convergents

Ajoutés à la provenance rhénane du portrait de Berlin et à l'âge supposé de l'*Homme à l'œillet*, dans la soixantaine, ces indices suffisent-ils à faire du premier duc de Clèves un candidat crédible? D'aucuns ne manqueront pas d'opposer à cette hypothèse certaines objections. Ainsi, le modèle du panneau eyckien porte-t-il au cou un simple collier d'argent, alors que les statuts de l'ordre, ceux de vers 1382, 1402 et 1420, prévoient qu'il soit d'argent doré pour les chevaliers et d'argent blanc, non doré, pour les simples écuyers<sup>119</sup>. Une unanimité, pourtant, s'était bien dégagée pour reconnaître dans ce vieillard richement vêtu un personnage de haut rang, ce que laissait supposer le statut d'un artiste de cour tel que Jean Van Eyck auquel fut passée la commande. Mais il est une autre difficulté: le règlement du 10 juin 1402, quand il précise en son article 9 que les panneaux seront disposés selon l'ordre d'entrée<sup>120</sup>, ne laisse-t-il

*seigneur de Cleves, oublyet comme dessus, vij s.* Cette mention est intéressante; elle confirme la présence de Guillaume IV/VI de Bavière à Arras au mariage du frère de sa belle-mère, le 12 juillet 1406.

118 Ainsi que nous l'apprend la modération de l'ordre rédigé en 1420. Cf. CHAUSSIER, VAN INNIS, *L'ordre des chevaliers* (voir n. 48), p. 58–59: »Item que chacun, le 11 juin au jour de la St. Barnabé, tous les confrères et toutes les consœurs de l'Ordre viennent à ladite chapelle de St. Antoine pour participer au service religieux solennel que l'on fera audit Saint. Après cela tous les confrères devront s'assembler en particulier là où bon leur semblera pour ouïr les comptes et l'état des besoins concernant l'Ordre. Aucun des confrères ne pourra être excusé en cas d'absence au service s'il se trouve au pays, mais s'il est malade ou occupé par d'autres urgences loyales confirmées à l'Ordre sous serment selon sa conscience, qu'il soit excusé!«

119 Les *Turamenta* de l'ordre, dont on fait remonter la rédaction à l'époque de sa fondation présumée, vers 1382, parlent d'un collier d'or ou d'argent sans autre précision que la mention »selon la qualité des personnes«. Cf. CHAUSSIER, VAN INNIS, *ibid.*, p. 60–61: »... un collier d'or ou d'argent selon la qualité des personnes avec le signe de St. Antoine pendant dans la partie inférieure. (...) Vous porterez un collier fait d'un cordone saillant et d'une clochette dans les mois ou les six semaines qui suivent votre entrée. Ce collier pèsera un demi marc d'argent.« Le règlement de 1402 va plus loin (*ibid.*, p. 61): »Item, tous les membres de l'Ordre porteront comme chevalier un collier d'argent doré à leur cou, une potence d'argent doré pendant audit collier et, au bout de cette potence, pendra une clochette du même métal ... (...) Item, les écuyers porteront les mêmes insignes que les chevaliers en argent non doré. Et si des damerets ou demoiselles veulent porter ces insignes dorés comme un chevalier, ils pourront le faire sans encourir de reproches ...« La Modération de 1420 est tout aussi explicite (*ibid.*, p. 61–62): »De même il est stipulé en ladite charte que tous ceux et celles qui seront entrés en ledit Ordre porteront à leur cou un collier comme prévu dans les présentes, auquel est suspendue une potence d'argent et au bout de celle-ci une clochette sonnante, dorée pour les chevaliers et dames, et d'argent blanc pour les écuyers et demoiselles ...« À ce propos, récemment: MARCHANDISSE, *L'ordre de Saint-Antoine* (voir n. 8), p. 124.

120 CHAUSSIER, VAN INNIS, *ibid.*, p. 141–142: *Item est encommenchiet et sera fait et ordonnée une*

entendre que l'exécution du portrait se devait d'être honorée par les membres nouvellement élus peu après leur admission<sup>121</sup>? Une lecture attentive du document fait en réalité apparaître, au contraire de ce que nous disent des simples panneaux héraldiques les *Iuramenta* de vers 1382<sup>122</sup>, que cette prescription n'était probablement pas, au moins dans la pratique, frappée du même caractère d'obligation. Faut-il s'en étonner? Il n'y aurait là rien après tout que de fort logique si l'on considère les délais requis pour l'exécution de ce type d'œuvre en regard du temps nécessaire à la peinture de simples écus peints sur panneaux! Il n'est pas exclu, ainsi qu'on l'observe souvent en des circonstances analogues, que nombre des chevaliers ne se seront acquittés de cet engagement qu'après bien des années. Pourquoi n'en aurait-ce été le cas d'un illustre et lointain membre de l'ordre tel qu'Adolphe de Clèves, dont on peut supposer qu'il n'aura relevé de sa présence les chapitres de Barbefosse qu'en de bien rares occasions.

L'époque présumée de la commande passée à Van Eyck, dans les années 1430, entraîne d'autres questions. Qu'en a-t-il été par exemple de Marie de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon et seconde épouse d'Adolphe de Clèves<sup>123</sup>? Se pourrait-il qu'à l'instar de Jacqueline de Bavière et ses deux compagnons de vie Jean IV de Brabant et Franck II van Borselen<sup>124</sup>, elle ait elle aussi rejoint son époux dans les rangs de l'ordre hennuyer? Ses liens avec le Hainaut, non tant par sa belle-sœur Marguerite de Clèves, entre-temps d'ailleurs décédée († 14 mai 1412), que par sa propre mère Marguerite († 24 janvier 1424), troisième fille d'Albert de Bavière, forment un arrière-plan dynastique qui en rend du moins l'hypothèse parfaitement recevable. La présence au soubassement du célèbre tombeau de Louis de Male, anciennement à Saint-Pierre de Lille (vers 1453–1455), d'une statuette féminine portant le collier aux insignes du tau et de la clochette de l'ordre de Saint-Antoine-en-Barbefosse doit ici retenir toute notre attention (fig. 7)<sup>125</sup>. Les recueils et anciennes publications qui reproduisent ces figurines, au nombre desquelles la série des enfants de Jean sans Peur et Marguerite de Bavière, l'identifient à Marie de Savoie, duchesse de Milan (Antoine de Suca et Dubois des Cretons), Catherine de Bourgogne, fille restée célibataire du duc Jean (Bertrand de Montfaucon et Aubin Millin) ou Marie de Bourgogne, duchesse

*cappelle en l'onneur de Dieu et de monsigneur saint Anthonne ès bos de Havrech que on dist Barbefosse, en laquelle cappelle seront figuret en certains taulés li personnages armoiet de leur armes de toux chiaux u celles qui soient en l'ordene vivans li uns apries l'autre ensi qu'il seront entret en l'ordene ...*

121 MARCHANDISSE, L'ordre de Saint-Antoine (vote n. 8), p. 125.

122 Les *Iuramenta* de vers 1382 prévoyaient que les panneaux héraldiques devaient être placés dans la chapelle de Saint-Antoine dans un délai d'un mois à six semaines après l'admission: »*Et facietis ponere unam tabulam vestris inter signis signatam in ecclesia beati Anthonii in Barbafoffa infra terminum praedictum*«. Cf. CHAUSSIER, VAN INNIS, L'ordre des chevaliers (voir n. 48), p. 134.

123 WILL, Maria von Burgund (voir n. 94).

124 Ils furent tous trois membres de l'Ordre de Saint-Antoine-en-Barbefosse. Cf. CHAUSSIER, VAN INNIS, L'ordre des chevaliers (voir n. 48), p. 100–101. À propos des deux portraits de Jacqueline et Frank van Borselen, cf. MARCHANDISSE, L'ordre de Saint-Antoine (voir n. 8), p. 126 n. 37.

125 Une bibliographie très abondante a été consacrée à ce tombeau ducal. On se reportera ici en dernier recours, et pour une orientation bibliographique, à Anne MCGEE MORGANSTERN, Gothic Tombs of Kinship in France, the Low Countries and England, Pennsylvania 2000, p. 140, 142–149, 195–196.

se de Clèves (anonyme lillois)<sup>126</sup>, mais ces documents ne sont, on le sait, guère fiables par suite des permutations de ces statuette amovibles au gré des récurages et des asticages répétés. Deux de ces trois noms, toutefois, peuvent dès ici être écartés, ceux de Catherine de Bourgogne et de Marie de Savoie, dont on imagine mal, de là où elles résidaient, comment elles auraient pu être invitées à intégrer l'ordre hennuyer. Conscients de ces problèmes critiques, certains auteurs n'ont pas hésité à avancer d'autres identifications que celles reprises dans les recueils et ouvrages antérieurs à la destruction du tombeau. C'est ainsi qu'en 1969, se fondant sur l'indice du collier et son double pendentif, Micheline Sonkes a proposé de reconnaître dans cette statuette féminine Jacqueline de Bavière, admise dans l'ordre en 1417 ainsi que nous l'apprend l'armorial de Mons<sup>127</sup>. Pourtant, les »Mémoires« d'Antoine de Succa nous livrent le dessin d'un portrait féminin peint sur panneau<sup>128</sup> de l'ancienne collection du chanoine tournaisien Denis de Villers<sup>129</sup>, identifié à Jacqueline de Bavière, et ce portrait ne ressemble en rien à ladite statuette tandis qu'il correspond à l'une des autres figurines du soubassement donnée tour à tour, dans les recueils et publications dont il a été question, à Isabelle de Bourgogne, fille de Jean sans Peur (Montfaucon), Marguerite de Bourgogne, duchesse de Guyenne (Dubois des Cretons et Aubin Millin), et Marguerite de Bourgogne, comtesse de Hainaut (Antoine de Succa et l'anonyme lillois)<sup>130</sup>. La statuette féminine portant le collier de l'ordre de Saint-Antoine ne peut selon toute apparence être celle de l'impétueuse comtesse de Hainaut de la lignée de Bavière, mais de qui en ce cas peut-il bien s'agir? Aucun des autres membres féminins de la suite généalogique du tombeau de Lille n'est *a priori* susceptible d'avoir été membre de l'ordre hennuyer, si ce n'est Marguerite de Bourgogne, identifiable à l'une des autres statuette représentant une femme âgée, et précisément Marie de Bourgogne. Il n'est pas sans intérêt de noter à ce propos que l'une des statuette masculines, identifiée chez Succa et ses suivants à Jean, comte d'Étampes, Jean IV de Brabant, Philippe de Saint-Pol ou Philippe, comte de Genève<sup>131</sup>, porte elle aussi le collier d'un ordre

126 Bruxelles, KBR, Ms. II 1862, f° 57 (cf. Micheline COMBLEN-SONKES, Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS, Les Mémoires d'Antoine de Succa. Catalogue, t. 1: Introduction, catalogue, Bruxelles 1977 [Publications du Centre national de recherches »Primitifs flamands«, Bruxelles, 3: Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 7], p. 159); Normandie, collection privée, Michel-Ange DU BOIS DES CRETONS, »Les 24 statuette du tombeau de Louis de Male...«, 1737-1747, f° 14r; Dom Bertrand DE MONTFAUCON, Les Monuments de la Monarchie française, t. 3: La suite des rois depuis Charles V. jusqu'à Louis XI. inclusivement, Paris 1731, pl. XXIX; Aubin-Louis MILLIN, Antiquités nationales ou Recueil de monuments pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire français, t. 5, Paris 1799, p. 66; Lille, Bibliothèque municipale [BM], Ms. 852, f° 5 (repéré peu avant 1932 par Robert Gavelle. Cf. la communication de Paul VITRY, dans: Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France [1933], p. 82).

127 SONKES, VAN DEN BERGEN-PANTENS, *ibid.*, p. 167 n. 11.

128 *Ibid.*, p. 96.

129 À ce propos, Marguerite DEVIGNE, Une collection d'œuvres d'art à Tournai au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, dans: Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique (XXIV<sup>e</sup> congrès de Tournai, 1921), Tournai 1927, p. 341-363 (ici p. 343-346); James WEALE, Paintings by early Masters mentioned in an Inventory of the Sixteenth Century, dans: The Burlington Magazine 14/67 (1908), p. 43-44.

130 DE MONTFAUCON, Les Monuments (voir n. 126), pl. XXIX; DUBOIS DES CRETONS, Les 24 statuette (voir n. 126), f° 5; MILLIN, Antiquités nationales (voir n. 126), p. 65; Bruxelles, KBR, Ms. II 1862 (voir n. 126), f° 58v; Lille, BM, Ms. 852, f° 11.

131 Bruxelles, KBR, Ms. II 1862, *ibid.*, f° 56 (Jean, comte d'Étampes); DE MONTFAUCON, *ibid.*,



antonite, mais à trois taus celui-ci, identifiable à celui de l'ordre de Saint-Antoine de Clèves (Bedburg-Hau) (fig. 8). J'ai récemment proposé, après Kristin Lohse Belkin, d'y reconnaître, sur la base d'étroits rapprochements à établir avec la miniature déjà citée du *Remissorium Philippi*, le fils aîné d'Adolphe et Marie de Bourgogne, Jean, deuxième duc de la maison de Clèves<sup>132</sup>. Ainsi les deux statuettes pourraient-elles s'être trouvées côte à côte, sur la même face du soubassement, la première (Marie de Bourgogne?) portant le collier de l'ordre qu'avait fondé son grand-père Albert de Bavière et qu'avait intégré, comme nous le supposons, son ducal époux, la seconde (Jean de Clèves?), portant le collier de l'ordre qu'avait fondé son père, dont il fut le dernier et l'un des plus illustres membres avant son déclin progressif à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Force est d'en convenir, cette admission dans l'ordre hennuyer de Marie de Bourgogne, si elle devait se confirmer, projetterait sur les raisons du choix porté sur Van Eyck un éclairage nouveau et des plus suggestifs.

Il reste, sur le panneau de Berlin, un dernier détail qui, ajouté aux arguments précédents, fournit peut-être un indice supplémentaire en faveur d'une identification à un membre de la maison de Clèves. Au-delà de leur signification symbolique, en relation avec une éventuelle promesse de mariage, les œillets que tient le modèle dans la main droite sont de couleurs rouge et blanche. Le fait est en lui-même suffisamment intrigant pour qu'on s'y arrête. Pour Erwin Panofsky qui, rappelons-le, y avait reconnu une fleur unique, panachée, ce détail laissait entendre que le panneau ne pouvait avoir été peint au XV<sup>e</sup> siècle, cette variété mutante n'ayant fait son apparition dans nos régions au plus tôt que dans le courant du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>133</sup>. Quoi qu'il en soit de la présence d'une seule ou, plutôt, de quatre petites fleurs associées en un petit bouquet, cette bichromie est à n'en pas douter porteuse d'une signification autre. Nous ne croyons pour notre part pas qu'il faille y voir une simple fantaisie du peintre. La résonance héraldique d'une telle particularité chromatique apparaît autrement plus probable. Or ces deux couleurs, «d'argent et de gueules», sont celles des comtes de Clèves qui portaient «de gueules à l'écusson d'argent en abîme» et que leurs successeurs, ayant accédé au titre de ducs, porteront «chargées d'une escarboucle de sinople à huit rayons fleurdelysés d'or»<sup>134</sup>.

pl. XXX (Jean IV de Brabant); DUBOIS DES CRETONS, *ibid.*, f° 27r (Philippe de Saint-Pol); Lille, BM, Ms. 852, *ibid.*, f° 17r (Philippe, comte de Genève); MILLIN, *ibid.*, p. 61 (Jean IV de Brabant).

132 Kristin Lohse BELKIN, *The Costume Book*, Londres, Philadelphie 1978 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard), p. 115, ill. 96; Ludovic NYS, «En ramembrance de ses predecesseurs». Tendances de la sculpture officielle sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire, dans: Werner PARAVICINI (éd.), *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, Actes du colloque international, Paris, Deutsches Historisches Institut, 9–11 octobre 2007, Paris 2008 [sous presse].

133 Erwin Panofsky y a reconnu un œillet panaché, aux pétales en partie blanches, en partie rouges, notant qu'une telle variété était inconnue au début du XV<sup>e</sup> siècle. Cf. PANOFSKY, *Les Primitifs flamands* (voir n. 37), p. 715 n. 72. De fait, Rembert Dodoens ne reconnaît que deux variétés d'œillet, l'une de couleur blanche, l'autre de couleur rouge: Rembert DODOENS, *Histoire des plantes en laquelle est contenue la description entiere des herbes, c'est à dire, leurs especes, forme, noms, temperament, vertus & operations...*, Anvers 1557, p. 117–118.

134 Friedrich GORISSEN, *Der Karfunkelschild. Die Geschichte des Kreiswappens*, dans: Friedrich GORISSEN, Franz MATENAAR, Herbert GRÄF (dir.), *150 Jahre Landkreis Kleve, Clèves 1966*, p. 19–83 (ici p. 19, 24–26).

Il faut signaler enfin l'existence d'une peinture murale représentant aux côtés de son père le comte et duc Adolphe I<sup>er</sup>/II de Clèves en prière (fig. 9), dont s'est inspiré vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle l'auteur anonyme d'un portrait collectif des six premiers ducs de Clèves, aujourd'hui conservé au musée Haus Koekhoeck de cette ville (fig. 10)<sup>135</sup>. Détruite durant la dernière guerre, cette peinture, probablement exécutée dans les années 1420, donc de son vivant, se trouvait à l'origine localisée à la droite du tabernacle de pierre sculpté aujourd'hui encore visible dans le chœur de la Stiftskirche de Clèves<sup>136</sup>, en vis-à-vis des représentations des comtes Dietrich et Jean de Clèves<sup>137</sup>. Quoiqu'il ne soit ici question au sens strict d'un portrait réaliste, on peut supposer qu'en dépit d'une certaine stéréotypie, cette représentation doit avoir dans les grandes lignes reflété les traits du personnage. Si sa parenté avec *l'Homme à l'œillet* ne s'impose pas de prime abord, on ne manquera pas de noter, outre la proximité de la structure morphologique des deux visages, la ressemblance de leurs coiffures, pareillement coupées ras au sommet du crâne. Les caractéristiques générales de cette représentation, en tout cas, ne s'opposent pas à ce qu'il puisse s'être agi du même personnage, d'autant moins si l'on prend en compte les probables dix à quinze ans qui séparent la peinture de la Stiftskirche de l'original dont est copié le panneau de Berlin, représentant celui-ci un personnage manifestement beaucoup plus âgé.

### Jean Van Eyck est-il passé par Clèves?

L'identification de *l'Homme à l'œillet* à Adolphe I<sup>er</sup>/II de Clèves soulève une dernière question, celle du lieu où a été réalisé le portrait original ou le patron dessiné sur le vif. Le peintre est-il venu au duc ou est-ce ce dernier, de passage dans les Pays-Bas, qui fit l'honneur à l'artiste de sa visite en son atelier? En août 1431, nous l'avons vu, Adolphe de Clèves est à Bruxelles pour y relever devant la cour féodale de Brabant l'héritité des ville et château de Ravenstein et du pays d'Herpen<sup>138</sup>. En aura-t-il profité pour se faire tirer le portrait et souscrire ainsi, après bien des années, à l'obligation de la cimaise que prévoyaient les ordonnances de l'ordre hennuyer de Saint-Antoine? Ce que l'on sait de l'itinéraire de l'artiste accrédirait plutôt une visite du duc chez le peintre. Un document publié par Gerard Nijsten laisse entrevoir toutefois un tout autre scénario. Le compte de 1437 de la ville d'Arnhem, ville de Gueldre située à

135 Anonyme, vers 1650, panneau sur chêne, 62,5 x 138 cm, Clèves, Städtisches Museum Haus Koekhoeck. Cf. Notice de Guido DE WERD, dans: Land im Mittelpunkt (voir n. 95), p. 468, qui établit la filiation entre la peinture murale du tabernacle de la Stiftskirche et le portrait du premier duc, Adolphe I<sup>er</sup> de Clèves, à l'extrémité gauche du panneau.

136 C'est dans la Stiftskirche, aujourd'hui l'église de Notre-Dame de l'Assomption (St. Mariae Himmelfahrt), que furent inhumés plusieurs des membres de la maison de Clèves, Arnold de Clèves (1117-1142) et son épouse Ide de Brabant (†1163), le comte Adolphe I<sup>er</sup> de Clèves (†1394) et son épouse Marguerite de Berg (†1425) et le duc Jean I<sup>er</sup> de Clèves (†1481) et son épouse Élisabeth de Bourgogne (†1483). À ce propos: Hans Peter HILGER, Grabdenkmäler der Häuser Jülich, Kleve, Berg, Mark und Ravensberg, dans: Land im Mittelpunkt (voir n. 95), p. 181-208 (ici p. 181-191).

137 HILGER, Kleve und Burgund (voir n. 96), p. 224-225, qui s'appuie notamment sur un rapprochement stylistique entre la Vierge à l'Enfant sculptée du tabernacle et une statue de la Vierge de Saint-Donatien de Bruges, au musée Mayer van den Bergh à Anvers.

138 GACHARD, Les Archives royales de Dusseldorf (voir n. 100), p. 291, n° 11.

quelque trente kilomètres tout au plus de Clèves, signale à la date du 19 août un paiement pour deux quartiers de vin offerts à un certain *Johan van Eck die doe komen was uyt Vlanderen*<sup>139</sup>. Très prudent, trop peut-être, l'historien néerlandais n'a pas cru bon en reprendre la mention dans sa synthèse récemment publiée à Cambridge<sup>140</sup>. À relire cet extrait qui précise que ledit *Johan van Eck* venait de Flandre, pourtant, on est porté à penser qu'il ne peut avoir été question que du peintre officiel de Philippe le Bon. Cette pratique urbaine des vins d'honneur réservée aux visiteurs de marque, après tout, n'était-elle requise dans le cas d'un personnage en vue tel que le peintre de cour du duc de Bourgogne? Jean Van Eyck, au demeurant, n'était-il connu dans ce duché de Gueldre situé au nord de sa ville natale de Maaseik? Il ne semble pas en tout cas que ce voyage ait pu correspondre à l'ambassade que lui confia avant le 20 août 1436 le duc de Bourgogne *pour aller en certains voiaiges loingtains et estranges marches où mondit seigneur l'a envoié pour aucunes matieres secretes*<sup>141</sup> car le document d'Arnhem précise bien qu'en août de l'année suivante, c'est de Flandre qu'il venait. Une participation à l'une des ambassades envoyées durant cette période par le duc en Allemagne, celle en particulier de juillet 1437 destinée à informer les seigneurs allemands et les bonnes villes de l'entrevue à Bruxelles avec le duc de Gueldre, n'est en revanche peut-être pas à exclure<sup>142</sup>.

La cité »du Cygne« dominée par la masse sombre du Schwanenburg<sup>143</sup> aurait-elle retrouvé son illustre aïeul, celui-là même qui, en 1417, avait fait accéder la maison de Clèves à la dignité ducal et l'avait fait entrer par son second mariage, en 1406, dans la »terre de promission bourguignonne«? Heinz Will, en 1973, avait cru pouvoir rendre à Clèves un autre fleuron de l'art bourguignon, le superbe livre d'Heures dit »de Jean sans Peur« conservé à la Bibliothèque nationale de France<sup>144</sup>. La présence sous la

139 Gerard NIJSTEN, *Het Hof van Gelre. Cultuur ten tijde van de hertogen uit het Gulikse en Egmondse huis (1371–1473)*, Kampen 1993, p. 343–344, n. 48 (ici p. 344), qui renvoie à Arnhem, OAA 1244, f° 20v: *Item des Avonts Johan van Eck die doe komen was uyt Vlanderen, 2 quarteren facit 6 k.* Gerard Nijsten ne manque pas de rappeler en note que l'opinion est aujourd'hui encore admise que Van Eyck, peut-être, se forma à ses débuts en Gueldre.

140 Gerard NIJSTEN, *In the Shadow of Burgundy. The Court of Guelders in the Late Middle Ages*, Cambridge 2004 (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought. Fourth Series), en particulier p. 261–274 (Painting).

141 PAVIOT, *La vie de Jan van Eyck* (voir n. 53), p. 90. Jacques Paviot ne signale, sous 1437, que l'achèvement du triptyque de Dresde (Staatliche Kunstsammlungen) et de la Sainte Barbe d'Anvers (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).

142 Il y a tout lieu de penser que cette ambassade, qui concernait la Gueldre toute proche, doit s'être rendue à Juliers, à Berg et surtout à Clèves. Mission confiée en juillet 1437 à Heinrich Zasse, d'origine allemande, attesté dès 1432 au service du duc de Bourgogne. Cf. Anne-Brigitte SPITZ-BARTH, *Ambassades et ambassadeurs de Philippe le Bon, troisième duc de Valois de Bourgogne (1419–1467)*, thèse de doctorat inédite, Université de Lille 3, décembre 2007, base de données sous les n° 536 et 538, qui renvoient à ADN, B 1963, f° 65r, 67v et B 1966, f° 139r. À propos d'Heinrich Zasse: Werner PARAVICINI, *Georg von Ehingens Reise vollendet*, dans: Jacques PAVIOT (éd.), *Guerre, pouvoir et noblesse au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Philippe Contamine*, Paris 2000 (Cultures et civilisations médiévales, 22), p. 547–588 (ici p. 588).

143 À ce propos, Gerard LEMMENS, *Die Klever Burg*, dans: *Land im Mittelpunkt* (voir n. 95), p. 269–290.

144 Paris, BNF, nouv. acq. lat. 3055, f° 28v.

miniature du folio 28v figurant la *Pentecôte* d'une scène supposée avoir été empruntée à la Chanson du Chevalier au Cygne ne laissait-elle entrevoir une destination qui fût liée à un membre de la cour de cette ville du Nordrhein<sup>145</sup>? Mais le cygne et le chevalier sur sa barque ont fini par dériver et s'éloigner des berges herbeuses de la grande méandre du Rhin. Forts de l'attribution à Gand qu'ils en ont proposée, Annette Baumeister et d'autres après Victor Leroquais<sup>146</sup> ont démontré la faible probabilité que ce manuscrit ait pu avoir été exécuté pour la jeune épouse du duc de Clèves. Et voici cette fois que, de derrière des indices jusqu'alors donnés pour probants en faveur d'un membre de la cour de Hainaut-Bavière, surgit sous les traits de l'*Homme à l'œillet* de Van Eyck l'ombre du premier duc de cette principauté des confins occidentaux de l'Empire. Étranges retournements de l'enquête historique que ceux qui, parfois, voient les historiens se détourner des sentiers battus pour déceler derrière ce qui avait pu passer pour des évidences acquises, le collier d'un ordre hennuyer de Saint-Antoine par exemple, d'autres indices menant à une toute autre hypothèse. Sans doute l'argumentation ne s'appuie-t-elle ici sur aucun fondement absolument certain. La convergence des faits énoncés ne confère pas moins aux parties hautes de la construction une cohésion qui donne à la démonstration valeur d'une forte présomption. Posons-nous seulement la question: À distance critique, au vu de ce que l'on sait du contexte général, lequel de Jean de Bavière ou d'Adolphe de Clèves est-il en définitive le meilleur candidat? Gageons que ces arguments, l'âge présumé du modèle, le mariage bourguignon d'Adolphe de Clèves en 1406 et ses liens avec la cour de Bruxelles, la coïncidence des fondations des deux ordres de Clèves et Barbefosse, la provenance rhénane des deux panneaux de Berlin et de Bonn, viendront à bout des scepticismes les plus résistants. Que la question tout au moins demeure ouverte!

145 Heinz WILL, Ein Stundenbuch der Maria von Burgund, Herzogin von Kleve?, dans: Kalender für das Klever Land auf das Jahr 1974, Clèves 1973, p. 112–113.

146 Annette BAUMEISTER, notice »Stundenbuch des Herzogs Johann ohne Furcht von Burgund«, dans: Land im Mittelpunkt (voir n. 95), p. 361–362. Voir également EAD., Illumierte Handschriften im Besitz der Grafen und Herzöge von Jülich, Kleve und Berg, *ibid.*, p. 235–244. Plus récemment: Wiltrud SCHNÜTGEN, Literatur am klevischen Hof vom hohen Mittelalter bis zur frühen Neuzeit, Clèves 1990, p. 40. Tout récemment, Dominique Vanwijnsberghe a mis en évidence les liens du Maître de Jean sans Peur avec le milieu tournaisien et singulièrement avec l'atelier de l'enlumineur de cette ville Jean Semont. Cf. Dominique VANWIJNSBERGHE, »Moult bons et notables«. L'enluminure tournaisienne à l'époque de Robert Campin (1380–1430), Paris, Louvain, Dudley (MA) 2007 (Corpus of Illuminated Manuscripts, 17 – Low Countries series, 10), p. 62–66.