

*Le retable de la
vie de la Vierge*



Une Assomption inédite



Galerie Hubert Duchemin

*Le retable de la
vie de la Vierge*

Une Assomption inédite



Amélie du Closel

Galerie Hubert Duchemin
8 rue de Louvois 75002 Paris
www.hubertduchemin.com



Que soient ici vivement remerciés :

Sébastien Allard, Sophie Caron, David Champion,
Florence Delteil, Sébastien Fumaroli, Christophe Janet,
Michel Laclotte, Elvire de Maintenant, Patrick Mandron,
Louis-Antoine Prat, Annelies Sam-Simenot,
Dominique Thiébaud et Christian Volle.

École provençale
de la fin du XV^e siècle
Atelier de Josse Lieferinxe
ou de Jean Chaugenet

Assomption de la Vierge (recto)
Un prophète (verso)

volet de retable sur la vie de la Vierge
huile sur panneau de noyer double face
80 x 60 cm



Recto



Verso

RECONSTITUTION DU RETABLE



Notre exceptionnel panneau constitue une pièce inédite d'un retable consacré à la vie de la Vierge, dont la provenance est inconnue et dont les volets sont aujourd'hui perdus ou dispersés dans différents musées. Cet ensemble, traditionnellement attribué à Josse Lieferinxe, et plus récemment donné à Jean Changenet, reflète la personnalité d'un artiste de premier ordre dans la peinture provençale de la fin du XV^e siècle.

Les investigations du Dr Barthélemy¹, de Numa Coste² et de L. H. Labande³, permettent de situer les origines de

1 Dr Barthélemy, "Documents inédits sur les peintres et peintres-verriers de Marseille de 1300 à 1550", *Bulletin du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1885, pp. 371-442.

2 Numa Coste, "Recherches sur l'Art Provençal", *RHP*, 1901, p. 294-303.

3 L. H. Labande, *Les Primitifs français. Peintres et peintres verriers de la Provence Occidentale*, Marseille, Librairie Tacussel, 1932.

Josse Lieferinxe, natif du diocèse de Cambrai dans le Hainaut, du village du même nom. On ignore sa formation artistique. Il fait probablement ses premières armes dans son pays natal. Les dominicains de Saint Maximin l'auraient fait venir en Provence pour une commande d'un retable de la Madeleine⁴. Il se forme vraisemblablement à Avignon dans l'atelier de Jean Changenet dit le Bourguignon (il épouse sa fille en 1503), et peut-être également à Marseille auprès de Philippon Mouroux qui le charge en 1493 de l'exécution d'un retable pour l'église Saint Lazare. Il est régulièrement cité comme peintre picard dans les documents aixois de 1493 à 1505.

Lieferinxe semble s'être consacré exclusivement à la réalisation de polyptyques, commande de confréries ou de particuliers désireux d'orner

4 L.H. Labande, a. a. O., p. 119, 131 et p. 253, n° 462.

leur chapelle. La majorité des textes le concernant ont cependant disparu. Albanès relève, dans les registres de notaires marseillais, cinq retables peints par l'artiste entre 1493 et 1500⁵. Lieferinxe fréquente aussi Aix où il se rend à plusieurs reprises, notamment en 1499 à la demande des cordonniers aux Augustins, et de Saint Antoine de Padoue aux Mineurs⁶. On situe son décès en 1508 : en effet, le 16 octobre de cette année, son cousin germain et héritier Hans Clemer donne quittance aux dominicains de Saint Maximin pour un retable confié à Lieferinxe et qu'il doit mener à terme.

Charles Sterling est le premier, en 1941⁷ et 1942⁸, à faire le lien

5 Abbé J.H. Albanès, "Josse Lieferinxe, peintre marseillais du XV^e siècle", *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1884, pp. 248-249, 253-256.

6 L. H. Labande, *op. cit.*, 1932, p. 130 (août et octobre 1499).

7 Charles Sterling, 1941, XV^e Rép. A n°72.

8 Charles Sterling, « Two XV Century Provençal painters revived, II, The 'master of St. Sebastian' (Josse

entre un prix-fait du 11 juillet 1497, découvert par l'abbé Albanès en 1884⁹, mentionnant l'existence d'un polyptyque commandé à Josse Lieferinxe et à Bernardino Simondi par la confrérie du Luminaire de saint Sébastien en l'église Notre-Dame des Accoules de Marseille, et quatre panneaux conservés au Philadelphia Museum of Art (ill. 1). Ces œuvres illustrant la vie et le martyre de saint Sébastien étaient groupées jusqu'alors sous le nom de « Maître de saint Sébastien ». Trois autres panneaux appartenant au même retable sont ensuite découverts entre 1945¹⁰ et 1958¹¹ (ill. 2).

Lieferinxe?) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1942, pp. 135-148.

9 Abbé J.H. Albanès, *op. cit.*, 1884, pp. 253-256.

10 Charles Sterling, "Saint Sebastian Interceding for the Plague Stricken", *AQ*, 1945, pp. 216-222.

11 E. Haverkamp Begemann, "Een Onbekend werk van de Meester van de hl. Sebastian", *BMRBAB*, mars 1958, pp. 19-27.



ill. 1 : Maître de saint Sébastien, identifié avec Josse Lieferinx,
 1. *Saint Sébastien transpercé par les flèches,*
 2. *Saint Sébastien soigné par Irène,*
 3. *Saint Sébastien détruisant les idoles,*
 4. *Le martyre de saint Sébastien,*
 huiles sur panneaux,
 82 x 55 cm chacun environ,
 Philadelphia Museum of Art.
(tableaux identifiés en 1942 par Sterling).

ill. 2 : Maître de Saint Sébastien, identifié avec Josse Lieferinx,
 1. *L'intervention de saint Sébastien pendant la peste à Rome,*
 huile sur panneau, 81,8 x 55,4 cm, Baltimore, Walters Art Museum
(publié par Sterling en 1945).
 2. *Pèlerins devant la tombe de saint Sébastien,*
 huile sur panneau, 82 x 55 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica
(publié par Sterling en 1945).
 3. *Saint Sébastien devant les empereurs Dioclétien et Maximilien,*
 huile sur panneau, env. 82 x 55 cm, Ermitage, Saint-Petersbourg
(publié par Haverkamp-Begemann en 1958).



page de gauche :

ill. 3 : Maître de la Vie de la Vierge, *Annonciation* (recto) ; *Saint Michel terrassant le dragon* (verso), huile sur panneau, 87,5 x 57 cm, Avignon, musée du Petit Palais.

page de droite en haut :

ill. 4 : Maître de la Vie de la Vierge, *Le mariage de la Vierge*, huile sur panneau, 80 x 60 cm, Bruxelles, musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

page de droite en bas :

ill. 5 : Maître de la Vie de la Vierge, *Adoration de l'Enfant* (recto) ; *Saint Évêque* (verso), huile sur panneau (fragment), 38 x 47 cm, Paris, musée du Louvre.



Dès 1942, Sterling inclut dans le corpus du Maître de saint Sébastien, qu'il identifie avec Josse Lieferinx, trois panneaux appartenant manifestement à un même polyptyque consacré à la vie de la Vierge : une *Annonciation*¹², présentant au revers une figure de *Saint Michel terrassant le dragon*, acquise par le Petit Palais d'Avignon en 1836 (ill. 3), un *Mariage*

*de la Vierge*¹³, aminci et parqueté, conservé au musée des Beaux-Arts de Belgique depuis 1888 (ill. 4), et une *Adoration de l'Enfant*¹⁴ très mutilée avec au revers une figure de *Saint évêque*, transférée du musée de Cluny au Louvre en 1896 (ill. 5).

13 Provenance : collection Léon Gauchez (1825-1907), collectionneur, expert, critique d'art et mécène belge; acheté à ce dernier en 1888 par le musée des Beaux-Arts de Bruxelles.

14 Proviend du musée de Cluny, cabinet constitué par Alexandre du Sommerard, fondateur du musée inauguré en 1844. L'inventaire du musée ne donne aucune précision sur l'origine de l'œuvre. Transféré au Louvre en 1896, comme « école florentine XVe », resté longtemps en réserve.



12 Provenance : antiquaire Guérin (peut-être Joseph Guérin (1775-1850), médecin et naturaliste vaclusien, administrateur du musée Calvet à Avignon de 1817 à 1823 et conservateur de 1823 à 1838 ?) ; acquis de ce dernier en 1836 par le musée d'Avignon ; Avignon, musée du Petit Palais (dépôt du musée Calvet).



ill. 6 : Maître de la Vie de la Vierge, *Circoncision* (recto) ; *Sainte Catherine d'Alexandrie* (verso), Huile sur bois, 87,5 x 58 cm, Avignon, musée du Petit Palais.



18 Julius Held publie en 1952¹⁵ la *Circoncision*¹⁶, avec une *Sainte Catherine* au verso, issue de la collection de Grete Ring et aujourd'hui conservée au Petit Palais d'Avignon (ill. 6). Il imagine alors un retable comprenant quatre panneaux latéraux, superposés

15 Julius Held, « Little-known French Paintings of the Fifteenth Century », *The Burlington Magazine*, avril 1952, pp. 103-104.

16 Provenance : collection de l'historienne d'art Grete Ring (1887-1952), spécialiste de la peinture française du XVe siècle ; collection Beertz à Bruxelles ; marchand de Zurich ; acquis par Avignon, musée du Petit Palais (dépôt du musée Calvet).

deux par deux de chaque côté d'une scène centrale. La découverte d'un cinquième panneau fragmentaire, illustrant une *Visitation* et une figure mutilée de *Sainte Lucie* au verso, issu de la collection Peyriague¹⁷ et acquis

17 Provenance : Collection d'Auguste Tilleul (1781-1848), proche par son mariage de Madame Vigée-Lebrun, ou de son fils Edmond (1808-1907) qui épousa en 1847, Rosa Bequérel-Despréaux, petite nièce de Girodet (désigné comme « primitif de l'école romaine », dans l'inventaire manuscrit rédigé en 1850 par Edmond Filleul (à cette époque, il semble que l'*Adoration de l'Enfant*, qui a subi la même mutilation, ne lui appartenait plus) ; collection Peyriague ; vente des tableaux anciens de la collection Peyriague, Sotheby's,



ill. 7 : Maître de la Vie de la Vierge, *Visitation* (recto) ; *Sainte Lucie* (verso), huile sur panneau (fragment), 38 x 47 cm, Paris, musée du Louvre.

par le Louvre en 1991 (ill. 7), vient bouleverser les idées que l'on pouvait se faire sur la structure de l'ensemble. Dominique Thiébaud¹⁸ évoque alors la possibilité d'un polyptyque constitué de six scènes latérales, à raison de trois superposées en hauteur de chaque côté de l'élément principal (le retable mesurerait dans ce cas 2,40 m de hauteur), ou de quatre scènes latérales agencées deux par deux, comme pour le cycle de saint Sébastien. Elle compare à juste titre notre retable avec celui commandé en 1512 au piémontais Auxo Cambro pour le maître-autel de la cathédrale de Digne, qui comportait également

18 Dominique Thiébaud, « Josse Lieferinxe et son influence en Provence : quelques nouvelles propositions », dans *Hommage à Michel Laclotte, Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan, Electa, Paris, R.M.N., 1994, pp. 194-214, p. 198.

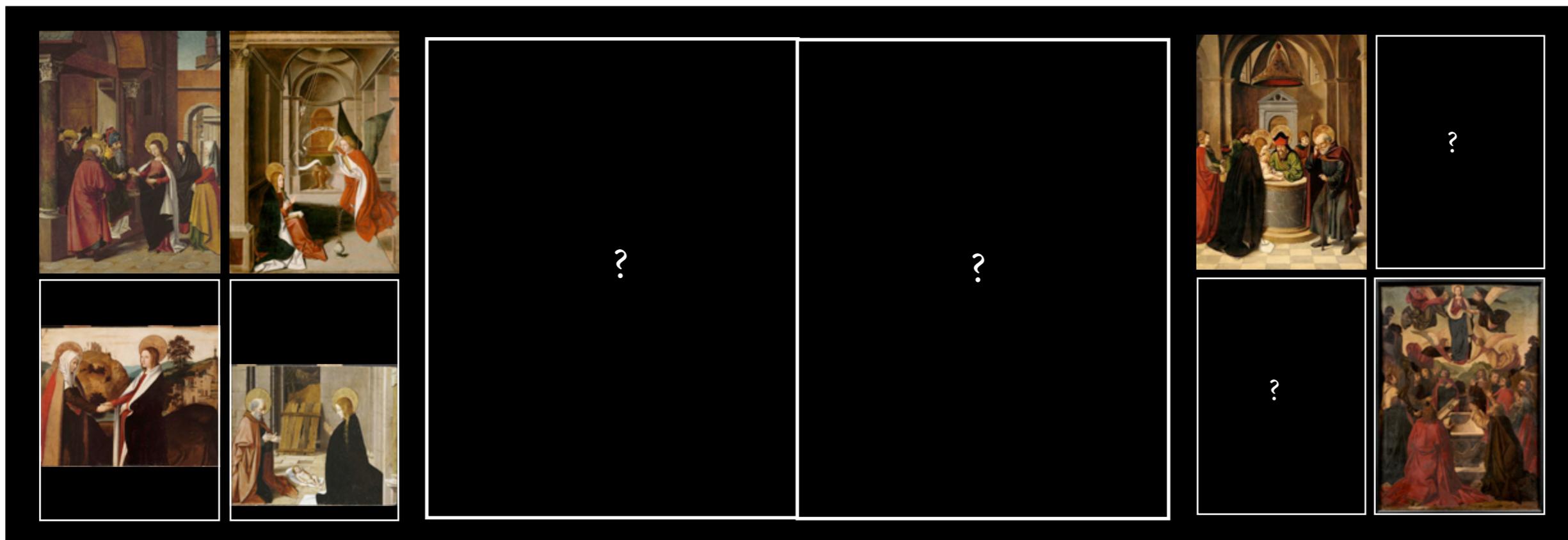


« huit histoires de Notre-Dame » à l'intérieur des « portes ».

La découverte de notre panneau vient confirmer cette dernière hypothèse : le retable était manifestement constitué soit d'une sculpture, soit d'une large composition centrale de 160 cm de hauteur sur 240 cm de largeur (ou peut-être de deux œuvres contiguës mesurant chacune 160 x 120 cm ?), entourée de chaque côté par deux grandes portes articulées et peintes sur les deux faces. L'ensemble comptait alors près de cinq mètres de largeur une fois les volets déployés. Selon Dominique Thiébaud, ce format

19

ill. 8 : proposition d'agencement pour le retable de la Vie de la Vierge (retable ouvert).



est considérable mais peu surprenant, les polyptyques provençaux étant souvent plus larges que hauts¹⁹. Ces portes étaient composées chacune de quatre panneaux superposés deux par deux. Sur celle de droite, on trouvait logiquement les scènes du *Mariage de la Vierge* et de l'*Annonciation* au registre supérieur, et les deux œuvres du Louvre, la *Visitation* et l'*Adoration de l'Enfant* au registre inférieur. Sur la porte de gauche, on pouvait admirer, en haut à gauche, la *Circoncision*, et

19 Michel Laclotte et Dominique Thiébaud, « Josse Lieferinxe. Les Scènes de la vie de la Vierge, n°87 », *L'École d'Avignon*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 260-262.

en bas à droite, notre *Assomption* qui clôturait cet ensemble (ill. 8). Les deux autres panneaux de ce volet, qui représentaient peut-être une *Fuite en Égypte*, une *Présentation au temple*, des *Noces de Cana*, une *Crucifixion* ou une *Dormition de la Vierge*, sont encore manquants à ce jour.

L'écart temporel important entre les cinq scènes illustrant des épisodes entourant la naissance du Christ, et notre *Assomption* marquant la fin de la Vie de la Vierge, peut sembler surprenant. Cependant, comme l'a justement souligné Dominique Thiébaud, la séquence chronologique

au sein des retables était souvent peu rigoureuse à cette époque, des épisodes très espacés dans le temps se succédant parfois²⁰. Ainsi, dans le maître autel de Notre-Dame de Dijon commandé par Nicolas Bouesseau à Jean Changenet, une *Adoration des Mages* était associée à un *Massacre des Innocents*, et une *Fuite en Égypte* côtoyait une *Assomption*²¹.

Les différents panneaux devaient être

20 Dominique Thiébaud, *op. cit.*, 1994, p. 200.

21 Voir à ce sujet : Carmen Decu Teodorescu, « Une proposition pour Jean Changenet », dans *Peindre à Dijon au XVI^e siècle*, F. Elsig (dir.), actes de colloque, Université de Genève, 29-30 avril 2016, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 76-93.

assemblés par un encadrement fait de moulures dorées « de couleurs avec bords d'or fin bruni », similaires à celui mentionné dans la description du retable commandé en décembre 1498 pour la chapelle de la confrérie de Saint Antoine de Padoue dans l'église du couvent des Cordeliers d'Aix²².

22 Dominique Thiébaud, *op. cit.*, 1994, p. 200. Cf N. Coste, « Documents inédits sur le mouvement à Aix au XVI^e siècle », *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, XVIII, 1893, pp. 686, 694.

À l'exception du tableau de Bruxelles, aminci pour des raisons de conservation, tous les panneaux sont peints au revers d'une figure de saint, campé devant un fond de brocart et de carrelage rose et blanc. Notre proposition d'agencement est étayée par l'orientation du pavement sur lequel sont disposés les saints personnages au verso (ill. 9, voir double page suivante). En effet, en examinant le retable fermé, on se rend compte que la perspective du sol se prolonge d'un panneau à l'autre. Dans chacun des registres supérieurs et inférieurs, le carrelage des différentes scènes converge vers un point de fuite unique. L'orientation très fuyante vers la droite du pavement du *Saint Michel* et de celui du *Saint Évêque*, situés tout à gauche quand le retable est fermé, confirment l'emplacement de l'*Annonciation* et de l'*Adoration* sur le volet de gauche. De l'autre côté, l'orientation très fuyante vers la gauche du carrelage la *Sainte Catherine*, située tout à droite une fois le retable fermé, prouve l'emplacement de la *Circoncision* sur le volet de droite. Enfin, l'inclinaison moins prononcée du carrelage sur lequel se tient notre saint, légèrement orienté vers la gauche, corrobore la situation de notre *Assomption*, en bas à droite lorsque le retable est présenté ouvert.

Sur la face extérieure des volets, on peut aisément identifier l'archange saint Michel en armure terrassant le dragon, sainte Catherine accompagnée des attributs de son martyre (la roue et l'épée), et sainte Lucie portant ses yeux arrachés sur un plateau. La robe d'orfroi et la crosse du personnage figurant au verso du panneau mutilé de la *Visitation*, dont on ne connaît que la partie inférieure, indiquent qu'il s'agit d'un saint évêque. Le nom de saint Siffrein, disciple de saint Césaire d'Arles, devenu évêque de Carpentras au VI^e siècle, a été avancé par différents auteurs, car il s'agit d'un saint particulièrement vénéré en Provence²³.

Le personnage représenté au dos de notre *Assomption* pose dans l'attitude de l'annonciateur, le doigt levé²⁴. Il tient dans sa main un *volumen*, attribut constant du prophète. Il est coiffé d'un bonnet, accessoire porté par certains prophètes figurant sur les voussures des cathédrales à partir du XII^e siècle. S'agit-il d'Isaïe, annonciateur de la Vierge Marie et de la naissance miraculeuse du Christ, ou de Jérémie, annonciateur « de l'angoisse et de la douleur à venir chez Notre-Seigneur »²⁵, tous deux peints par Barthélemy d'Eyck

23 Held, *op. cit.*, 1952.

24 X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie Chrétienne*, Paris, L. Vivès, 1890, t. I, p. 52.

25 Yoshiaki Nishino, « Le Triptyque de l'Annonciation d'Aix et son programme iconographique », *Artibus et Historiae*, vol. 20, no 39, 1999.



ill. 10 : Barthélemy d'Eyck, retable de l'Annonciation, huiles sur panneaux.

Partie centrale : *Annonciation*, église de la Madeleine, Aix-en-Provence.

Volet gauche : *Le Prophète Isaïe*, musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Volet droit : *Le Prophète Jérémie*, musée royal d'art ancien, Bruxelles.

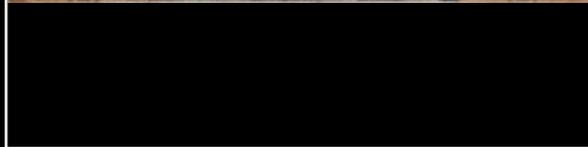
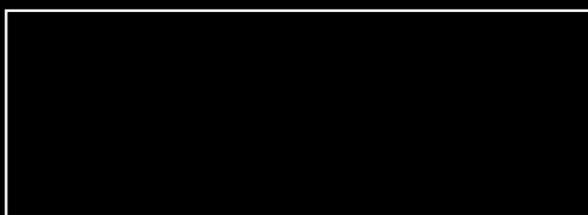
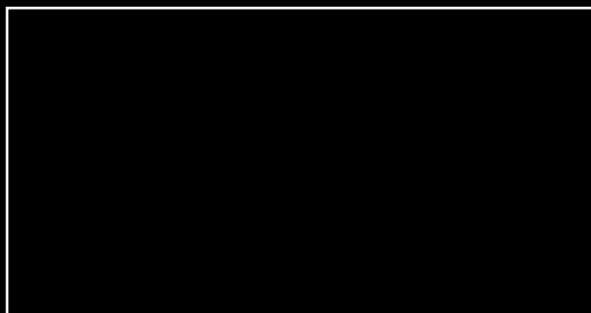
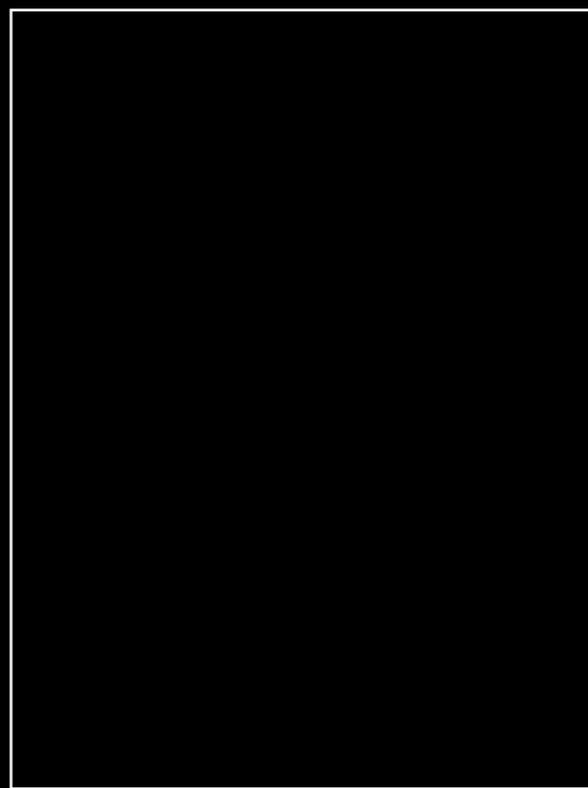
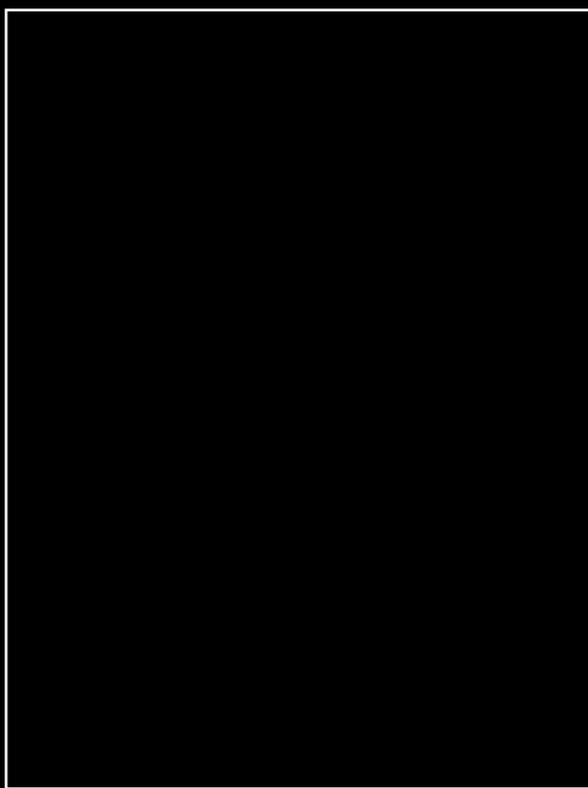
sur les volets latéraux du retable de l'*Annonciation* d'Aix (ill. 10) ? On peut aussi évoquer le prophète Élie qui serait, selon Louis Réau²⁶, la source des légendes de l'Assomption. En effet, l'ascension du prophète qui aurait lancé à son disciple son manteau magique du haut de son char de feu, préfigurerait la scène de la ceinture donnée par la Vierge à saint Thomas, représentée justement sur l'autre face de notre panneau. On trouve dans la peinture orthodoxe plusieurs effigies d'Élie vêtu, comme sur notre œuvre, d'un manteau rouge doublé de fourrure. Les traités d'iconographie indiquent qu'il portait une « tunique faite de peaux entières d'animaux, ou bien d'une étoffe artificielle tissée de

poil d'animaux, & particulièrement de poils de chameau²⁷. » Dans notre panneau, le prophète retient dans sa main gauche un pan de son manteau ainsi qu'un long morceau de tissu vert qui passe derrière son épaule. Selon les sources, la ceinture d'Élie était l'« une des marques par lesquelles il fut reconnu estre homme de Dieu, c'est à dire Religieux » et constituait le « signe special de l'estat de vie qu'il auroit embrassé²⁸. » Cet élément vestimentaire pourrait être également associé au prophète Jérémie, qui

27 R. P. Frère Mathias de Saint Jean, « La façon d'habit que prit le Prophète Elie, conforme à l'Institut Religieux qu'il embrassait », *Histoire panagyrique de l'Ordre de Notre-Dame du Mont-Carmel où l'on monstre l'origine et la succession héréditaire de cet Ordre, depuis le Grand Prophète Elie son premier auteur jusques à nos temps*, Paris, 1658, p. 141.

28 *Idem*.

ill. 9 : proposition d'agencement pour le retable de la Vie de la Vierge (retable fermé).



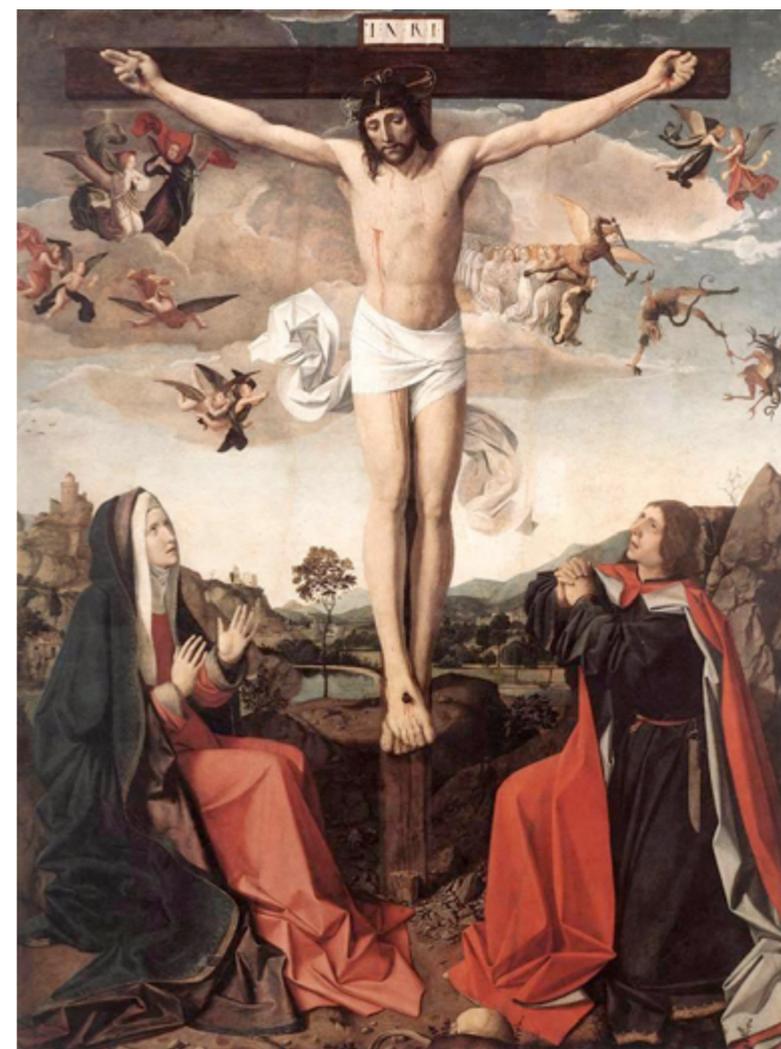
On peut se questionner sur la cohérence du programme iconographique du retable fermé. Il semble que l'enchaînement des figures de saints ne réponde à aucune logique spécifique. Lorsque l'on parcourt les registres connus décrivant les retables commandés à Josse Lieferinxe ou à Jean Changenet, on remarque que les volets extérieurs représentent généralement les saints patrons des donateurs, des églises et des corporations auxquels le tableau d'autel était destiné : Lieferinxe associe par exemple dans un polyptyque dédié à la Chapelle de Barthélemy Capel, négociant marseillais, à Istres, les effigies de « saint Jacques, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Sébastien, sainte Marguerite et sainte Barbe », aux figures de saint Érasme et saint Elme, protecteurs des marins, et de saint Barthélemy, saint patron du commanditaire. Pour la chapelle Notre-Dame de Bethléem ou du Bon Voyage dans l'église Saint Louis des Mineurs de Marseille, construite pour Raphaël Rostang, on retrouve à nouveau des effigies de saint Elme et de saint Raphaël, saints associés encore une fois à la profession et au prénom du commanditaire²⁹. De même, le retable fermé de Gretz-Armainvilliers réalisé par Jean

Changenet et Giovanni Grassi pour le maître-autel de l'église Notre-Dame de Dijon, représentait probablement quatre saints, dont faisaient partie saint Nicolas, protecteur de Nicolas Bouesseau qui finança le projet, et saint Bénigne, martyr exécuté à Dijon au II^e siècle³⁰ qui donna son prénom au fils du mécène. L'identification des personnages de notre retable pourrait donc, de la même manière, apporter quelques indices sur sa provenance, qui reste à ce jour inconnue.

Quid de la scène centrale du polyptyque ? Dès l'acquisition du *Calvaire* (ill. 11) par le Louvre en 1962, Charles Sterling suggère de placer cette composition, qu'il attribue à Josse Lieferinxe, au centre du retable³¹. Sa proposition ne convainc pas totalement, car, en dépit des dimensions qui peuvent concorder, de l'éclairage venant de gauche et du statisme des personnages, le sujet paraît peu adapté à la thématique mariale mise à l'honneur. Cette théorie est par ailleurs jugée peu soutenable pour des raisons stylistiques, le Calvaire appartenant, pour certains auteurs, à une culture

²⁹ Abbé J.H. Albanès, *op. cit.*, 1884.

³⁰ Carmen Teodorescu, *op. cit.*, 2016.
³¹ Charles Sterling, « Josse Lieferinxe, peintre provençal », dans *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1964, n°1, pp. 1-22.



plus avancée³² (les auréoles traitées en perspective tranchent avec celles dorées et verticales des panneaux de la vie de la Vierge).

ill. 11 : Atelier de Josse Lieferinxe ou de Henri Changenet ? *Crucifixion avec la Vierge et saint Jean*, huile sur panneau, 170 x 126 cm, Paris, musée du Louvre.

³² Michel Laclotte et Dominique Thiébaud, *op. cit.*, 1983, pp. 260-262.

Carmen Teodorescu a proposé récemment d'y voir la main d'un autre peintre, Henri Changenet : Carmen Decu Teodorescu, « Une œuvre dijonnaise retrouvée : la Crucifixion du Parlement de Bourgogne », dans *Peindre à Dijon au XVI^e siècle*, F. Elsig (dir.), actes de colloque, Université de Genève, 29-30 avril 2016, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 58-75.



ill. 12 : anonyme, d'après Josse Lieferinxe ?
Adoration des Mages, vers 1500-1510,
Huile sur panneau, 227 x 203 cm,
Carpentras, Bibliothèque-musée Inguimbertaine.

En 1980, Nicole Reynaud³³ propose de reconnaître dans l'*Adoration des Mages* (ill. 12), panneau originellement situé dans la cathédrale Saint-Siffrein de Carpentras et aujourd'hui conservé au musée de Carpentras, la copie de l'élément central perdu de notre polyptyque. Michel Laclotte et Dominique Thiébaut approuvent cette hypothèse, manifestement plus probante : les dimensions de cette *Adoration des Mages* ne sont pas adaptées à la taille supposée de notre

retable et la qualité n'atteint celle des œuvres de Lieferinxe, mais plusieurs éléments dans ce tableau semblent tirer leur origine dans le retable de la vie de la Vierge : l'iconographie, la composition statique et symétrique, les architectures similaires, la présence du sol carrelé bicolore, les physionomies, le vêtement de la Vierge et les auréoles pleines s'accordent avec les panneaux que nous connaissons.

33 Nicole Reynaud, communication orale, 1980.

JOSSE LIEFERINXE OU JEAN CHANGENET ?



Les propositions de Charles Sterling, qui a le mérite d'avoir mis en lumière la personnalité de Josse Lieferinxe et d'avoir associé son nom au retable qui nous intéresse, ont engendré, depuis toujours, un certain scepticisme. En effet, l'intervention d'une seule main n'a jamais fait l'unanimité au sein de la critique. Pour Julius Held³⁴, E. Haverkamp-Begemann³⁵ et M. Roques³⁶, le Maître de Saint Sébastien et le Maître de la Vie de la Vierge sont sans doute deux personnalités distinctes. Michel Laclotte et Dominique Thiébaut³⁷, quant à eux, suivent la thèse de Sterling, tout en soutenant que l'ensemble de la Vie de la Vierge serait postérieur à celui de saint Sébastien, daté de 1497 : on aurait donc affaire à un même artiste à deux phases de son activité. Plus récemment, Frédéric Elsig et Carmen Teodorescu³⁸ sont venus ébranler

ces postulats, en distinguant trois peintres : Josse Lieferinxe serait l'auteur du cycle de saint Sébastien, alors que Jean Changenet serait le Maître de la Vie de la Vierge. Actif à Avignon de 1485 à 1495 avec un interlude dijonnais en 1490, ce dernier a été formé dans le même atelier et a continué à subir l'influence méridionale après son émancipation provençale. Frédéric Elsig et Carmen Teodorescu soutiennent également qu'Henri Changenet, qui appartient à une deuxième génération de peintres, serait l'auteur de la *Pietà* d'Anvers et de la *Crucifixion* du Parlement de Bourgogne (ill. 11), deux œuvres jusqu'alors considérées comme des productions tardives de Lieferinxe.

Face aux questionnements que soulève l'identification du Maître de la Vie de la Vierge, il nous semble essentiel, à la lumière de l'ensemble des panneaux complété par notre œuvre, de revenir sur les principales caractéristiques stylistiques et sources d'influences décelables dans les différentes compositions.

34 Julius Held, *op. cit.*, avril 1952.

35 E. Haverkamp Begemann, *op. cit.*, mars 1958, pp. 19-27.

36 M. Roques, *Les apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est en France*, Bordeaux, Union française d'impression, 1963.

37 Michel Laclotte et Dominique Thiébaut, *op. cit.*, 1983.

38 Carmen Decu Teodorescu, *op. cit.*, 2016.

Les volets de notre retable trahissent une même culture fondée sur une indéniable familiarité avec la peinture flamande et hollandaise. Ils témoignent d'une vision attentive de la réalité et d'un goût du détail domestique (ill. 13). Les types physiques de certains apôtres figurant dans notre *Assomption* (ill. 14) sont presque aussi caricaturaux que les personnages de Jérôme Bosch (ill. 15). La nervosité encore gothique de l'écriture semble être le fait d'un homme du Nord. Comme le souligne Sterling, on trouve des affinités avec l'art de Gérard Saint Jean, peintre originaire de Leyde et actif à Harleem³⁹ : sa plasticité forte et apaisée, toute néerlandaise, ses couleurs raffinées et ses figures raides et sculpturales ont manifestement inspiré l'auteur de notre retable (ill. 16).



ill. 13 (ci-dessus) : Maître de la Vie de la Vierge, *Annonciation* (recto), détail ill. 3.

ill. 14 (ci-dessous à gauche) : détail de notre tableau.

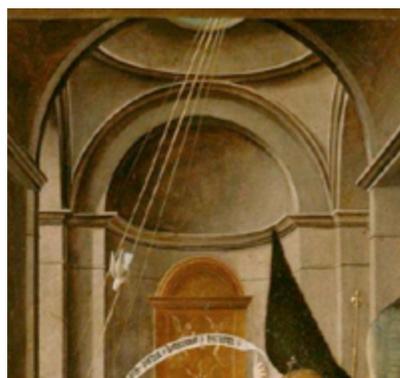
ill. 15 (ci-dessous à droite) : Hieronimus Bosch, *Ecce Homo* (détail), vers 1480-90, huile et tempera sur panneau, 71 x 61 cm, Stadel Museum.



ill. 16 : Gérard Saint Jean, *La résurrection de Lazare*, huile et tempera sur bois, 127 x 97 cm, Paris, musée du Louvre.

39 Charles Sterling, *op. cit.*, 1964.





ill. 17 : détail ill. 3
(l'Annonciation).

ill. 18 : détail ill. 6
(La Circoncision).

ill. 19 : détail de notre panneau
(L'Assomption).

L'emprise des modèles italiens est également évidente. Sterling met en exergue le lien avec la culture lombarde : dans l'*Annonciation*, les édifices en perspective, avec des coupoles, pilastres et frontons sont inspirés par l'architecture du *Quattrocento* (ill. 17). De la même façon, la *Circoncision* fait preuve d'un italianisme particulièrement net dans l'église qui rappelle l'art de Bramante (ill. 18). Par ailleurs, on ne peut manquer de remarquer, dans notre *Assomption* (ill. 19), l'aspect italianisant du tombeau de la Vierge dont les ornements géométriques en placage de marbre font écho à celles du fronton surmontant la porte dans la *Circoncision*. La structure de la tombe, formée d'une cuve arrondie et d'une base composée de deux pattes de lion, évoque le monument funéraire de Charles IV d'Anjou dans la cathédrale Saint Julien du Mans réalisé par Francesco Laurana (ill. 20). Le rôle de ce sculpteur qui travaille tour à tour à Naples et en Provence (il est l'auteur par exemple du maître autel de Notre-Dame-du-Spasme dans l'église des Célestins d'Avignon), ne peut être oublié dans l'analyse d'une circulation d'idées et de motifs entre le sud de la France et celui de l'Italie, qui n'est d'ailleurs pas à sens unique. Michel Laclotte a parfaitement démontré les infiltrations provençales en Piémont, et réciproquement l'admiration des peintres provençaux pour l'Italie.



ill. 20 : Francesco Laurana,
Tombeau de Charles IV d'Anjou,
Le Mans, cathédrale Saint Julien.

Notre œuvre témoigne également de la diffusion des schémas iconographiques italiens en Provence au XV^e siècle. L'Assomption de la Vierge, sans fondement scripturaire, est basée sur une très ancienne tradition patristique des églises d'Orient et d'Occident. Une abondante littérature apocryphe a comblé le vide laissé par le Nouveau Testament⁴⁰. La scène serait tirée d'un ensemble de textes non canoniques, appelés collectivement *Transitus*

40 Arthur-Marie Le Hir, « De l'Assomption de la Sainte Vierge et les livres apocryphes qui s'y rapportent », *Études religieuses, historiques et littéraires*, vol. X, 1866, pp. 514-555.

Mariae, datés par les historiens du V^e siècle, mais dont la source pourrait appartenir au courant judéo-chrétien du II^e siècle⁴¹. Notre panneau reprend une iconographie occidentale traditionnelle : la Vierge, représentée en attitude d'orante, s'élève dans le ciel, les mains jointes, portée par des anges. Le tombeau, entouré d'apôtres, est vide dans notre tableau, mais il est parfois rempli de lys et de roses blanches qui, conformément au récit de Jean Damascène, exhalent

41 M. Jugie, « La littérature apocryphe sur la mort et l'Assomption de Marie à partir de la seconde moitié du VI^e siècle », *Revue des études byzantines*, 1930, n°159, pp. 265-295.

un parfum délicieux. L'auteur de notre panneau superpose au thème de l'Assomption la légende selon laquelle Thomas l'incrédule aurait reçu de la Vierge sa ceinture qu'elle laissa tomber pour le convaincre de la réalisation du miracle. Bien qu'on trouve quelques exemples de ce sujet en France, cette iconographie prend sa source en Toscane, cette dévotion étant localisée à Prato, près de Florence, où était vénérée depuis le XII^e siècle, la *Sacra Cintola*. Les

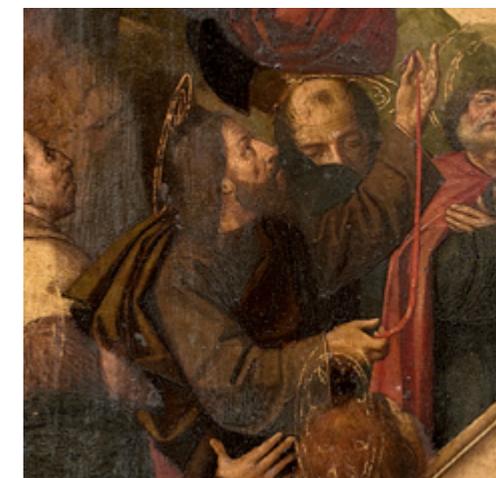
fresques de Bastiano Mainardi dans l'église Santa Croce de Florence (ill. 21), ou encore celles de la chapelle de la Madonna della Tosse de Castelfiorentino (ill. 22) attestent de l'importance de ce thème. On remarque d'intéressantes similitudes dans la position et la gestuelle des protagonistes de notre panneau et ceux de la fresque de Benozzo Gozzoli (ill. 23).



ill. 21 : Bastiano Mainardi, *Assomption de la Vierge avec don de la ceinture à saint Thomas*, Peinture à la fresque, Florence, église Santa Croce, chapelle Baroncelli.



ill. 22 : Benozzo Gozzoli, *Assomption de la Vierge*, 1484, chapelle de la Madonna della Tosse, Bibliothèque Communale, Castelfiorentino.



ill. 23 : détails de l'ill. 22 (Gozzoli) et de notre panneau.

**ill. 27 :**

- a. détail de l'ange de l'Annonciation (ill. 3).
 b. détail de sainte Élisabeth dans la Visitation (ill. 7).
 c. détail de la Vierge dans la Visitation (ill. 7).
 d. détail de la Vierge de l'Assomption (notre panneau).

Par sa solidité formelle et sa capacité expressive, notre *Assomption* confirme également l'appartenance du cycle de la vie de la Vierge à l'école provençale. En dépit d'une apparente confusion due à la complexité de la scène comprenant un grand nombre de personnages, l'artiste élabore une composition claire et savamment agencée : une impérieuse géométrie formelle commande l'équilibre des lignes et des masses. Les apôtres encerclent le tombeau vide, au-dessus duquel s'élève une Vierge juvénile à l'immobilité hiératique, soutenue par quatre anges disposés symétriquement autour d'elle. Le peintre simplifie l'analyse néerlandaise par le biais d'un dessin concis et d'un modelé ferme. Le rôle unificateur de la lumière suggéré par

l'ensoleillement méditerranéen, et la rigueur synthétique des volumes montrent que l'artiste a parfaitement assimilé les leçons du Maître d'Aix et d'Enguerrand Quarton : dans notre panneau, les deux apôtres au premier plan sont vêtus d'impressionnantes draperies sculpturales, aux arrêtes tranchantes (ill. 24), similaires à celles visibles dans le vêtement de la Vierge de l'Annonciation (ill. 25), et à celles des figures du *Calvaire* du Louvre (ill. 26). Dans l'Annonciation, la Visitation et dans notre *Assomption* (ill. 27), les grandes plages de blanc éclatant des revers des manteaux de Marie et de l'Ange Gabriel et de la coiffe de sainte Élisabeth témoignent de la facture riche et délicate et de la puissance plastique de ce cycle.



ill. 24 : Détail de notre panneau.



ill. 25 : détail de l'ill. 3 (Annonciation).



ill. 26 : détail de l'ill. 10 (Calvaire).

L'observation attentive des volets extérieurs nous permet de mesurer le raffinement et le caractère éminemment décoratif du retable de la vie de la Vierge, les figures de saints se détachant avec une dignité monumentale sur des fonds damassés. Chaque panneau présente un arrière-plan de couleur différente, animé d'un ramage de motifs uniques, dessinés au pochoir (ill. 28). Cette idée du fond de brocard, empruntée à Barthélémy d'Eyck (ill. 29 et 30) et à Enguerrand Quarton (ill. 31), est manifestement l'œuvre d'un Néerlandais en Provence.



ill. 28 : champs damassés sur les volets extérieurs du retable de la vie de la Vierge.



ill. 29 : Barthélémy d'Eyck, Triptyque de l'Annonciation d'Aix, 1443-45, revers du volet gauche : *La Madeleine agenouillée*, huile sur panneau, musée Boijmans Van Beuningen.



ill. 30 : Barthélémy d'Eyck, Triptyque de l'Annonciation d'Aix, 1443-45, revers du volet droit : *Le Christ du Noli me tangere*, huile sur panneau, Bruxelles, musée royal d'art ancien.



ill. 31 : Enguerrand Quarton, *Vierge à l'enfant entre deux saints (saint Jacques et saint Agricola ?) avec deux donateurs*, 1444-45, huile sur panneau, Avignon, musée du Petit Palais.



ill. 32 : détail de l'ill. 7 (*Visitation*).

Certains détails topographiques confirment l'origine provençale de notre retable : Philippe Chapu a rapproché le paysage visible à l'arrière-plan dans le volet de la *Visitation* (ill. 32), avec la petite ville de Cotignac, près de Draguignan, construite en étage

sur une colline, face à la chapelle Notre-Dame de Grâce, l'un des pèlerinages les plus fréquentés de Provence⁴².

⁴² Philippe Chapu, communication écrite à Michel Laclotte et Pierre Rosenberg, 1991. La fondation de la chapelle date de 1516 mais sa construction est sans doute antérieure à cette date.

Enfin, il convient de rappeler que l'origine provençale de la série de la vie de la Vierge est étayée par la présence ancienne de l'un de ses panneaux dans une collection locale : en effet, l'*Annonciation*, achetée en 1836, provient de l'antiquaire avignonnais Guérin.

Dans la lignée de Michel Laclotte et Dominique Thiébaud, nous pensons donc que cet ensemble, parfaitement homogène, serait l'œuvre d'un artiste au style très personnel, capable d'atteindre un parfait équilibre entre le naturalisme nordique et le goût italien de la forme, tout en restant fidèle à la tradition provençale et à la leçon d'Enguerrand Quarton. Cette combinaison de données flamandes et italiennes milite en faveur de l'intervention de Josse Lieferinxe, Néerlandais actif en

Provence à la fin du XV^e siècle. Par sa solide connaissance de l'art d'outre-monts, qui s'explique en partie par la présence de Bernadino Simondi de Venasca et de Hans Clemer de Saluces à ses côtés, il pourrait être le candidat idéal pour l'exécution du retable de la vie de la Vierge. Comme l'a démontré Michel Laclotte⁴³, le goût des effets monumentaux (l'autorité des figures au verso est remarquable), la netteté des volumes, l'éclairage franc et lumineux, le chromatisme éclatant opposant des blancs avec des rouges et des verts profonds, la dignité et la réserve des personnages sont autant de qualités que l'on retrouve chez Lieferinxe, en particulier dans le retable de saint Sébastien.

⁴³ Michel Laclotte, *op. cit.*, 1983.

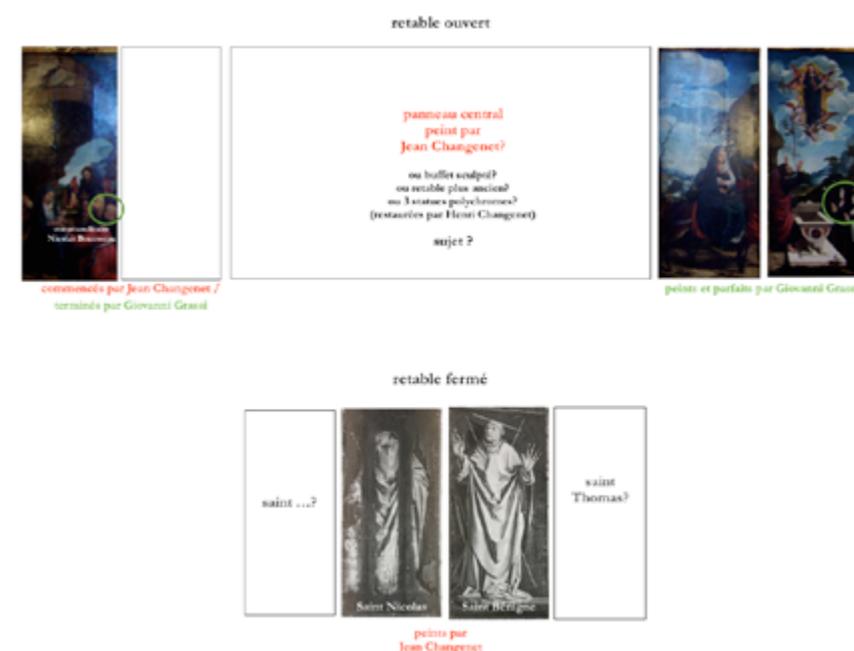
Nous avons vu que Frédéric Elsig et Carmen Teodorescu proposaient une solution alternative, en authentifiant Jean Changenet comme l'auteur du retable de la vie de la Vierge. Ils soulignent l'héritage bourguignon du polyptyque, notamment dans les effets architecturaux, les morphologies, et dans le traitement des drapés qui rappelle la tradition de la statuaire bourguignonne issue de Claus Sluter. Il est vrai qu'on ne peut nier la proximité de la figure de saint Bénigne peint par Jean Changenet sur le volet extérieur du maître autel de Notre-Dame de Dijon (ill. 33 et 34) avec les saints du retable de la vie de la Vierge. Par ailleurs, le tombeau italianisant de l'Assomption achevée par Grassi pour le polyptyque dijonnais suite au décès de Jean Changenet (ill. 35), semble dériver du même modèle que celui représenté dans notre tableau (ill. 36). Mais la proximité stylistique et les rapports iconographiques entre les deux ensembles ne sont pas surprenants dans la mesure où Lieferinxe a pu apprendre dans l'atelier de son futur beau-père Jean Changenet, actif à Avignon



ill. 34 : Jean Changenet, *Saint Bénigne* (détail), Volet intérieur du retable du maître autel de Notre-Dame de Dijon, Gretz-Armainvilliers, église Saint Jean-Baptiste.

de 1485 à 1494, certains schémas et motifs d'origine bourguignonne⁴⁴. La confrontation de ces deux retables permet, quoi qu'il en soit, de réévaluer l'importance des échanges entre la Bourgogne et la Provence.

⁴⁴ Voir également à ce sujet : Nicole Reynaud, « Le maître des prélats bourguignons », *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.



ill. 33 : atelier de Jean Changenet et de Giovanni Grassi, Reconstitution du retable du maître autel de Notre-Dame de Dijon par Frédéric Elsig et Carmen Teodorescu, 1491-1496 et 1500-1501, Panneaux conservés à Gretz-Armainvilliers, église Saint Jean-Baptiste.



ill. 35 : Giovanni Grassi, *Assomption* (détail), volet de retable du maître autel de Notre-Dame de Dijon, Gretz-Armainvilliers, église saint Jean-Baptiste.

ill. 36 : Détail de notre *Assomption*.

Il est important de préciser que la participation de deux mains différentes au sein du même projet est fréquente, ce qui ne facilite pas les tentatives d'attributions. Les exemples de collaborations sont nombreux : le prix-fait du retable de saint Sébastien mentionne, aux côtés du nom de Lieferinxe, celui de Simondi, bien que ce dernier, mort en 1498, n'ait probablement pas eu le temps d'intervenir. Lieferinxe est également amené à finir un autre ouvrage initialement commandé à Simondi pour la chapelle de Barthélemy Capel⁴⁵. Hans Clemer, habitant de Saluces en Piémont, collaborateur italien de Lieferinxe, cousin germain et héritier du peintre en 1508, s'engage à achever le retable de la Madeleine commandé à

Lieferinxe par les dominicains de Saint-Maximin. Par ailleurs, Carmen Teodorescu a démontré que Giovanni Grassi avait repris et terminé le maître-autel de l'église Notre-Dame de Dijon après le décès de Jean Chagenet en janvier 1495⁴⁶.

Il n'est pas exclu que le retable de la vie de la Vierge ait pu être achevé, comme dans les exemples précédents, par un collaborateur. Les auréoles ajourées en trois dimensions surmontant les têtes des apôtres dans notre *Assomption* pourraient peut-être alimenter le postulat d'une main plus tardive, comme on l'a souvent suggéré pour le *Calvaire* du Louvre. Cependant, la cohabitation, au sein de la même scène, des deux types d'auréoles (pleines

et droites pour la Vierge et le prophète au revers, et ajourées et en perspective pour les apôtres) prouve que ce n'est pas forcément le cas. Comme le soulignait Sterling pour justifier l'attribution du *Calvaire* à Lieferinxe et son appartenance au retable de la Vierge en 1964, une lecture des contrats d'artistes provençaux persuade que des changements de nimbes et d'autres ornements dorés n'étaient pas rares au cours de l'exécution d'un retable, le prix dépendant en partie de la présence de l'or et de sa quantité. Le commanditaire pouvait être amené à exiger une augmentation, et à l'inverse, le peintre pouvait décider, à la suite de quelque événement, à en demander la diminution. Sterling rapporte également des cas où un autre artiste était engagé pour ajouter

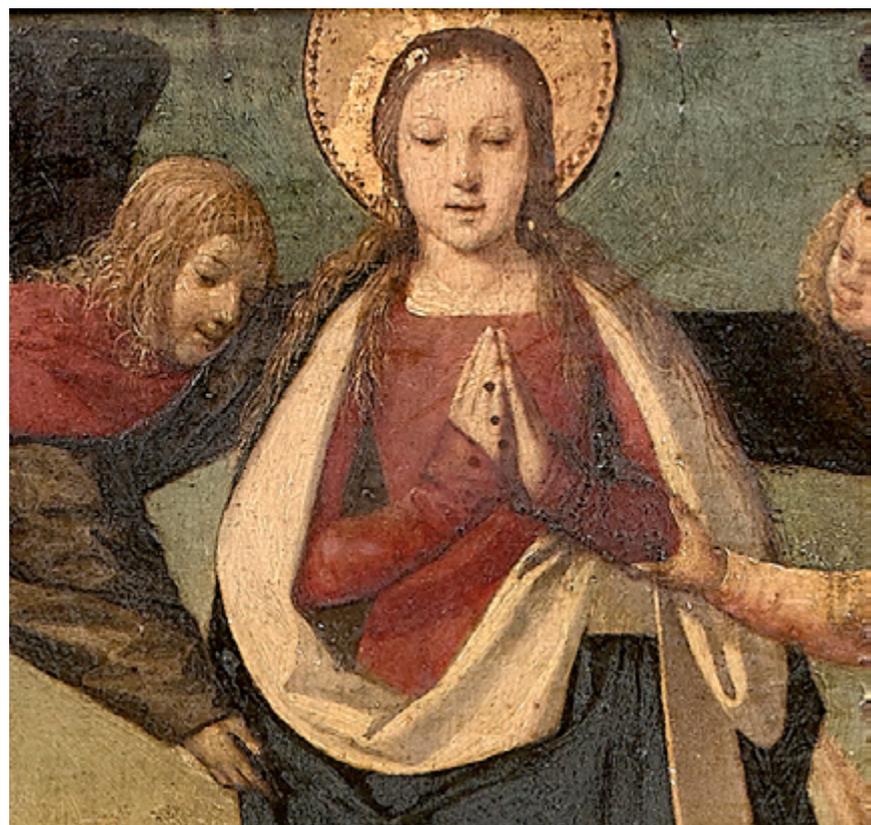
des nimbes dorés aux figures d'un retable déjà existant⁴⁷. Enfin, le choix d'associer deux types d'auréoles au sein d'une même composition peut aussi s'expliquer pour des raisons de lisibilité, la scène de l'*Assomption* étant particulièrement dense. On remarque à cette occasion, que le peintre fait preuve d'un raffinement très poussé et d'une étonnante variété dans la représentation de ces nimbes « endocycliques » ornés de rayons de lumière, de palettes, de pétales, de rosaces ou encore de festons⁴⁸.

⁴⁵ Albanès, *op. cit.*, 1884.

⁴⁶ Carmen Teodorescu, *op. cit.*, 2016.

⁴⁷ Charles Sterling, *op. cit.*, 1964.

⁴⁸ Voir à ce sujet : Marthe Collinet-Guérin, *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*, Paris, Nouvelles éditions latines, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1961.



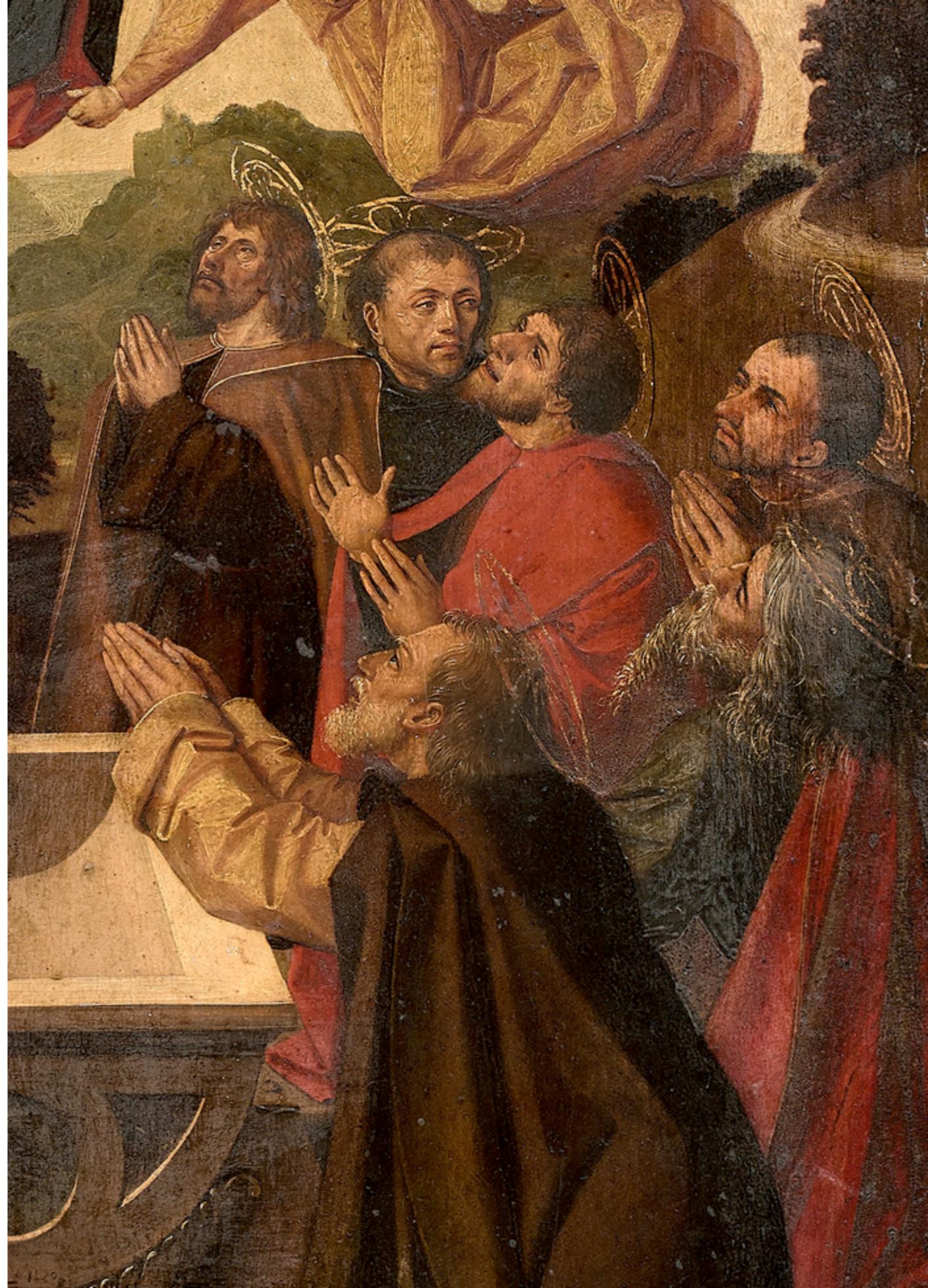
ill. 37 : détail de la Vierge dans notre panneau (*Assomption*).

46 — L'auteur de notre panneau parvient à retranscrire une scène d'une grande intensité spirituelle, tout en faisant preuve de retenue dans la description des émotions. Il montre toute l'étendue de son talent en dépeignant les attitudes et les expressions, allant de la surprise à l'extase, avec une grande justesse. Contrairement au physique stéréotypé et idéalisé de

Page de droite : **ill. 38** : détail des apôtres dans notre panneau (*Assomption*).

la Vierge (**ill. 37**), les visages des apôtres sont tous individualisés et décrits avec précision (**ill. 38**). Comme le souligne Michel Laclotte, les peintres provençaux possèdent un sens pénétrant de l'humain qui fait d'eux des portraitistes exceptionnels⁴⁹.

⁴⁹ Michel Laclotte, *op. cit.*, 1983.





ill. 39 : détail de notre panneau (*Assomption*).
Autoportrait de l'artiste ?

De façon inattendue, l'apôtre situé sous le genou de l'ange de droite, qui détourne le regard, se démarque ostensiblement du groupe (**ill. 39**). Sa forte présence ne parle-t-elle pas en faveur d'un autoportrait de l'artiste ? Le peintre aurait-il pu se représenter discrètement dans le dernier volet du retable, en s'assimilant à un apôtre ? Par son expression intériorisée, presque mélancolique, il garde une certaine distance, comme s'il ne voulait pas être confondu avec l'histoire sacrée, tout en rappelant qu'elle devient, grâce à lui, une œuvre d'art. Cette hypothèse, bien qu'audacieuse, est plausible dans la mesure où la

cohabitation de saints personnages et de figures contemporaines était alors courante dans les tableaux de dévotion. Les documents d'archives qui nous sont parvenus montrent que Jean Changenet et Lieferinxe étaient eux-mêmes familiers du procédé consistant à insérer des portraits des donateurs en prière dans leurs scènes religieuses⁵⁰. Bien que des réserves aient été émises sur certaines de ces identifications, d'autres peintres comme Dürer, Masaccio, Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli ou Piero de la Francesca, n'ont pas hésité à glisser subrepticement leurs autoportraits dans un groupe de personnages. Cette pratique, qui se répand dès le XIV^e siècle avec le développement du courant de pensée humaniste, de la perspective centrale et la diffusion, à partir de Venise, des miroirs de verre⁵¹, s'apparente à une véritable signature visuelle⁵².

⁵⁰ Voir sur le retable de Gretz Armainvilliers, le volet de l'*Assomption* (ill. 33) et les prix-faits pour Lieferinxe.

⁵¹ La technique de fabrication du miroir de verre, connue dès le XII^e siècle, évolue lentement. À la Renaissance, les fabricants européens mettent au point une méthode supérieure de miroir en verre recouvert d'un amalgame d'étain-mercure. La date exacte et le lieu de la découverte sont inconnus, mais Venise est réputée au XVI^e siècle pour ses verreries utilisant cette nouvelle technique.

⁵² Philippe Merlo, *L'œil, la vue, le regard. La création littéraire et artistique contemporaine*, actes du colloque



ill. 40 : détail de notre panneau (cartouche avec une inscription sur le tombeau).

Cette hypothèse est étayée par la présence, au sein de notre composition, d'un monogramme et d'une date inscrits dans un cartouche sur le tombeau de la Vierge. Ces éléments semblent confirmer la volonté du peintre d'affirmer sa personnalité et son statut social en apposant son nom sur la dernière pièce de cet ensemble magistral.

La date, qui reste actuellement illisible, est précédée de la lettre « L » qui se trouve être l'initiale de Lieferinxe. Si cette inscription est bien contemporaine de l'exécution de l'œuvre, la réapparition de notre panneau pourrait alors confirmer l'intuition de Charles Sterling, qui fut le premier à avoir

associé le retable de la vie de la Vierge au corpus de l'artiste. Quoiqu'il en soit, notre *Assomption*, qui va rejoindre prochainement la collection des Primitifs français du Louvre, constitue une découverte fondamentale. Ce chef-d'œuvre d'intensité expressive et d'énergie plastique ne manquera pas d'enrichir la connaissance de la peinture française des années 1500. Notre panneau suffit à classer son auteur, qu'il s'agisse de Josse Lieferinxe, de Jean Changenet ou d'un autre peintre, parmi les grands maîtres qui ont contribué, depuis Barthélemy d'Eyck et Enguerrand Quarton, à donner à l'école provençale son style unique.

Amélie du Closel

international du GRIMH à Lyon en 2005, Lyon, Grimh-LCE-Grimia, 2006, p. 123.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE



- A.-M. Le Hir, « De l'Assomption de la Sainte Vierge et les livres apocryphes qui s'y rapportent », *Études religieuses, historiques et littéraires*, vol. X, 1866, pp. 514-555.
- Abbé J.H. Albanès, « Josse Lieferin, peintre marseillais du XV^e siècle », *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1884, pp. 248-249, 253-256.
- Dr. Barthelemy, « Documents inédits sur les peintres et peintres-verriers de Marseille de 1300 à 1550 », *Bulletin du comité des travaux historiques et scientifiques.*, 1885, pp. 371-442.
- X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie Chrétienne*, Paris, L. Vives, 1890, t. I, p. 52.
- N. Coste, « Recherches sur l'Art Provençal », *RHPr*, 1901, pp. 294-303.
- M. Jugie, « La littérature apocryphe sur la mort et l'Assomption de Marie à partir de la seconde moitié du VI^e siècle », *Revue des études byzantines*, 1930, n°159, pp. 265-295.
- L. H. Labande, *Les Primitifs français. Peintres et peintres verriers de la Provence Occidentale*, Marseille, Librairie Tacussel, 1932.

- C. Sterling, *La peinture française. Les Primitifs*, Paris, Librairie Floury, 1938.
- C. Sterling, « Two XV Century Provençal painters revived, II, The 'master of St. Sebastian' (Josse Lieferinxe ?) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1942, p. 135-148.
- C. Sterling, « Saint Sebastian Interceding for the Plague Stricken », *AQ*, 1945, p. 216-222.
- L. Réau, « L'iconographie du prophète Élie », in *Élie prophète, I. Études carmélitaines*, Paris, Bruges, Desclée de Brower, 1956.
- L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, tome III.
- E. Haverkamp Begemann, « Een Onbekend werk van de Meester van de hl. Sebastian », *BMRBAB*, mars 1958, p. 19-27.
- C. Jacques (Sterling), *Les peintres du Moyen Âge*, Éditions Pierre Tisné, Paris, 1942.
- J. Held, « Littel-known French Paintings of the Fifteenth Century », *The Burlington Magazine*, avril 1952, pp. 103-104.
- E. Haverkamp Begemann, « Een Onbekend werk van de Meester van de hl. Sebastiaan. », *BMRBAB*, mars 1958, pp. 19-27.
- M. Collinet-Guérin, *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1961.

- M. Roques, *Les apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est en France*, Bordeaux, Union française d'impression, 1963.
- C. Sterling, « Josse Lieferinxe, peintre provençal », dans *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1964, n°1, pp. 1-22.
- N. Reynaud, « Le maître des prélats bourguignons », *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- M. Laclotte et D. Thiébaud, « Josse Lieferinxe. Les Scènes de la vie de la Vierge, n°87 », *L'École d'Avignon*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 260-262.
- D. Thiébaud, « La Visitation de Josse Lieferinxe. Un don des amis du Louvre au département des Peintures », *Revue du Louvre*, 1991, n°5-6, p. 7.
- D. Thiébaud, « Josse Lieferinxe et son influence en Provence : quelques nouvelles propositions », dans *Hommage à Michel Laclotte, Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan, Electa, Paris, R.M.N., 1994, pp. 194-214.
- A. Lautreite, « Josse Lieferinxe », *Nouvelles acquisitions du département des peintures*, 1991-1995, Paris, R. M. N., 1996, pp. 114-117.
- Y. Nishino, « Le Triptyque de l'Annonciation d'Aix et son programme iconographique », *Artibus et Historiae*, vol. 20, no 39, 1999.
- El renacimiento mediterráneo : viajes*

- de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, dir. Mauro Natale (cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 janvier-16 mai 2001, Valencia, Museo de Belles Arts de València, 18 mai-2 septembre 2001), Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001.
- D. Thiébaud, « Josse Lieferinxe », in *Primitifs français, découvertes et redécouvertes* (cat. exp., Paris, musée du Louvre, du 27 février-17 mai 2004), Paris, R. M. N., 2004, pp. 142-153.
- Philippe Merlo, *L'œil, la vue, le regard. La création littéraire et artistique contemporaine*, actes du colloque international du GRIMH à Lyon en 2005, Lyon, Grimh-LCE-Grimia, 2006.
- D. Thiébaud, « Le peintre de la Visitation : une personnalité nouvelle dans l'école française du XVe siècle », *Les Dossiers du Petit Palais d'Avignon*, n°1, 2014, pp. 3-59.
- C. Decu Teodorescu, « Une œuvre dijonnaise retrouvée : la Crucifixion du Parlement de Bourgogne », *Peindre à Dijon au XVI^e siècle*, F. Elsig (dir.), actes de colloque, Université de Genève, 29-30 avril 2016, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 58-75.
- C. Decu Teodorescu, « Une proposition pour Jean Changuenet », *Peindre à Dijon au XVI^e siècle*, F. Elsig (dir.), actes de colloque, Université de Genève, 29-30 avril 2016, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 76-93.



Crédits photographiques :
Notre panneau : Studio Sebert
Autres : D.R.



Galerie Hubert Duchemin
8 rue de Louvois 75002 Paris
www.hubertduchemin.com