



Universiteit  
Leiden

The Netherlands

**"Ung petit tableau fermant a deux feulletz". Notes sur l'évolution formelle et les voies de diffusion du diptyque dévotionnel dans les anciens Pays-Bas (XVe-XVIe siècles)**

Falque, I.M.J.

**Citation**

Falque, I. M. J. (2012). "Ung petit tableau fermant a deux feulletz". Notes sur l'évolution formelle et les voies de diffusion du diptyque dévotionnel dans les anciens Pays-Bas (XVe-XVIe siècles). *Le Moyen Âge*, CXVIII(1), 89-127. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/19325>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/19325>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

# LE MOYEN AGE

REVUE D'HISTOIRE  
ET DE PHILOGIE

1/2012

Tome CXVIII



*Ung petit tableau fermant a deux fuillets.*  
**Notes sur l'évolution formelle et les voies  
de diffusion du diptyque dévotionnel  
dans les anciens Pays-Bas (xv<sup>e</sup>–xvi<sup>e</sup> siècles)**

Lorsqu'en 1487, le Brugeois Maarten van Nieuwenhove commande à Hans Memling un diptyque associant son effigie en prière à celle de la Vierge à l'Enfant (fig. 1), ce jeune homme pose sans nul doute un acte pieux et manifeste par là même son désir de communion avec le sacré<sup>1</sup>. Mais cela n'est pas tout : à l'époque, posséder une œuvre religieuse de ce type apparaît également comme un acte socialement signifiant. En effet, comme l'a montré J.C. Wilson, la commande de portraits peints – qu'il s'agisse de portraits indépendants ou insérés dans une composition religieuse, tel le diptyque de Maarten – permet au modèle de se positionner socialement dans la société<sup>2</sup>. Plus précisément, la présence de précieux manuscrits, de bijoux et de riches vêtements dans ces images témoignent de la volonté des personnes portraturées d'exprimer leur prestige. Dans le cas précis de Maarten van Nieuwenhove, le croisement des données biographiques et des informations visuelles contenues dans le diptyque lui-même conduit à constater que l'œuvre a été commandée à un moment clé de la vie du jeune Brugeois. En effet, en 1487, Maarten est âgé de 23 ans et envisage d'embrasser une carrière politique dans l'administration brugeoise, suivant ainsi le modèle familial

---

AUTEUR : Ingrid FALQUE, Universiteit Leiden (Institute for Cultural Disciplines – Oude Nederlandse L&C), i.m.j.falque@hum.leidenuniv.nl.

1. Sur les dimensions pieuses et spirituelles du portrait dévotionnel – plus connu sous le terme abusif de « portrait de donateur » – nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat, qui comporte en outre une bibliographie extensive sur le sujet : I. FALQUE, *Portraits de dévots, pratiques religieuses et expérience spirituelle dans la peinture des anciens Pays-Bas (1400–1550)*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2009.

2. Voir J.C. WILSON, *Painting in Bruges at the Close of The Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, University Park, 1998, p. 41–84.



Fig. 1. HANS MEMLING, *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, 1487, BRUGES, Memlingmuseum, n° inv. O. 5J178. I.  
© Lukas – Art in Flanders VZW ([www.lukasweb.be](http://www.lukasweb.be)).

offert par son grand-père, son père et les autres hommes de sa lignée<sup>3</sup>. Sa volonté se concrétisera quelques années plus tard : en 1492, Maarten est nommé conseiller communal, avant de devenir bourgmestre en 1497.

La forme et le contenu du *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* permettent d'avancer que l'œuvre « anticipe en quelque sorte le rôle de dirigeant politique visé par le donateur (*sic*) en montrant ensemble, afin de les légitimer, son portrait, sa piété et son rang<sup>4</sup> ». L'affirmation familiale et le prestige social du « dévot » s'expriment en effet fortement dans cette image : Maarten est non seulement identifiable par l'inscription située sur les chanfreins inférieurs des cadres – HOC . OPVS . FIERI . FECIT . MARTINVS . DE . NEUWENHOVEN . ANNO . DM 1487 à gauche et AN<sup>o</sup> . VERO . ETATIS . SVE : 23 à droite –, mais ses liens familiaux sont aussi symbolisés sur le volet de la Vierge, par le vitrail comportant ses armes, sa devise (*il ya cause*), ainsi que quatre médaillons dont les motifs font allusion au nom de famille du dévot<sup>5</sup>. Plusieurs allusions à Maarten et son lieu de vie sont également présents sur le volet droit : le vitrail situé au-dessus de son portrait représente son saint patron, Martin ; et dans le paysage de l'arrière-plan, on aperçoit notamment le Minnewater. L'œuvre met ainsi en évidence le lignage du jeune Brugeois et le prestige qui s'y rattache.

De ce point de vue, Maarten van Nieuwenhove n'est pas un cas isolé parmi les commanditaires d'œuvres à portraits dévotionnels. On mentionnera, par

---

3. Plusieurs membres de la famille Van Nieuwenhove occupent, en effet, des postes clés dans l'administration brugeoise durant tout le xv<sup>e</sup> siècle. Jan I van Nieuwenhove, le grand-père de Maarten, est échevin et trésorier de la ville de Bruges, ainsi que prévôt de la confrérie du Saint-Sang. De ses dix enfants, trois (Nicolaas I, Michiel et Jan II) suivent sa voie et occupent des charges similaires dans l'administration locale. Ils sont ensuite imités par Jan III et Jan IV, respectivement cousin et frère de Maarten. Ces derniers connaissent un destin mouvementé. Lors des conflits qui opposent les villes flamandes à l'archiduc Maximilien, ils prennent position en faveur de ce dernier, ce qui leur cause de sérieux problèmes : Jan III est contraint à un exil définitif. Quant à Jan IV, il est exécuté en 1488. Voir M.P.J. MARTENS, *Some Reflections on the Social Function of Diptychs, Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, éd. J.O. HAND, R. SPRONK, Cambridge–New Haven–Londres, 2006, p. 89–90. Pour plus de détails sur la famille van Nieuwenhove, on consultera J. GAILLARD, *Bruges et le franc*, t. 4, Bruges, 1860, p. 86–109.

4. WILSON, *Painting in Bruges*, p. 51–52.

5. Il s'agit d'une main qui, sortant d'un nuage, sème des graines au sol. Comme l'a remarqué D. DE VOS (*Hans Memling. L'œuvre complet*, Anvers, 1994, p. 279), il s'agit d'une référence au nom *Nieuwenhove*, qui signifie « nouveau jardin » en néerlandais. Selon R. FALKENBURG (*Hans Memling's Van Nieuwenhove Diptych: The Place of Prayer in Early Netherlandish Devotional Painting, Essays in Context*, p. 100, ce motif pourrait également être une allusion au jardin clos, symbole de la Vierge et de l'âme dans laquelle se déroule l'union à Dieu. À notre sens, les deux interprétations ne s'excluent pas.

exemple, le cas de Benedetto Portinari qui a fait appel à Hans Memling en 1487 pour réaliser un triptyque à mi-corps ; le panneau central représente la Vierge à l'Enfant et les volets comportent l'effigie de l'Italien en prière et celle de son patron, saint Benoît<sup>6</sup>. Le revers du volet droit comporte son emblème et sa devise (*de bono in melius*). Quelques années après la commande du triptyque, en 1496 plus précisément, Benedetto et son frère Folco ont pris une part active aux activités de la filiale brugeoise de la banque des Médicis, dont leur oncle Tommaso était alors le directeur<sup>7</sup>. La commande de l'œuvre précède ainsi de quelques années l'envol de la carrière publique de Benedetto.

Les cas de Maarten van Nieuwenhove et de Benedetto Portinari – desquels on peut notamment rapprocher ceux de Willem Moreel et de Tommaso Portinari – incitent à penser que la commande de telles œuvres (et en particulier de diptyques dévotionnels) permet à leurs commanditaires d'exprimer leurs aspirations sociales et politiques<sup>8</sup>. Ainsi, malgré leur caractère apparemment privé, les diptyques sont considérés non seulement comme des supports dévotionnels, mais aussi comme des outils de valorisation sociale, voire parfois de propagande politique (voir *infra*), au même titre que les portraits indépendants.

En 2006–2007, une exposition intitulée *Prayer and Portraits. Unfolding The Netherlandish Diptych* s'est tenue à la National Gallery de Washington et au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers. Elle a donné lieu à la publication d'un imposant catalogue et d'un volume d'essais<sup>9</sup>. Si ces deux

---

6. BERLIN, Gemäldegalerie, n° inv. 528B (pann. central) ; FLORENCE, Galleria degli Uffizi, n°s inv. 1100 ; 1090 (volets). Voir B.G. LANE, *Hans Memling. Master Painting in Fifteenth Century Bruges*, Turnhout–Londres, 2009, n° 23 (avec biblio.). H. VEROUGSTRAETE, R. VAN SCHOUTE, À propos du triptyque (?) de Benedetto Portinari de Hans Memling, *Art&Fact. Mélanges Pierre Colman*, t. 15, 1995, p. 65–66, ont affirmé que, dans son état initial, l'œuvre ne formait pas un triptyque, mais un diptyque dédié à la Vierge, auquel on aurait adjoint ultérieurement le volet représentant saint Benoît.

7. Voir WILSON, *Painting in Bruges*, p. 51–52. Benedetto intervient notamment dans le cadre du procès relatif à l'attaque d'une galère par des pirates travaillant au service de la ligue hanséatique. Cette galère affrétée par son oncle contenait notamment le célèbre *Triptyque du Jugement dernier* de Memling, commandé par Angelo Tani. Voir DE VOS, *Hans Memling*, p. 286, n. 2.

8. Voir WILSON, *Painting in Bruges*, p. 51–61, 83–84. Sur Willem Moreel et Tommaso Portinari, qui ont tous deux commandé à Memling des triptyques dévotionnels comportant leurs effigies et celles de leur épouse respective à un moment décisif de leur carrière politique, voir plus particulièrement les p. 52–55. Sur les dimensions sociales des diptyques dévotionnels, on se référera aussi à MARTENS, *Some Reflections*.

9. J.O. HAND, C.A. METZGER, R. SPRONK, *Prayers and Portraits. Unfolding The Netherlandish Diptych*, Washington–New Haven–Londres, 2006 ; *Essays in Context*.

ouvrages livrent les résultats et la synthèse des recherches les plus récentes dédiées aux diptyques à portrait(s) dévotionnel(s) flamands, quelques questions relatives à l'évolution formelle et à la manière dont ce type d'objet s'est diffusé dans les anciens Pays-Bas aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles restent encore inexploitées. C'est précisément à ces questions que le présent article est consacré. Fondé sur une analyse systématique des images et des informations relatives aux peintres et aux commanditaires des œuvres, il vise à montrer que le diptyque à portrait(s) dévotionnel(s) – fréquemment présenté dans la littérature scientifique comme l'une des formes picturales flamandes les plus populaires – n'a pas connu un succès si fulgurant qu'on le pense généralement<sup>10</sup>. Nous avancerons également que, dans les anciens Pays-Bas, le diptyque à portrait(s) dévotionnel(s) s'est développé selon des voies de diffusion restreintes, dans des régions et milieux spécifiques. Avant de se pencher sur les origines et l'histoire de la diffusion du diptyque à portrait(s) dévotionnel(s) en Flandre, il convient d'en cerner les caractéristiques principales et plus précisément la normativité de ce type d'images dévotionnelles.

## Le diptyque à portrait dévotionnel, un objet codifié

Au sein de l'abondant corpus des peintures produites dans les Pays-Bas aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles comportant des portraits dévotionnels – ou « portraits de donateurs », pour reprendre l'appellation traditionnelle mais erronée –, les diptyques ne représentent qu'une maigre part du total des œuvres conservées, avec 31 témoignages sur un total de plus de 600 œuvres<sup>11</sup>. Ils forment en outre une catégorie d'œuvres singulière, tant d'un point de vue formel qu'iconographique. Contrairement aux autres types d'œuvres (panneaux

---

10. M. MARTENS (Some Reflexions, p. 85) affirme notamment: « the devotional portrait diptych featuring the half-length Virgin and Child coupled with a portrait of a donor in adoration was extraordinary successful ».

11. Nous avons constitué, dans le cadre de notre thèse de doctorat, un catalogue des peintures réalisées dans les anciens Pays-Bas entre 1400 et 1550, comportant un ou plusieurs portraits dévotionnels. Nous avons recensé précisément 663 œuvres, parmi lesquelles 38 sont des diptyques présumés. Le lecteur trouvera en annexe la liste de ces œuvres, scindée en deux parties. L'annexe 1 dresse ainsi la liste des diptyques authentiques, tandis que l'annexe 2 recense une série d'œuvres considérées par certains auteurs comme des diptyques mais que, sur la base d'un examen iconographique et formel attentif, nous ne pouvons considérer comme des diptyques authentiques et que nous avons donc écartés. Nous avons ainsi retenu 31 diptyques à portrait(s) dévotionnel(s), soit 6% du total des œuvres conservées. Il faut ajouter à ce total un certain nombre de panneaux représentant des dévots à mi-corps et qui ont probablement appartenu à des diptyques, mais dont le pendant a disparu. Dans cet article, chaque diptyque mentionné pour la première fois est accompagné d'une note renvoyant à la référence complète de l'œuvre dans les listes annexes.

indépendants, triptyques et polyptyques), ils se distinguent en effet par une certaine codification des modes de représentation des dévots et plus généralement par la récurrence d'une formule compositionnelle bien établie. À l'image du diptyque de Maarten, ces diptyques se composent d'un volet gauche représentant la Vierge à l'Enfant à mi-corps et d'un volet droit comprenant un jeune homme en prière, tous deux étant cadrés à mi-corps. Treize des 31 diptyques conservés dans leur intégralité (soit 42 % du total) sont construits selon ce schéma compositionnel, ce qui atteste la rigidité et la normativité des diptyques à portrait(s) dévotionnel(s).

On constatera d'ailleurs que lorsque les diptyques s'écartent de cette norme compositionnelle et iconographique, les variantes ne sont généralement pas très importantes. La plus fréquente d'entre elles est la présence d'un saint patron qui introduit le dévot à la Vierge, comme c'est le cas dans le *Diptyque de Joos van der Burch* réalisé par un anonyme brugeois vers 1490<sup>12</sup>. Il arrive également que les personnages soient représentés en pied, et non à mi-corps. La scène religieuse et l'espace dans lequel se situent les personnages s'en trouvent alors agrandis. Dans le *Diptyque de Jean du Cellier* réalisé par Hans Memling<sup>13</sup>, la Vierge est entourée de six saintes, tandis que le dévot est agenouillé avec saint Jean-Baptiste à ses côtés. Dans ce cas précis, la localisation de la rencontre entre le dévot et la Vierge dans un vaste paysage a permis au peintre de représenter à l'arrière-plan du volet droit l'épisode de saint Georges combattant le dragon et celui de la vision de saint Jean à Pathmos<sup>14</sup>. Une autre variante est la présence, non pas d'un seul homme, mais de plusieurs personnes vénérant Marie et son Fils. Ce cas de figure est cependant moins fréquent. Il s'observe notamment dans le *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec trois dévots en prière* du Maître de la Légende de sainte Ursule conservé au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers<sup>15</sup>. Enfin, si la grande majorité des diptyques recensés comporte une représentation mariale (77 %), quelques diptyques sont consacrés à un autre personnage saint, voire à une scène narrative. On pensera par exemple au *Diptyque de Marie de Bourgogne* réalisé par Jan Mostaert qui illustre le thème du Christ descendant aux limbes<sup>16</sup>. On constatera avec intérêt que fréquemment, lorsque le thème du diptyque n'est pas marial, la formule compositionnelle est aussi atypique (cadrage, nombre de dévots, etc.). Seuls le *Diptyque de Willem Schouteet*<sup>17</sup>, qui représente le curé de Saint-Nicolas de Bruxelles face à la Pietà, et le *Diptyque*

12. Voir annexe 1, n° 2.

13. Voir *Ibid.*, n° 19.

14. Selon J. WEALE (*Hans Memling*, Londres, 1901, p. 20), la présence de ces deux scènes serait une référence aux saints patrons du père et du frère de Jean du Cellier.

15. Voir annexe 1, n° 16.

16. Voir *Ibid.*, n° 23.

17. Voir *Ibid.*, n° 3.

d'un frère mineur de Jan Provoost<sup>18</sup>, qui comporte une image du Portement de croix à mi-corps, adoptent la formule compositionnelle des diptyques à mi-corps dédiés à la Vierge, tout en modifiant l'iconographie.

La codification des diptyques à portrait(s) dévotionnel(s) se caractérise enfin par le fait que la Vierge (ou une autre scène religieuse) apparaît presque toujours sur le volet gauche (à dextre) et le dévot sur le volet droit (à senestre)<sup>19</sup>. On a longtemps considéré, à la suite d'E. Panofsky, que cette organisation spatiale des diptyques était régie par ce qu'il nomme les « lois de l'héraldique<sup>20</sup> ». Bien connue, cette convention instaure une notion de hiérarchie entre les différents personnages, la dextre étant la place d'honneur. Récemment, H. Van der Velden a proposé, avec succès, de substituer cette appellation de « loi héraldique » par la notion de « principe de dextralité » (« Principle of dextrality »), qui correspond mieux à la réalité de son application<sup>21</sup>. En effet, ce principe n'est en aucune façon une loi stricte que les artistes étaient tenus de respecter à la lettre mais plutôt une convention, qui permet – au même titre que la position axiale ou l'élévation – de marquer la supériorité d'une figure par rapport à une autre. L'existence de diptyques ne respectant pas cette disposition témoigne du fait qu'il s'agit non pas d'une loi, mais d'une tradition qui pouvait être évitée lorsque les circonstances l'imposaient. Ce cas de figure se rencontre notamment dans le *Diptyque de Bernardijn Salviati*, peint par Gérard David<sup>22</sup>, ainsi que dans le *Diptyque Van de Velde* attribué à Adrien Isenbrant<sup>23</sup>. Les deux diptyques sont des retables destinés à des autels situés dans des lieux exigus, ce qui empêchait le placement d'un triptyque comme c'est généralement le cas<sup>24</sup>.

18. Voir *Ibid.*, n° 24.

19. Sur les 31 diptyques envisagés ici, seuls quatre ne répondent pas à cette norme. Il s'agit du *Diptyque de Bernardijn Salviati* de Gérard David (*Ibid.*, n° 6), du *Diptyque de Don Juan Zuñiga* de Jan Gossart (*Ibid.*, n° 8), du *Diptyque Van de Velde* attribué à Adrien Isenbrant (*Ibid.*, n° 10) et enfin du *Diptyque de Jeanne de France* attribué à l'entourage de Rogier van der Weyden (*Ibid.*, n° 29).

20. E. PANOFSKY, *Les primitifs flamands*, Paris, 1992 (1<sup>re</sup> éd. angl., 1971), p. 747, n. 214.

21. H. VAN DER VELDEN, *Diptych Altarpiece and the Principle of Dextrality, Essays in Context*, p. 124–155. H. Van der Velden remet également en cause l'origine de ce principe de dextralité, qu'E. Panofsky situe dans le domaine de l'héraldique. S'il est vrai que ce principe est appliqué à l'héraldique, son origine remonte en fait à une vieille convention sociale selon laquelle il convient de placer la personne hiérarchiquement supérieure à dextre (voir p. 130–133).

22. Voir annexe 1, n° 6.

23. Voir *Ibid.*, n° 10.

24. Le *Diptyque de Bernardijn Salviati* était destiné à l'autel Saint-Jean-Baptiste de la cathédrale Saint-Donatien de Bruges. Cet autel se situait dans la nef, dans un espace étroit entre la porte nord de l'église et la limite entre le chœur et la nef. Quant au *Diptyque Van de Velde*, son emplacement originel était la chapelle familiale des Van de Velde à l'église Notre-Dame de Bruges. Voir VAN DER VELDEN, *Diptych Altarpiece*, p. 134–136, 140–142.

C'est aussi l'étroitesse et la disposition du lieu qui expliquent le non-respect du principe de dextralité<sup>25</sup>.

Le corpus des diptyques à portrait(s) dévotionnel(s) produits dans les anciens Pays-Bas se distingue donc par des variantes formelles et iconographiques peu nombreuses et souvent assez discrètes, contrairement aux autres formats d'œuvres. En effet, les portraits dévotionnels sont intégrés de manière beaucoup plus variée et moins codifiée dans les panneaux indépendants, dans les triptyques et dans les polyptyques<sup>26</sup>. Le diptyque à portrait(s) dévotionnel(s) apparaît ainsi – dans la peinture des anciens Pays-Bas des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles en tout cas – comme une forme picturale stable et codifiée. Son apparition, puis sa diffusion en Flandre, ainsi que son évolution formelle en témoignent également.

## L'apparition du diptyque à portrait(s) dévotionnel(s) dans les Pays-Bas bourguignons

Les objets en forme de diptyque existent depuis l'Antiquité tardive<sup>27</sup> et perdurent durant tout le Moyen Âge sous différents médiums. Les exemples peints sur bois les plus précoces datent du xiii<sup>e</sup> siècle et proviennent d'Italie<sup>28</sup>. La formule picturale du diptyque ne connaît toutefois un réel succès que dans le courant du xiv<sup>e</sup> siècle, en Toscane et en Vénétie dans un premier temps, avant de se diffuser au Nord des Alpes. Daté entre 1395 et 1399, le *Diptyque Wilton* de la National Gallery de Londres est le diptyque à portrait dévotionnel peint sur bois le plus ancien que l'on conserve<sup>29</sup>. Il représente, en pied sur un fond d'or, le roi d'Angleterre Richard II en prière devant la Vierge

25. Dans le cas du *Diptyque de Bernardijn Salviati*, cette hypothèse est attestée par des documents d'archives, tandis qu'elle est fortement suggérée par un faisceau d'indices dans le cas du *Diptyque Van de Velde*. Voir à ce sujet *Ibid.*

26. Voir FALQUE, *Portraits de dévots*, 1<sup>re</sup> part., chap. 1–3.

27. On pensera notamment aux diptyques consulaires en ivoire, qui sont généralement ornés d'une effigie du consul ou de l'empereur, représenté assis ou debout. Réalisés pour la plupart entre le iv<sup>e</sup> et le vi<sup>e</sup> siècle, ils étaient offerts par le consul lors de son entrée en fonction. Voir W.F. VOLBACH, Art. Diptychon (Elfenbein), *Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, éd. E. GALL, L.H. HEYDENREICH, t. 4, Stuttgart, 1958, col. 51–54.

28. Le diptyque peint sur bois le plus ancien que l'on conserve est daté des environs de 1260 et est attribué à l'atelier du peintre lucquois Bonaventura Berlinghieri. De grandes dimensions (103 x 122 cm), il représente à gauche, sur deux registres, la Vierge à l'Enfant et saint Michel, et à droite le Christ en croix entouré d'épisodes de la Passion (FLORENCE, Galleria degli Uffizi, n<sup>o</sup> inv. 8575/6).

29. LONDRES, The National Gallery, n<sup>o</sup> inv. NG 4451. Les débats sur l'origine (française ou anglaise) de ce diptyque sont loin d'être clôturés. Pour une analyse globale de l'œuvre, voir D. GORDON, *Making and Meaning. The Wilton Diptych*, Londres, 1993.

à l'Enfant, entouré d'une assemblée d'anges portant les emblèmes royaux. Le souverain est accompagné de ses trois saints patrons, Édouard, Edmond et Jean-Baptiste, alors que le revers des panneaux comporte ses armes et son emblème, un cerf blanc enchaîné avec une couronne autour du cou.

Dans les anciens Pays-Bas, les premières mentions de diptyques à portrait(s) dévotionnel(s) proviennent des archives des ducs de Bourgogne. L'inventaire après décès des biens de Philippe le Hardi, dressé en 1404, signale en effet *ung petit tableau de bois carré, ouvrant a deux fueillés, dont a l'un des costés a ung ymaige de Nostre Dame et de l'autre costé feu mondit seigneur et monseigneur de Flandres*<sup>30</sup>. La formulation de cette description ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit bien d'un diptyque. Quant aux dévots portraituretés, il semble s'agir de Philippe le Hardi et de son fils Jean sans Peur<sup>31</sup>. Plus tard, l'inventaire des biens de Charles le Téméraire mentionne également un diptyque comportant l'effigie de son grand-père<sup>32</sup>. Ces deux témoignages plaident en faveur de l'hypothèse de L. Gelfand, selon laquelle les ducs Valois ont joué un rôle primordial dans l'introduction du diptyque à portrait(s) dévotionnel(s) dans les Pays-Bas. Toujours selon L. Gelfand, au début du xv<sup>e</sup> siècle, deux diptyques qui se trouvent dans les collections duciales – l'un peint sur bois et le second contenu dans un manuscrit<sup>33</sup> – ont servi de premier vecteur de diffusion de la formule du diptyque dévotionnel

30. Cité d'après C.A. DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le xv<sup>e</sup> siècle*, t. 2, Lille, p. 850.

31. Voir L. GELFAND, *Fifteenth-Century Netherlandish Devotional Portrait Diptychs: Origins and Functions*, Ph. D. Diss., Case Western Reserve University, 1994, p. 48. La plupart des auteurs faisant mention de cet inventaire avancent toutefois qu'il s'agit de Philippe le Hardi et de son beau-père, Louis de Mâle. Ce dernier étant décédé en 1384, il devrait selon toute logique être mentionné en tant que « feu », ce qui n'est pas le cas. En outre, l'ordre de citation des noms – Philippe puis Jean – plaide en faveur de l'hypothèse du père et du fils car il respecte l'ordre hiérarchique.

32. *Item, deux tableaux de bois, l'un est à la semblance du duc Philippe le Hardi, et l'autre Nostre Dame et plusieurs sains*. Cité d'après A.L.J. LABORDE, *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le xv<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> part., t. 2, Preuves, Paris, 1851, p. 28, 140–141, n° 3291 (ou 2230).

33. Le premier est un diptyque sur bois qui aurait été composé de la *Vierge à l'Enfant* de Malouel (BERLIN, Gemäldegalerie, n° inv. 87.1) et d'un portrait perdu de Philippe le Hardi qui se trouvait encore à Champmol en 1791. Voir GELFAND, *Fifteenth-Century Netherlandish Devotional Portrait Diptychs*, p. 44. Le second est un « diptyque enluminé » – c'est-à-dire une double page d'un manuscrit comportant d'une part, la *Vierge à l'Enfant* et d'autre part, un dévot en prière – contenu dans les *Heures de Bruxelles* (BRUXELLES, Bibliothèque royale de Belgique (= KBR), mss 11060–1, ff. 10v–11r). Ce manuscrit, réalisé pour le duc Jean de Berry vers 1390, est passé dans les collections des ducs de Bourgogne au début du xv<sup>e</sup> siècle, comme l'indique une note manuscrite dans l'inventaire des biens de Jean de Berry dressé entre 1401 et 1403. Voir J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean duc de Berry (1401–1416)*, t. 2, Paris, 1896, p. 132–133, n° 1050.

en territoire bourguignon<sup>34</sup>. Dans le courant du siècle, Philippe le Bon perpétue la tradition dévotionnelle initiée par son grand-père, comme en attestent plusieurs sources visuelles et archivistiques : deux miniatures – issues respectivement du *Traité de l'oraison dominicale* de Jean le Tavernier<sup>35</sup> et des *Heures de Philippe le Bon*<sup>36</sup> – représentent le duc en prière devant un diptyque. Dans la première miniature, le duc assiste à la messe, isolé sous une tente de drap bleu (fig. 2). Il tient dans les mains un livre ouvert et récite le *Pater Noster*, comme l'indiquent les mots qui s'échappent de sa bouche. Face à lui est suspendu un diptyque, représentant selon toute vraisemblance la Vierge à l'Enfant et une personne agenouillée. Dans les *Heures de Philippe le Bon*, le duc apparaît en prière dans un oratoire, aux côtés de son fils Charles, devant un diptyque représentant le Christ en croix à gauche et deux personnes debout à droite. Enfin, une entrée de l'inventaire des biens de Marguerite d'Autriche, dressé en 1516, mentionne un tableau ayant appartenu à Philippe le Bon qui mérite notre attention. On y lit que Marguerite d'Autriche possédait *Ung autre tableaul de Nostre-Dame du duc Philippe, qui est venu de Maillardet, couvert de satin brouché gris, et ayant fermaulx d'argent doré et bordé de velours vert. Fait de la main de Johannes*<sup>37</sup>. Ce tableau est généralement identifié à la *Vierge dans une église* de Jan van Eyck, que l'on date de la fin des années 1430<sup>38</sup>, soit après l'entrée en fonction du peintre comme *varlet de chambre* du duc en 1425. On conserve également deux copies du tableau eyckien qui, toutes deux, constituent le volet gauche d'un diptyque à portrait dévotionnel<sup>39</sup>. Aussi, la plupart des auteurs s'accordent à dire qu'à l'instar des deux copies, l'œuvre de Van Eyck possédait aussi un pendant avec l'effigie d'un dévot, de manière à former un diptyque dévotionnel<sup>40</sup>. Selon L. Gelfand, le dévot en

34. GELFAND, *Fifteenth-Century Netherlandish Devotional Portrait Diptychs*, p. 38 s.

35. BRUXELLES, KBR, ms. 9092, fol. 9r.

36. VIENNE, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1800, ff. 1v–2r. Ce livre d'Heures est surmonté d'un petit diptyque de même largeur que le livre ouvert et qui représente d'une part, la Trinité et, d'autre part, le Couronnement de la Vierge. Le manuscrit et le diptyque sont unis par un plat de reliure recouvert de cuir.

37. Cité d'après M. LE GLAY, *Correspondance de l'empereur Maximilien I<sup>er</sup> et de Marguerite d'Autriche*, t. 2, Paris, 1839, p. 480–482.

38. Voir E. DHANENS, *Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, 1980, p. 323.

39. Il s'agit du *Diptyque de Christian de Hondt*, peint par le Maître de 1499 (voir annexe 1, n° 13) et du *Diptyque d'Antonio Siciliano* de Jan Gossart (voir *Ibid.*, n° 7).

40. L'hypothèse a été formulée une première fois par E. HERZOG, *Zur Kirchenmadonna Van Eycks, Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preussischen Kunstsammlungen*, n<sup>lle</sup> sér., t. 6, 1956, p. 14. Elle a ensuite été reprise notamment par C. PURTILE, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton, 1982, p. 144–145 ; C. HARBISON, *Miracles Happen : Image and Experience in Jan van Eyck's Madonna in a Church, Iconography at the Crossroads*, éd. B. CASSIDY, Princeton, 1993, p. 159–160 et plus récemment par Y. YIU, *Hinging Past and Present : Diptych Variants of Jan van Eyck's Virgin in a Church, Essays in Context*, p. 112.



Fig. 2. JEAN LE TAVERNIER, Le duc Philippe le Bon assistant à la messe, *Traité de l'oraison dominicale*, BRUXELLES, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9092, fol. 9r. © KBR.

question serait Philippe le Bon lui-même<sup>41</sup>. Bien que cette hypothèse soit vraisemblable, l'identité du dévot portraituré ne peut toutefois pas être établie avec certitude. Quoi qu'il en soit, ces différents témoignages attestent que la formule du diptyque à portrait(s) dévotionnel(s) s'est diffusée en terres bourguignonnes par l'entremise des ducs Valois, et plus particulièrement sous l'impulsion de Philippe le Bon. Malheureusement, aucun diptyque sur bois provenant de la cour de Bourgogne ne nous est parvenu.

### **Diptyques à portrait(s) dévotionnel(s) et valorisation personnelle: du duc à la bourgeoisie en passant par l'aristocratie**

Bien établie dans le milieu ducal, la formule du diptyque dévotionnel a ensuite été récupérée par l'aristocratie bourguignonne vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, comme plusieurs auteurs l'ont déjà souligné<sup>42</sup>. Tous les témoins conservés de cette diffusion – trois diptyques préservés dans leur intégralité et un panneau provenant d'un diptyque démembré – sont de la main de Rogier van der Weyden, de telle sorte que l'on a longtemps considéré le peintre bruxellois comme l'inventeur de cette formule picturale, avant que L. Campbell ne précise qu'il n'en a pas été le créateur, mais plutôt celui qui l'a popularisée<sup>43</sup>. Ces quatre œuvres ont toutes été commandées entre 1450 et 1460 par des hommes relativement jeunes gravitant dans l'orbite du duc de Bourgogne. Le plus proche du duc est sans conteste son neveu, Jean I<sup>er</sup>, duc de Clèves (1419–1481), qui apparaît dans un panneau conservé au Louvre<sup>44</sup>. Il est représenté les mains jointes et portant le collier de l'ordre de la Toison d'or, dont il fut nommé chevalier en 1451. Le diptyque a donc été réalisé après cette date.

Le premier des trois diptyques de Van der Weyden conservés dans leur intégralité comporte l'effigie de Philippe de Croÿ (1434–1482)<sup>45</sup>. Âgé d'un

41. GELFAND, *Fifteenth-Century Netherlandish Devotional Portrait Diptychs*, p. 58–59.

42. Voir S. RINGBOM, *De l'icône à la scène narrative*, Paris, 1997 (1<sup>re</sup> éd. angl., 1965), p. 51; GELFAND, *Fifteenth-Century Netherlandish Devotional Portrait Diptychs*, p. 80; MARTENS, *Some reflections*, p. 85.

43. L. CAMPBELL, *L'art du portrait dans l'œuvre de Van der Weyden, Rogier van der Weyden, Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles, Portraitiste de la cour de Bourgogne*, Bruxelles, 1979, p. 64.

44. PARIS, Musée du Louvre, n<sup>o</sup> inv. 20223. Les dimensions du panneau, quasiment identiques à celles du *Diptyque de Philippe de Croÿ* et à celles du *Diptyque de Jean de Froimont* ne laissent pour ainsi dire aucun doute sur le fait que le tableau du Louvre a appartenu à un diptyque dédié à la Vierge.

45. Voir annexe 1, n<sup>o</sup> 28.

peu moins de 30 ans au moment de la commande, il a été identifié grâce à ses armes et à son titre de seigneur de Sempy peints sur le revers du volet droit. Étant donné que Philippe porte ce titre de 1454 à 1461<sup>46</sup>, il est possible de situer la commande du diptyque entre ces deux dates. Philippe est issu de la puissante famille picarde des Croÿ et a occupé d'éminentes positions à la cour de Bourgogne, sous les règnes successifs de Philippe le Bon, de Charles le Téméraire et de Maximilien d'Autriche. En 1458, soit au même moment que la commande du diptyque, il est nommé chambellan du duc et entretient donc des liens étroits avec ce dernier<sup>47</sup>.

Il en va de même pour Jean (III) Gros qui est à l'origine de la commande du diptyque de Rogier van der Weyden aujourd'hui divisé entre Tournai et Chicago, et daté des années 1455–1460<sup>48</sup>. Nommé secrétaire de Philippe le Bon en 1450, Jean Gros est également connu comme audienier du comte de Charolais, futur Charles le Téméraire, et gouverneur général des finances duciales sous le règne de ce dernier. Au début des années 1470, à la suite d'ennuis politiques<sup>49</sup>, il s'installe avec son épouse Guye de Messey à Bruges, dans une grande demeure de l'Ezelstraat située dans la paroisse de Saint-Jacques.

À l'instar de Philippe de Croÿ et de Jean Gros, le Montois Jean de Froimont a également commandé un diptyque comportant son effigie à Rogier van der Weyden (fig. 3). Datée des environs de 1460, cette œuvre est aujourd'hui divisée entre le Musée des Beaux-Arts de Caen et les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles<sup>50</sup>. Sur la base de la présence d'une effigie de saint Laurent en grisaille et de l'inscription *Froimont* sur le revers du panneau, le dévot portraituré sur le tableau bruxellois fut longtemps identifié à un certain Laurent de Froimont. Le silence des archives à son sujet a cependant conduit Georges Hulin de Loo à s'interroger sur

---

46. Le décès de sa mère, survenu en 1461, lui permet d'acquérir le titre de seigneur de Quiévrain.

47. Pour une biographie plus complète de Philippe de Croÿ, nous renvoyons à H. COOLS, *Mannen met macht. Edellieden en de moderne staat in de Bourgondish-habsburgse Landen (1475–1530)*, Zutphen, 2001, p. 194–195 ; J. DEVAUX, Un seigneur lettré à la cour de Bourgogne : Philippe de Croÿ, comte de Chimay, *Liber amicorum Raphaël de Smedt*, t. 4, *Litterarum Historia*, éd. A. TOURNEUX, Louvain, 2001, p. 13–33.

48. Voir annexe 1, n° 27.

49. À la suite d'accusations de détournements de fonds avec le chancelier Guillaume Hugonet (oncle de son épouse), Jean Gros est emprisonné à plusieurs reprises, sans finalement être jamais reconnu coupable. Il l'a également été pour son opposition aux privilèges des villes de Flandre. Sur la biographie de Jean Gros, nous renvoyons à J. BARTIER, *Légistes et gens de finances au xv<sup>e</sup> siècle. Les conseillers des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Bruxelles, 1955, p. 372–377.

50. Voir annexe 1, n° 26.

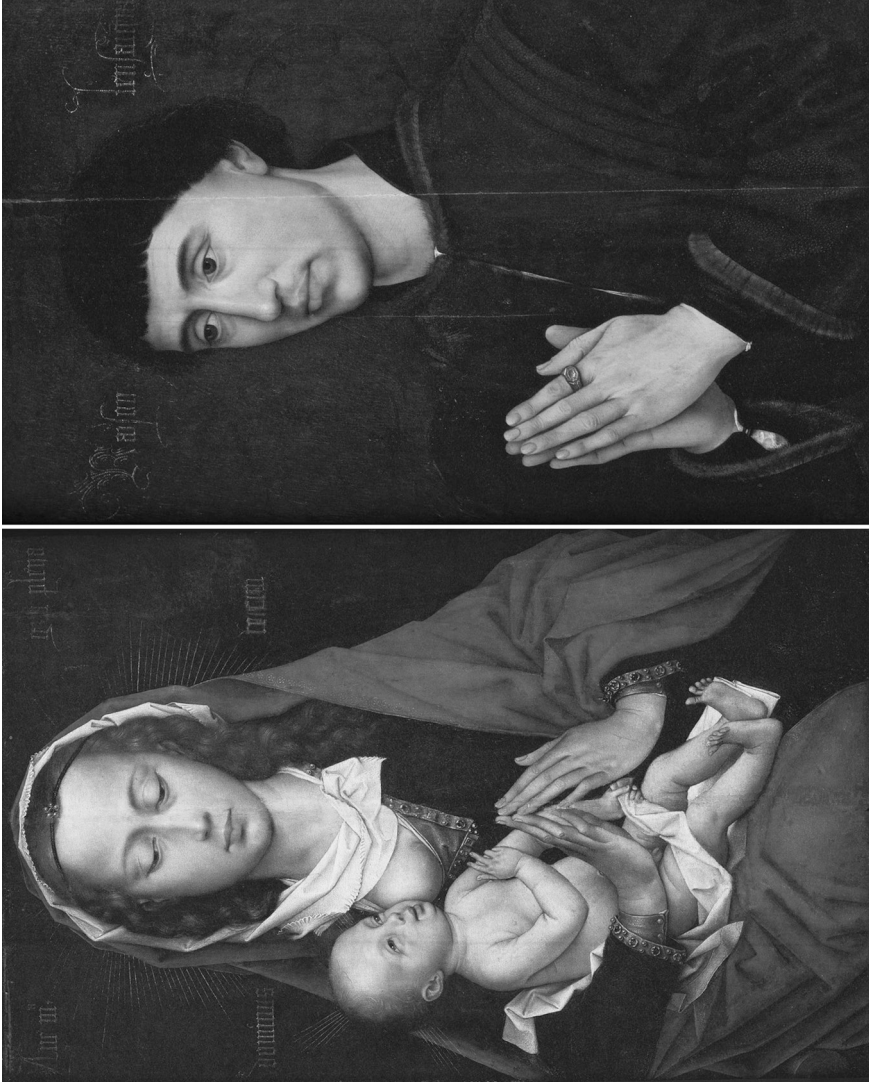


Fig. 3. ROGIER VAN DER WEYDEN, *Diptyque de Jean de Froimont*, ca 1460, CAEN, Musée des Beaux-Arts, n° inv. M91 (volet gauche); BRUXELLES, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, n° inv. 4279 (volet droit). © KIK-IRPA.

sa véritable identité<sup>51</sup>. Ce n'est toutefois qu'en 2003 que le voile fut levé: il s'agit de Jean de Froimont, né vers 1430–1435<sup>52</sup>. Dès le début des années 1450, Jean de Froimont occupe la fonction de clerc à la cour de Mons, avant d'en devenir greffier en 1462–1463, puis conseiller dès 1467. Ces différentes charges l'ont amené à participer à de nombreuses missions en dehors de la ville de Mons et à servir d'intermédiaire entre le duc et la cour montoise. Il a ainsi l'occasion de graviter dans l'entourage ducal et de côtoyer plusieurs clients de Rogier van der Weyden, dont Philippe de Croÿ, qui est alors grand bailli de Hainaut. Il ressort même de plusieurs documents que, dans les années 1470, Philippe et Jean étaient amis proches<sup>53</sup>. Comme l'indiquent les données biographiques, Jean de Froimont est un aristocrate montois qui a gravi lentement les échelons de la hiérarchie politique<sup>54</sup>. Les contacts qu'il a établis avec la cour bourguignonne l'ont probablement incité à commander à l'un des peintres les plus célèbres de l'époque un diptyque dévotionnel à son effigie. Peut-être est-ce même grâce à la connaissance du diptyque de Philippe de Croÿ que cette envie a germé dans son esprit<sup>55</sup>.

Les trois diptyques et le portrait du duc de Clèves réalisés par Rogier van der Weyden sont les témoins les plus anciens que l'on conserve de l'apparition du diptyque à portrait dévotionnel peint sur bois dans les anciens Pays-Bas. Ils présentent des schémas compositionnels extrêmement similaires: le dévot, représenté à mi-corps, apparaît les mains jointes sur le volet droit, tandis que la Vierge à l'Enfant est représentée, elle aussi à mi-corps, sur le volet gauche. Les revers des panneaux sont tantôt ornés des armoiries et de la devise du dévot<sup>56</sup>, tantôt d'une effigie de son saint patron<sup>57</sup>. En outre, ils ont tous les quatre été commandés entre 1450 et 1460 par des nobles et des hauts fonctionnaires ducaux gravitant dans l'entourage de Philippe le Bon qui, comme nous l'avons vu, affectionne tout particulièrement ce genre

51. G. HULIN DE LOO, Diptychs by Rogier van der Weyden-II, *The Burlington Magazine*, t. 44 (253), 1924, p. 179–180.

52. La découverte à Princeton d'un livre d'heures comportant les armes d'une famille hennuyère et de la même devise que celle peinte sur le volet droit du diptyque, *Raison l'enseigne*, a conduit D. VANWIJNSBERGHE (L'identification du portrait «Froimont» de Rogier van der Weyden, *Revue de l'Art*, t. 139, 2003, p. 21–36) à identifier le dévot au Montois Jean de Froimont.

53. En 1475, un certain *Jehan de Fromont*, que l'on peut sans peine identifier à Jean de Froimont, est désigné *mambour* des enfants de Philippe et de son épouse Walburge de Meurs au cas où ces derniers décèderaient avant la majorité de leurs enfants. De plus, le même *Jehan de Fromont* est nommé exécuteur testamentaire de Philippe, dans son testament rédigé le 1<sup>er</sup> septembre 1476. Voir L. CAMPBELL, More on Philippe de Croÿ and Jean de Froimont, *The Burlington Magazine*, t. 147 (1223), 2005, p. 108.

54. VANWIJNSBERGHE, L'identification du portrait «Froimont», p. 25–26.

55. CAMPBELL, More on Philippe de Croÿ, p. 109.

56. C'est le cas des diptyques de Philippe de Croÿ et de Jean Gros.

57. Ce cas de figure s'observe dans le diptyque commandé par Jean de Froimont.

d'objets. Cela n'est pas un hasard : commander un diptyque relève alors tant de l'acte pieux que de l'affirmation sociale.

Sur le plan chronologique et selon les sources que nous avons recensées, la production de diptyques à portraits dévotionnels connaît dans les Pays-Bas une éclipse entre le début des années 1460 et la fin des années 1470, soit pendant une vingtaine d'années. Étonnamment, elle recommence en force dès le début des années 1480 et atteint alors son apogée durant les deux dernières décennies du xv<sup>e</sup> siècle, grâce à Hans Memling et d'autres peintres contemporains. Le premier diptyque que l'on conserve de cette période est le *Diptyque de Lodovico Portinari*, réalisé par le Maître de la Légende de sainte Ursule<sup>58</sup>. Comme l'atteste la présence du beffroi de Bruges à l'arrière-plan du volet droit, il est antérieur à 1483<sup>59</sup>. Neuf autres diptyques ont été réalisés en Flandre entre 1480 et 1500. Quatre d'entre eux sont de la main de Memling<sup>60</sup>. Outre le *Diptyque de Lodovico Portinari*, le Maître de la Légende de sainte Ursule a également réalisé le *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec trois dévots*, qui porte la date 1486<sup>61</sup> (fig. 4). Vers 1490, un premier peintre anonyme brugeois réalise le *Diptyque de Joos van der Burch*<sup>62</sup> et un second se voit confier la commande du *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un jeune homme en prière* aujourd'hui conservé au Courtauld Institute à Londres<sup>63</sup>. Selon toute vraisemblance, le *Diptyque de Willem Schoutet* dû à un anonyme bruxellois, doit être daté des environs de 1482 d'après une inscription, aujourd'hui disparue, qui figurait au-dessus du portrait<sup>64</sup>. Le Koninklijk

58. Voir annexe 1, n° 17.

59. Le beffroi apparaît sous la forme d'une tour carrée surmontée d'une petite toiture. Il n'est pas encore doté de son couronnement octogonal qui est ajouté en 1483. C'est à N. Verhaegen que l'on doit la tentative de datation des œuvres des peintres actifs à Bruges d'après l'aspect des monuments brugeois qu'ils se plaisent à représenter. Elle a appliqué cette méthode aux tableaux du Maître de la Légende de sainte Lucie. Voir N. VERHAEGEN, *Le Maître de la Légende de sainte Lucie. Précisions sur son oeuvre*, *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. 2, 1959, p. 80–81. Sa méthode a ensuite été appliquée par G. Marlier au catalogue des œuvres du Maître de la Légende de sainte Ursule. Voir G. MARLIER, *Le Maître de la Légende de sainte Ursule*, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1964, p. 11–16.

60. Les quatre diptyques réalisés par Hans Memling sont les suivants : le *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* évoqué précédemment et daté de 1487 (voir annexe 1, n° 22), le *Diptyque de Jean du Cellier* réalisé vers 1485–1490, le *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un jeune homme en prière* produit vers 1480–1490 (voir *Ibid.*, n° 20) et enfin le *Diptyque de la Vierge au buisson de roses* vers 1490 (voir *Ibid.*, n° 21).

61. Voir *Ibid.*, n° 16.

62. Voir *Ibid.*, n° 2.

63. Voir *Ibid.*, n° 1.

64. L'inscription *Guillermus sculteti dictus de mechlinia fundator huius confrat portionar perpet ecclie bti Nicolai 9<sup>o</sup> juny 1482*, supprimée lors d'un nettoyage de l'œuvre entre 1920 et 1930, a été retranscrite, peu avant son effacement, par J. Tombu dans



FIG. 4. MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE, *Diptyque de la Vierge à l'Enfant adorée par trois dévots*, 1486, ANVERS, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n<sup>os</sup> inv. 5004-5004bis. © KIK-IRPA.

Museum voor Schone Kunsten d'Anvers conserve les deux derniers diptyques du xv<sup>e</sup> siècle : le *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un couple en prière* dû à un peintre anonyme<sup>65</sup> et le *Diptyque de Christian de Hondt* du Maître de 1499 qui porte le millésime 1499.

L'interruption de la production de diptyques pendant vingt ans entre 1460 et 1480, puis le regain d'intérêt qu'elle connaît entre 1480 et 1500 sont des faits interpellants. On se demande ainsi quelles en sont les raisons et quel a été le vecteur de diffusion des diptyques à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Pour apporter une réponse à ces questions, il faut convoquer les données relatives à la provenance des œuvres et à l'origine sociale des dévots portraiturés. On constatera d'abord que si, entre 1450 et 1460, la clientèle de Rogier van der Weyden est issue de l'aristocratie et des hautes sphères de l'administration ducale, les commanditaires des diptyques ultérieurs appartiennent presque tous au patriciat urbain et à la haute bourgeoisie. On ne relève en effet que deux exceptions : Willem Schouteet et Christian de Hondt, qui sont tous deux clercs<sup>66</sup>. On assiste ainsi à un glissement du statut social des commanditaires, de la noblesse vers la bourgeoisie, comme l'illustre le tableau ci-contre. Cela corrobore l'hypothèse de plusieurs auteurs énoncée plus haut, à savoir que, malgré son apparent statut d'objet de dévotion privée, le diptyque à portrait dévotionnel permet aussi d'exprimer les aspirations sociales de la personne représentée (voir *infra*).

---

un article publié en 1930 : J. TOMBU, P. LEFÈVRE, Un diptyque de l'église Saint-Nicolas à Bruxelles, *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 35, 1930, p. 176.

65. Voir annexe 1, n° 4.

66. Willem Schouteet, alias Guillaume Sculteti, a été recteur de l'église Saint-Nicolas à Bruxelles. Il est aussi l'un des fondateurs de la confrérie du Saint-Sacrement de la même église. Il est décédé en 1482. Voir TOMBU, LEFÈVRE, Un diptyque de l'Église Saint-Nicolas à Bruxelles, p. 177–178.

	<b>Noblesse et hauts fonctionnaires</b>	<b>Bourgeoisie</b>	<b>Clergé</b>
<b>1450–1460</b>	– Jean (III) Gros – Philippe de Croÿ – Jean de Froimont – Jean I <sup>er</sup> de Clèves	–	–
<b>1460–1470</b>	–	–	–
<b>1470–1480</b>	–	–	–
<b>1480–1490</b>	–	– Lodovico Portinari – Jean du Cellier – Trois dévots (Maître de la Légende de sainte Ursule, Anvers) – Maarten van Nieuwenhove – Un dévot (Memling, Chicago)	– Willem Schouteet
<b>1490–1500</b>	–	– Joos van der Burch – Un dévot (Memling, Munich) – Un dévot (Anonyme brugeois, Londres) – Deux dévots (Anonyme flamand, Anvers)	– Christian de Hondt

Répartition chronologique des dévots représentés dans les diptyques datant de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, en fonction de la catégorie sociale à laquelle ils appartiennent<sup>67</sup>

Il n'est pas nécessaire de rappeler ici l'importance du développement économique des villes flamandes qui, au xv<sup>e</sup> siècle, a très largement profité à la bourgeoisie urbaine composée principalement de riches marchands. Ces derniers apparaissent très clairement comme la classe montante de cette fin de Moyen Âge. Afin de manifester sa présence, son importance politique et son prestige grandissant, la bourgeoisie tente alors de s'affirmer en imitant les habitudes de la noblesse, dont elle partage déjà un certain mode de vie<sup>68</sup>.

67. Lorsque l'identité du ou des dévots portraituré(s) n'est pas connue, nous nous basons sur leurs costumes et attributs pour établir leur origine sociale.

68. Voir notamment W. PREVENIER, W. BLOCKMANS, *Les Pays-Bas bourguignons*, Anvers, 1983, p. 136–140; WILSON, *Painting in Bruges*, chap. 1 et 2; H. WIJSMAN,

Ainsi, à la fin de la période médiévale, la volonté typiquement noble de manifester son prestige familial et sa générosité par la commande et le don d'œuvres d'art se diffuse dans les couches inférieures de la société<sup>69</sup>.

La récupération par de riches bourgeois de la formule du diptyque à portrait dévotionnel, initialement réservée au milieu ducal et à l'aristocratie doit être perçue dans ce contexte. Fait intéressant, cette émulation de la noblesse ne se limite toutefois pas à un simple principe d'imitation. En effet, la bourgeoisie ne s'est pas bornée à emprunter la forme picturale du diptyque à portrait dévotionnel, mais elle se l'est appropriée en y introduisant des nuances formelles et compositionnelles. Ainsi, si Rogier van der Weyden et ses clients issus de la noblesse ont opté pour des figures se détachant de fonds neutres<sup>70</sup>, à la manière des portraits dynastiques ducaux, la majorité des diptyques bourgeois représentent plus volontiers la rencontre sacrée dans un intérieur domestique typique de la bourgeoisie<sup>71</sup>. On peut ainsi distinguer les « diptyques aristocratiques » et les « diptyques bourgeois », les seconds consistant en une adaptation des premiers. Ce procédé de récupération et d'adaptation du diptyque aristocratique par la bourgeoisie n'est pas anodin. Il permet non seulement au peintre de placer le dévot dans le même espace pictural que la Vierge, et donc de créer un climat d'intimité entre les différents protagonistes, mais aussi d'ancrer la représentation dans la réalité sociale de son client, dans son monde quotidien.

S'il est bien établi que presque tous les diptyques produits durant les deux dernières décennies du xv<sup>e</sup> siècle relèvent de commandes bourgeoises, la manière dont cette formule picturale s'est diffusée dans les anciens Pays-

---

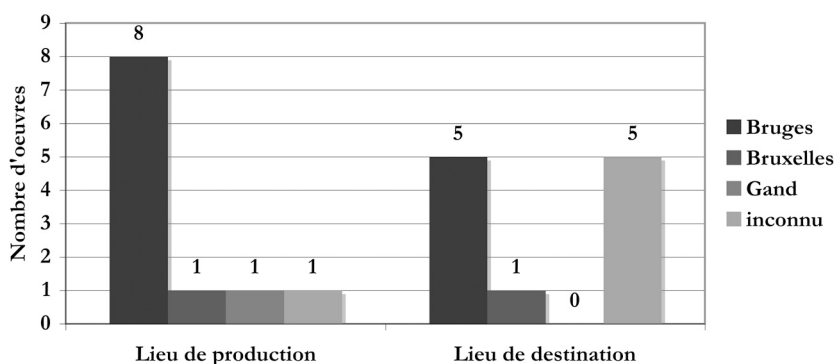
Patterns in Patronage. Distinction and Imitation in the Patronage of Painted Art by Burgundian Courtiers in the Fifteenth and Early Sixteenth Century, *The Court as a Stage. England and the Low Countries in the Later Middle Ages*, éd. S. GUNN, A. JANSE, Woodbridge, 2006, p. 53–69.

69. WILSON, *Painting in Bruges*, p. 41–42. Là où les nobles pratiquent le don de cadeaux en offrant des objets précieux comme de riches manuscrits enluminés ou des objets orfèvrés, les bourgeois commandent plus volontiers des peintures sur panneau, financièrement plus accessibles. À ce propos, voir aussi M. BELOZERSKAYA, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts Across Europe*, Cambridge, 2002, p. 76–145.

70. Les fonds des deux panneaux du diptyque sont tantôt identiques comme dans le *Diptyque de Jean de Froimont*, tantôt distincts comme dans le *Diptyque de Philippe de Croij*.

71. Il s'agit des œuvres suivantes : le *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* et le *Diptyque d'un jeune homme en prière* de Memling conservé à Chicago, ainsi que le *Diptyque de Joos van der Burch*, le *Diptyque de Lodovico Portinari* et le *Diptyque d'un jeune homme en prière* conservé au Courtauld Institute. Lorsque les dévots issus de la bourgeoisie n'apparaissent pas dans un intérieur domestique, ils sont représentés dans un paysage (*Diptyque de Jean du Cellier* et *Diptyque de la Vierge au buisson de roses* de Memling) ou devant un fond neutre (*Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec trois donateurs* et *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un couple en prière*).

Bas, et par quel vecteur, n'a pas encore été complètement explicitée. À ce jour, personne ne semble avoir remarqué que la majorité de ces œuvres sont d'origine brugeoise, que ce soit par leur commanditaire ou par le peintre qui les a réalisées, comme l'illustre ce graphique :



Origine géographique des diptyques à portrait dévotionnel réalisés entre 1480 et 1450

Ainsi, sur les onze diptyques datés entre 1480 et 1500, six ont été produits par Hans Memling et le Maître de la Légende de sainte Ursule<sup>72</sup>, qui étaient tous deux actifs à Bruges. Le *Diptyque de Joos van der Burch* et le *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un jeune homme en prière* du Courtauld Institute sont quant à eux attribués à des artistes anonymes brugeois, ce qui donne un total de huit diptyques sur onze, dont le lieu de production est Bruges. Sur ces huit diptyques, les dévots portraitureurs dont l'identité est connue – ce qui est le cas de quatre d'entre eux – sont par ailleurs tous brugeois, d'origine ou d'adoption, ou proviennent des alentours de la ville : Maarten van Nieuwenhove et Jean du Cellier sont tous les deux des Brugeois « de pure souche », tandis que Lodovico Portinari est un Italien établi à Bruges lorsqu'il commande son diptyque. Quant à Joos van der Burch, il est conseiller municipal et receveur de la châtellenie de Furnes, une petite ville des environs

72. Cet artiste anonyme au nom de convention a été identifié pour la première fois en 1903 par M.J. Friedländer. Son activité a pu être localisée à Bruges à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, grâce aux nombreux monuments brugeois (le beffroi, les églises Notre-Dame et Saint-Sauveur, le Minnewater...) qu'il représente dans les arrière-plans de nombre de ses tableaux. Voir à ce sujet P. BAUTIER, *Le maître brugeois de la Légende de sainte Ursule*, *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles*, t. 5, 1956, p. 3-11 ; MARLIER, *Le Maître de la Légende de sainte Ursule*.

de Bruges<sup>73</sup>. À ces quatre diptyques dont le lieu de destination originale est Bruges ou ses alentours, il faut ajouter le *Diptyque de Christian de Hondt*. En effet, bien que réalisée par le Maître de 1499, un artiste gantois, cette œuvre est liée à la ville de Bruges par son commanditaire : Christian de Hondt est abbé de l'abbaye cistercienne des Dunes à Coxyde, située dans les environs de Bruges, entre 1495 et 1509<sup>74</sup>.

Les seuls diptyques réalisés entre 1480 et 1500 et qui ne peuvent être rapprochés de Bruges sont le *Diptyque de Willem Schouteet* et le *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un couple en prière* conservé à Anvers. Le premier a été commandé à un anonyme bruxellois par le recteur de l'église Saint-Nicolas de Bruxelles, comme on l'a vu plus haut. Il s'agit donc, à tous points de vue, d'une œuvre bruxelloise. Quant au second, il s'agit d'une œuvre attribuée à un anonyme flamand sans autre précision<sup>75</sup>.

Pour la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, il reste encore à évoquer une dernière œuvre : le *Diptyque de Jeanne de France*, attribué à l'entourage de Rogier van der Weyden<sup>76</sup>. Lui non plus ne peut être ni daté, ni situé géographiquement avec précision. Il s'agit, en outre, d'une œuvre tout à fait particulière qui se distingue des autres diptyques par son schéma compositionnel atypique : la dévote apparaît face à une apparition de la Vierge sur le croissant à gauche, tandis que le volet droit est occupé par la Crucifixion à droite. On remarquera en outre que la personne représentée en prière est une femme seule.

Enfin, pour établir le schéma de diffusion du diptyque à portrait dévotionnel dans les anciens Pays-Bas de la manière la plus complète possible, il faut également prendre en compte les portraits dévotionnels d'hommes représentés à mi-corps orientés vers la gauche<sup>77</sup>, qui appartenaient initiale-

---

73. Sur Joos van der Burch, on consultera notamment C. EISLER, *New England Museums. Les Primitifs flamands*, I, *Corpus de la peinture des Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, t. 4, Bruxelles, 1961, p. 15–22.

74. Voir A. DUBOIS, N. HUYGHEBAERT, *Abbaye des Dunes, à Koksijde et à Bruges, Monasticon belge*, III, *Province de Flandre occidentale*, t. 2, Liège, 1966, p. 407.

75. Il représente, sur le volet gauche, la Vierge à l'Enfant selon un modèle dérivant des compositions de l'atelier de Van der Weyden. Les différences stylistiques observables entre les dessins sous-jacents des deux panneaux indiquent qu'ils ont été réalisés par deux artistes différents. Aucun élément du diptyque ne permet de situer le lieu de sa production ou de sa destination, ni sa date de réalisation. Voir HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, p. 216.

76. Voir annexe 1, n° 29.

77. Nous excluons donc de ce comptage les portraits masculins orientés vers la droite, car ils peuvent tout aussi bien constituer les volets gauche de diptyques ne respectant pas le principe de dextralité (voir *infra*) que les volets gauches de triptyques dévotionnels dédiés à la Vierge et dans lesquels figurent leurs épouses sur les volets droits. Il en va de même pour les portraits de femmes tournées vers la gauche, car ces panneaux constituent généralement les volets droits de triptyques dévotionnels.

ment à des diptyques, comme le *Portrait du duc de Clèves en prière* évoqué précédemment. Nous avons dénombré 29 portraits de ce type. Parmi eux, 19 portraits datent de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. La plupart d'entre eux ont été produits par des artistes bruxellois (le Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine et le Maître à la Vue de Sainte-Gudule) et, surtout, par des artistes brugeois (Hans Memling, le Maître de la Légende de sainte Ursule et le Maître des portraits princiers).

Ainsi, comme l'attestent la provenance géographique des diptyques et l'origine sociale des dévots portraiturés, le diptyque à portrait dévotionnel apparaît très clairement à la fin du xv<sup>e</sup> siècle comme une spécialité brugeoise tout particulièrement affectée par les hommes issus de la bourgeoisie locale ou des nations étrangères installées dans la ville. Cette formule picturale ne s'est que très peu diffusée dans les autres villes flamandes, si ce n'est à Bruxelles, comme en témoignent le *Diptyque de Willem Schouteet* et plusieurs portraits dévotionnels qui ont probablement appartenu à des diptyques<sup>78</sup>.

Avant son éclosion à Bruges à partir des années 1480, le genre du diptyque dévotionnel n'avait connu de réel succès que dans l'entourage ducal, sous l'impulsion du seul Rogier van der Weyden. Dès lors, comment expliquer son apparition dans la ville flamande? Des recherches récentes sur le *Diptyque de Jean Gros* et sa destination semblent pouvoir apporter une réponse à cette question. En effet, peu après leur installation à Bruges, en 1476 plus précisément, Jean Gros et son épouse Guye de Messey fondent à l'église Saint-Jacques une chapelle (dans laquelle ils désiraient être inhumés), ainsi qu'un oratoire privé y attenant<sup>79</sup>. Comme l'ont pertinemment suggéré W. Rombauts puis M. Martens, il est fort probable que Jean Gros ait placé son diptyque dévotionnel dans cet oratoire<sup>80</sup>. L'œuvre aurait ainsi été accessible et visible aux paroissiens de Saint-Jacques, ainsi qu'aux artistes brugeois et à leurs commanditaires peu après 1476. On ne peut considérer comme une coïncidence le fait que la production de diptyques – alors interrompue depuis les environs de 1460 – reprenne avec force, presque exclusivement à Bruges, peu après l'emménagement de Jean Gros dans cette ville et l'installation probable de son diptyque dévotionnel à l'église Saint-Jacques. Il est même tentant d'avancer que la reprise de la production de diptyques dévotionnels à cette époque à Bruges plaide précisément en faveur de l'hypothèse

78. Bruxelles est, pour rappel, la ville où Rogier van der Weyden exerça son métier de peintre durant la majeure partie de sa carrière. Il n'est donc pas étonnant qu'outre Bruges, il s'agisse de la seule ville flamande où semblent avoir été produits et commandés des diptyques.

79. L'acte de fondation est daté du 1<sup>er</sup> janvier 1476. Voir W. ROMBAUTS, *Het oud archief van de kerkfabriek van Sint-Jacob te Brugge (XIII<sup>de</sup>–XIX<sup>de</sup> eeuw)*, t. 1, Inventaris, Bruxelles, 1986, p. 21, 68.

80. *Ibid.*, p. 21; MARTENS, *Some Reflections*, p. 87–88.

de Rombauts et de Martens quant à la localisation du diptyque de Jean Gros. Quoi qu'il en soit, cette œuvre de Van der Weyden semble bel et bien être le vecteur de diffusion principal de cette formule picturale – autrefois réservée aux hautes sphères bourguignonnes – au sein de la bourgeoisie brugeoise.

### Marguerite d'Autriche et le renouveau du diptyque à portrait(s) dévotionnel(s) au début du xvi<sup>e</sup> siècle

Au début du xvi<sup>e</sup> siècle, la formule du diptyque dévotionnel connaît encore un certain succès à Bruges, comme en témoignent non seulement plusieurs diptyques conservés dans leur intégralité, mais aussi des portraits dévotionnels à mi-corps qui appartenaient initialement à des diptyques. Ces œuvres ont été réalisées par les plus importants artistes brugeois actifs durant les premières décennies du xvi<sup>e</sup> siècle. L'on doit ainsi à Gérard David le *Diptyque de Bernardijn Salviati* et à l'atelier d'Ambrosius Benson un *Portrait d'un homme en prière accompagné de saint Michel* qui devait appartenir à un diptyque, comme l'indique l'orientation des personnages. On attribue à Adrien Isenbrant le *Diptyque Van de Velde* et le *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un membre de la famille Hillenberger en prière* qui – fait intéressant – reprend la formule traditionnelle du « diptyque bourgeois », selon laquelle le dévot et la Vierge apparaissent dans un intérieur domestique<sup>81</sup>, ainsi que deux portraits probablement issus de diptyques<sup>82</sup>. Jan Provoost réalise, quant à lui, le *Diptyque d'un frère mineur* évoqué plus haut, qui représente un moine en prière devant le Portement de croix. C'est néanmoins grâce à Marguerite d'Autriche que le diptyque à portrait dévotionnel connaît ses dernières heures de gloire dans les anciens Pays-Bas durant les trois premières décennies du xvi<sup>e</sup> siècle : en effet, elle commande plusieurs diptyques, à son effigie et à celle de sa mère, qui suscitent visiblement une certaine émulation au sein de son entourage.

Le mécénat artistique de Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas de 1507 à sa mort en 1530, est particulièrement bien connu grâce aux travaux de D. Eichberger<sup>83</sup>. Les inventaires de ses collections, ainsi que plusieurs sources visuelles indiquent que durant sa régence, Marguerite d'Autriche a tout particulièrement affectionné les objets d'art en forme de diptyque. Elle possédait de nombreux diptyques – douze précisément –, aussi bien peints,

81. Voir annexe 1, n° 11.

82. Il s'agit du *Portrait d'un homme en prière accompagné par saint Pierre* (BERLIN, Gemäldegalerie, n° inv. 2084) et du *Portrait d'un homme en prière accompagné des saints Pierre et Paul* (LONDRES, Collection particulière).

83. Voir surtout D. EICHBERGER, *Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, 2002.

qu'orfévres ou en ivoire comme en attestent ses inventaires<sup>84</sup>. Il n'est donc pas étonnant que deux diptyques dédiés à la Vierge comportant l'effigie de la régente en prière nous soient parvenus. Le premier a été réalisé par le Maître de 1499 entre 1501 et 1507 (fig. 5)<sup>85</sup>. Il représente, à gauche, la Vierge à l'Enfant trônant et à droite, Marguerite d'Autriche agenouillée sur son prie-Dieu, dans un intérieur domestique similaire à celui du *Diptyque de Christian de Hondt* réalisé par le même artiste quelques années auparavant. On y retrouve en effet le lit surmonté d'un petit diptyque dans le fond de la pièce, ainsi que la cheminée et un meuble sur lequel sont disposés divers objets sur la gauche.

Le second diptyque comportant le portrait de Marguerite d'Autriche procède d'un original de Bernard van Orley, daté des années 1518–1520 et dont on ne connaît plus que le volet gauche<sup>86</sup>. Plusieurs copies de ce

---

84. Id., *Devotional Objects in Book Format: Diptychs in the Collection of Margaret of Austria and her Family, The Art of book: its Place in Medieval Worship*, éd. M.M. MANION, B.J. MUIR, Exeter, 1998, p. 295–299.

85. La datation du diptyque, basée sur des éléments historiques et iconographiques, est controversée. La présence des armoiries de la maison de Savoie sur le volet droit, suspendues au-dessus de la cheminée, donne 1501 – date du mariage de Marguerite et de Philibert de Savoie – comme *terminus post quem*. On s'accorde généralement à dire que la coiffe noire que porte Marguerite indiquerait son veuvage. Le diptyque serait donc postérieur à 1504, année du décès de Philibert (voir P. EECKHOUT, *Les trois diptyques du Maître de 1499, Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. 34–37, 1985–1988, p. 60; A. PEARSON, *Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs, Woman's Art Journal*, t. 22, 2, automne 2001–hiver 2002, p. 19). Sur la base d'éléments historiques et de comparaisons iconographiques, cette datation doit cependant être revue. L'entrée en fonction de Marguerite en tant que régente des Pays-Bas en 1507 constitue un *terminus ante quem*. Dans le diptyque du Maître de 1499, Marguerite apparaît en effet en tant que duchesse de Savoie, comme l'atteste sa mise. Celle-ci est très proche de celle qu'elle arbore dans une miniature du manuscrit de Michele Riccio, *Changement de fortune en toute prospérité* (VIENNE, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2625, fol. 21), dans laquelle elle est représentée trônant au centre de la composition, en tant que duchesse de Savoie. Elle porte une robe couleur or à motifs vert foncé, dont les manches sont bordées d'hermine, et une coiffe noire, similaires à celles qu'elle arbore dans le diptyque. Dès lors, le port du voile noir sur le diptyque du Maître de 1499 ne doit pas empêcher de dater l'œuvre d'avant 1504. Signalons d'ailleurs que de telles coiffes noires sont fréquentes chez les dames nobles de l'époque, aussi bien françaises que flamandes, sans pour autant être signe de veuvage. Par ailleurs, après sa nomination à la régence des Pays-Bas en 1507, Marguerite d'Autriche apparaît exclusivement vêtue de son costume de veuve, constitué d'une robe noire et d'une coiffe de voile blanc, à l'instar de ses portraits officiels réalisés à partir de 1518 (voir *Women of Distinction: Margaret of York/Margaret of Austria*, éd. D. EICHBERGER, Turnhout, 2005, p. 83–84). La commande du diptyque du Maître de 1499 peut donc être située entre 1501 et 1507.

86. Voir annexe 1, n° 30.



Fig. 5. MAÎTRE DE 1499, *Diptyque de Marguerite d'Autriche*, ca 1501–1507, GAND, Museum voor Schone Kunsten, n° inv. 1973–A. © KIK–IRPA.

diptyque conçu par Bernard van Orley nous sont parvenues, ce qui atteste de sa diffusion<sup>87</sup>. Vers 1518–1520, Bernard van Orley vient d'être nommé peintre de cour à Malines, poste qu'il conservera jusqu'à la mort de la régente en 1530. Les deux panneaux du diptyque représentent une seule et même pièce dans laquelle se trouvent assises à la même table la Vierge à gauche et Marguerite à droite. La Vierge tient son Fils debout sur la table. Ce dernier tend la main gauche, de laquelle s'échappe le mot *Veni*. Marguerite tient entre les doigts de sa main droite les pages d'un livre posé sur la table, tandis qu'elle porte à son cœur la main gauche et répond à l'Enfant *Placet*.

87. Outre une copie du diptyque conservé dans une collection particulière française, on conserve également une copie du volet droit (NEW YORK, Coll. Reinhardt) et deux copies dans lesquelles les deux panneaux du diptyque ont été unifiés en une seule composition (anciennement MUNICH, Coll. Julius Bohler et anciennement MUNICH, Coll. Heilmann).

Marguerite d'Autriche semble également être à l'origine de la commande du *Diptyque de Marie de Bourgogne* passée à Jan Mostaert, un peintre originaire d'Haarlem dont la présence à la cour malinoise est attestée en 1519 et en 1521<sup>88</sup>. Daté des environs de 1520, ce diptyque représente l'Apparition du Christ à sa mère dans les Limbes avec, sur le volet droit, Marie de Bourgogne agenouillée sur son prie-Dieu<sup>89</sup>.

Commandés par Marguerite d'Autriche, ces trois diptyques témoignent de l'intérêt porté par la régente non seulement aux diptyques en général, mais au diptyque à portrait dévotionnel en particulier. Par ailleurs, on remarquera avec intérêt que, outre le *Diptyque de Jeanne de France*, il s'agit des seuls diptyques représentant des femmes seules, sans présence masculine à leurs côtés. Le diptyque à portrait dévotionnel est en effet une formule picturale typiquement masculine, et l'on peut donc s'étonner de l'intérêt porté par la régente à ce type d'objet. En réalité, le fait que Marguerite d'Autriche a commandé de telles images – perçues comme typiquement masculines, mais aussi mises à l'honneur par ses ancêtres – est riche de sens, comme l'a montré A. Pearson : aux yeux de la régente, le diptyque à portrait dévotionnel est un objet à portée politique. En posséder à son effigie est pour elle un moyen d'asseoir sa légitimité politique et son autorité sur les Pays-Bas, en se présentant comme digne successeur des ducs de Bourgogne<sup>90</sup>.

Mais Marguerite ne s'est pas limitée à commander et à posséder des diptyques. En effet, l'identité de plupart des dévots portraiturés dans des diptyques dévotionnels au XVI<sup>e</sup> siècle suggère fortement qu'elle est la principale responsable d'une vague de renouveau de la formule du diptyque dévotionnel dans les anciens Pays-Bas entre 1510 et 1530 : outre les diptyques d'origine brugeoise évoqués précédemment, la majorité des diptyques de cette époque ont soit été commandés par des personnes gravitant dans son orbite ou ayant été en contact plus ou moins prolongé avec elle, soit été réalisés par des artistes ayant fréquenté sa cour.

---

88. On ne conserve aucun document permettant d'établir avec certitude que l'œuvre relève d'une commande de la régente des Pays-Bas, mais l'identité de la femme portraiturée, la datation de l'œuvre et le fait que le peintre est documenté à la cour malinoise à cette époque plaident fortement en faveur de cette hypothèse. Voir HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, p. 198.

89. Mère de Marguerite d'Autriche, Marie de Bourgogne (1457–1482) a été identifiée grâce à un portrait d'elle réalisé par un peintre anonyme des Pays-Bas vers 1530–1540 et conservé au château de Gaasbeek.

90. Voir PEARSON, *Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs*; A. PEARSON, *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art, 1350–1530. Experience, Authority, Resistance*, Aldershot, 2005, p. 162–191. Voir également L.D. GELFAND, *Regency, Power, and Dynastic Visual Memory: Margaret of Austria as Patron and Propagandist, The Texture of Society. Medieval Women in the Southern Low Countries*, éd. E.E. KITTEL, M.A. SUYDAM, New York, 2004, p. 203–225.

Le 2 mars 1513, Maximilien Sforza, duc de Milan, écrit à Marguerite d'Autriche afin de l'informer de la venue à la cour de Malines de son *chier et bien aimé* chambellan<sup>91</sup> Antonio de Siciliano, dans le cadre d'une mission dont l'objet n'est pas spécifié. Le secrétaire du duc a donc séjourné quelque temps à Malines et y a rencontré Marguerite d'Autriche. C'est très certainement à cette occasion qu'il rencontre Jan Gossart – travaillant alors sur le *Retable de saint Luc peignant la Vierge* destiné à l'autel de la gilde des peintres de Malines à Saint-Rombaut – et qu'il lui commande le désormais célèbre *Diptyque d'Antonio Siciliano*, conservé à la Galleria Doria Pamphili à Rome (fig. 6). Comme on l'a déjà signalé plus haut, celui-ci comporte une copie de la *Vierge dans une église* de Jan van Eyck, qui semble avoir appartenu à un diptyque. Or, l'inventaire des biens de Marguerite d'Autriche dressé en 1516 suggère fortement la présence du probable diptyque eyckien dans les collections de la régente. Celle-ci faisait régulièrement visiter ses collections à ses invités et visiteurs prestigieux. Il est dès lors tentant d'avancer que l'Italien a vu l'œuvre de Van Eyck et en ait ensuite commandé une copie à Jan Gossart, qui se trouvait alors à Malines. Il est par ailleurs tout aussi plausible qu'Antonio Siciliano ait également vu le *Diptyque de Marguerite d'Autriche* réalisé par le Maître de 1499 entre 1501 et 1507. On constatera avec intérêt que, contrairement à Christian de Hondt, Siciliano n'apparaît pas dans un intérieur domestique, mais dans un vaste paysage. Peut-être est-ce dû au fait que le secrétaire du duc de Milan souhaitait ramener en Italie une œuvre typiquement flamande, l'art du paysage apparaissant à cette époque comme une spécialité des artistes des Pays-Bas.

Quelques années plus tard, en 1517, Jan Gossart réalise un deuxième diptyque, cette fois pour Jean Carondelet, un des membres les plus influents de la cour de Marguerite d'Autriche<sup>92</sup>. Il s'agit du célèbre *Diptyque Carondelet*

91. J. DUVERGER, *Nieuwe gegevens betreffende het brevarium Grimani, Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. 1, 1938, p. 28.

92. Né à Dôle en 1469, Jean Carondelet est le fils de Jean Carondelet et Marguerite de Chassey. Docteur en droit, il mène une brillante carrière, à la fois ecclésiastique et politique. D'abord chanoine de Saint-Pierre d'Anderlecht, il est ensuite nommé chanoine de la cathédrale Saint-Donatien de Bruges en 1485. Peu après, il devient Prévôt de Saint-Piat à Seclin et de Sainte-Walburge à Furnes, avant d'être nommé doyen de la cathédrale de Besançon en 1493. Il travaille quelque temps en tant que secrétaire de Charles Quint avant de devenir membre du Conseil d'État en 1503. De 1517 à 1519, il accompagne Charles Quint en Espagne. À son retour, il est élu 37<sup>e</sup> prévôt de Saint-Donatien de Bruges, le 28 novembre 1520. La même année, il devient Chancelier de Flandre. Sa carrière ecclésiastique est couronnée quelques années plus tard par sa nomination en tant qu'archevêque de Palerme et primat de Sicile. En 1527, il est élu président du Conseil privé. Jean Carondelet décède à Malines en 1545. Son corps est alors enseveli dans la chapelle funéraire qu'il avait aménagée à Saint-Donatien de Bruges. Lors de la démolition de la cathédrale, son monument funéraire fut transporté à l'église Notre-Dame, dans laquelle il se trouve encore aujourd'hui.



Fig. 6. JAN GOSSART, *Diptyque d'Antonio Siciliano*, ca 1508, ROME, Galleria Doria Pamphili. © KIK-IRPA.

conservé au Louvre<sup>93</sup>. Se détachant sur un fond neutre de couleur brune, le futur archevêque de Palerme est représenté en buste, les mains jointes et le regard dirigé vers la Vierge. À l'époque de la commande, Jean Carondelet occupe le poste de maître des requêtes ordinaire du Conseil privé des Pays-Bas. Il est donc en contact régulier avec la régente et il a très probablement eu accès, à un moment ou à un autre, à sa collection d'œuvres d'art, dans laquelle il aura pu admirer ses diptyques, suscitant ainsi chez lui l'envie d'en posséder un à sa propre effigie.

Jan Gossart est l'auteur d'un troisième diptyque à portrait dévotionnel. Celui-ci a été réalisé à la demande de l'Espagnol Don Juan Zúñiga

Voir D. COENEN, Art. Carondelet, Jean II, *Nouvelle biographie nationale*, t. 2, Bruxelles, 1990, p. 79-83.

93. Voir annexe 1, n° 9.

y Avellaneda<sup>94</sup>. Noble d'origine, Don Juan Zúñiga a passé toute sa vie au service de la cour espagnole. Durant sa jeunesse passée au service de Charles Quint, il séjourne quelque temps aux Pays-Bas. C'est probablement à cette occasion qu'il commande à Gossart le diptyque, aujourd'hui détruit. J. Maria March – qui a pu l'étudier avant sa destruction – le date de la même période que le diptyque commandé par Jean Carondelet. Au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, le diptyque de Zúñiga se trouve au Palau de Barcelone, comme l'atteste un inventaire<sup>95</sup>. L'œuvre se présente de manière très traditionnelle : la Vierge à l'Enfant apparaît à mi-corps sur le volet gauche, tandis que le panneau gauche est occupé par l'effigie de l'Espagnol. Le fond neutre devant lequel se déploient les personnages correspond en outre à la formule du « diptyque aristocratique » instaurée par Rogier van der Weyden et déjà reprise par Gossart pour le diptyque de Jean Carondelet.

Généralement daté des années 1515–1518, le *Diptyque de Diego de Guevara* de Michel Sittow est un autre témoin du rôle joué par Marguerite d'Autriche dans le renouveau du diptyque à portrait dévotionnel au xvi<sup>e</sup> siècle<sup>96</sup>. Originaire de Santander dans le nord de l'Espagne, Don Diego de Guevara arrive aux Pays-Bas à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Comme le signale Antoine de Lusy dans son journal, Diego de Guevara est de *nassion d'Espagne, mais illa esté de toute jeunesse norry en court de par dessa*<sup>97</sup>. Rapidement, il occupe des postes importants au sein de l'administration bourguignonne : dès 1501, il est nommé maître d'hôtel de Philippe le Beau. Il accompagne ensuite ce dernier et son épouse Jeanne de Castille en Espagne en 1506, en tant que premier maître d'hôtel de Jeanne. Il mènera par la suite diverses missions diplomatiques en Espagne et en Angleterre avant d'être nommé en 1517 *Contador Mayor de Cuentas* (receveur des revenus royaux) pour la Castille. La même année, il est nommé *clavaria* (directeur) de l'ordre de Calatrava, dont il porte l'insigne sur le diptyque. Il meurt vers 1520–1521<sup>98</sup>. Don Diego de Guevara est connu

94. Voir annexe 1, n° 8.

95. J.M. MARCH, *Tres tablas del Palau de Barcelona atribuibles a Mabuse*, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. 52, 1948, p. 289–290.

96. Voir annexe 1, n° 25. Peintre originaire de la ville hanséatique de Reval (actuelle Tallin), Michel Sittow effectua deux séjours aux Pays-Bas, le premier en 1506 à la cour de Philippe le Beau et le second de 1514 à 1518 à la cour de Marguerite d'Autriche. Diego de Guevara passa donc sa commande lors d'un de ces séjours. Étant donné que le dévot porte la croix de l'Ordre de Calatrava dont il devient *clavaria* en 1517, on s'accorde généralement à situer la commande de l'œuvre vers cette date, soit lors du second séjour du peintre. Voir J. TRIZNA, *Michel Sittow, peintre revalais de l'école brugeoise (1468–1525/1526)*, Bruxelles, 1976, p. 53.

97. ANTOINE DE LUSY, *Le journal d'un bourgeois de Mons. 1505–1536*, éd. A. LOUANT, Bruxelles, 1969, p. 160.

98. Pour la biographie de Diego de Guevara, voir R. FAGEL, *De hispano-vlaamse wereld. De contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders. 1496–1555*, Bruxelles, 1996, p. 326–327 ; COOLS, *Mannen met macht*, p. 225–226.

des historiens d'art pour avoir offert le *Portrait des époux Arnolfini* de Jan van Eyck à Marguerite d'Autriche, comme en attestent les inventaires de 1516 et de 1523–1524<sup>99</sup>. L'Espagnol et la régente des Pays-Bas apparaissent ainsi comme deux amateurs d'art qui partagent les mêmes goûts. Il est dès lors plus que probable que Marguerite ait fait visiter sa collection de peintures à Diego de Guevara, lui donnant ainsi l'envie de posséder, lui aussi, un diptyque à portrait dévotionnel comportant son effigie. Pour ce faire, il aurait passé commande à Michel Sittow, qui se trouvait alors à la cour de Malines. L'œuvre en question représente la Vierge et Diego de Guevara attablés ensemble, ce dernier regardant le Christ nu tenu par sa Mère. La proximité des protagonistes et l'attitude pieuse de Diego confèrent à l'œuvre un degré d'intimité rarement atteint dans les diptyques dévotionnels de ce type.

Dans le domaine de la commande de diptyques à portrait dévotionnel, Marguerite semble avoir fait un dernier émule parmi ses proches en la personne du cardinal Érard de la Marck, comme en attestent plusieurs documents d'archives : l'inventaire des biens de Marguerite dressé en 1524 mentionne en effet *ung tableau, painct d'ung cousté d'une Nostre-Dame et de l'autre du cardinal de Liège, fermant a deux feulletz*<sup>100</sup>. La présence de ce diptyque dans les collections de la régente incite à se demander qui fut à l'initiative de la commande : le cardinal lui-même qui, selon une pratique courante, aura alors offert l'œuvre à Marguerite ou cette dernière ? Qu'elle en soit le commanditaire ou qu'il s'agisse plutôt d'Érard importe finalement peu pour notre propos, puisque dans les deux cas, la régente joua un rôle dans l'instigation de la commande. Par ailleurs, un document daté de 1533 mentionne deux œuvres peintes représentant la Vierge et le cardinal de la main de Jan Vermeyen en possession de Marguerite d'Autriche<sup>101</sup>. La terminologie

99. L'inventaire de 1516 le mentionne de la manière suivante : *Ung grant tableau qu'on appelle Hernoul le Fin avec sa femme dedens une chambre, qui fut donné à Madame par don Diego, les armes duquel sont en la couverte dudit tableau fait du painctre Johannes*. Voir LE GLAY, *Correspondance*, p. 479. La mention dans l'inventaire de 1523–1524 se présente comme suit : *Item, ung aultre tableau fort exqui, qui se clot à deux feulletz, où il y a painctz ung homme et une femme estant z desboutz, touchantz la main l'ung de l'autre, fait de la main de Johannes, les armes et divise de feu don Dieghe esdit deux feulletz, nommé le personnage Arnoult Fin*. Voir L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, p. 204, n. 4.

100. H. ZIMMERMAN, *Quellen zur Geschichte der Kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbetreibungen des allerdurchlauchtigsten Erzhauses, Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. 3, 1885, p. CXXI, n° 958.

101. Dans ce document, Jan Vermeyen demande aux exécuteurs testamentaires de Marguerite d'Autriche de lui rembourser le prix du matériel employé pour réaliser dix-neuf portraits que la régente lui avait commandés et qu'il avait déjà livrés. Parmi ces tableaux sont mentionnés deux portraits d'Érard de la Marck et deux effigies de la Vierge : *Ledit Jehan a fait et delivré à ma dite dame quatre grans tableaux assavoir : deux à la figure du cardinal de Liège et les deux autres à l'ymaige de Notre Dame ; pour le bois,*

employée dans ce document (*quatre grans tableaux*) ne permet cependant pas d'établir avec certitude s'il s'agit bel et bien de diptyques. Il pourrait tout autant s'agir de pendant, voire d'œuvres indépendantes.

On considère généralement que le *Portrait d'Érard de la Marck* conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam et la *Sainte Famille* du Frans Hals Museum d'Haarlem, tous deux attribués à Jan Vermeyen, forment le diptyque du cardinal mentionné dans l'inventaire de 1524<sup>102</sup>. Les deux panneaux ont en effet les mêmes dimensions, et sont réalisés selon la même technique picturale<sup>103</sup>. De prime abord, l'extrémité de la tenture verte du panneau gauche semble se prolonger sur le panneau droit, en dessous de la nuée. Cette reconstitution se heurte toutefois à quelques obstacles, tant formels et stylistiques qu'icônographiques. Certes, les mentions d'archives empêchent de nier l'existence d'un, voire de plusieurs diptyques représentant Érard de la Marck aux côtés de la Vierge à l'Enfant, peints par Jan Vermeyen. Cependant, la composition de la *Sainte Famille* n'est pas conçue en tenant compte d'un panneau adjacent. L'Enfant lève bien la main vers la gauche, mais il désigne du doigt la nuée et non pas le dévot. Par ailleurs, l'attitude d'Érard est, quant à elle, plus typique de l'art du portrait indépendant vers 1530–1540<sup>104</sup> que des portraits dévotionnels de l'époque<sup>105</sup>. Il faut également souligner que, d'un

---

*estoffes d'or, d'azur et autre... XXL.* Voir ZIMMERMAN, Quellen. Cité d'après EICHBERGER, *Leben mit Kunst*, p. 379, n. 29.

102. En 1963, B. Haak propose de voir dans le portrait du cardinal l'un des deux volets du diptyque, mais ne le rapproche pas de la *Sainte Famille*, qu'il considère comme plus tardive (B. HAAK, *Het portret van Erard de la Marck door Jan Cornelisz. Vermeyen*, *Bulletin van het Rijksmuseum*, t. 11, 1963, p. 14, 19; voir aussi H.J. HORN, *Jan Cornelisz. Vermeyen: Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, Doornspijk, 1989, p. 9). Ce n'est qu'en 1993 que les deux panneaux sont rapprochés et considérés comme les deux panneaux du diptyque de l'inventaire (*Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars. 1505–1558*, éd. B. VAN DEN BOOGERT, J.K. KERKHOFF, Zwolle, 1993, p. 322–323). Cette hypothèse a ensuite été reprise par HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, p. 236–237, n° 35 et par A. BAGLEY-YOUNG, Jan Cornelisz Vermeyen's « Cardinal Erard de la Marck » and « Holy Family »: a Diptych Reunited, *The Burlington Magazine*, t. 150 (1259), 2008, p. 76–82. Voir aussi D. ALLART, Les portraits d'Érard de la Marck, prince-évêque de Liège, *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, éd. C. DE RUYT, I. LECOCQ, M. LEFFTZ, M. PIAVAUX, Namur, 2008, p. 27–40. L'auteur voit dans ces deux panneaux « le produit de l'ajustement d'un portrait (ou d'un type de portrait) préexistant et non prévu à cet effet, avec une effigie de la *Sainte famille* », destiné au *petit cabinet* du palais de Malines.

103. Voir HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, p. 299.

104. Voir, parmi de nombreux exemples, le *Portrait d'un homme* de Jan Vermeyen conservé à MUNICH, Alte Pinakothek, n° inv. 739.

105. Signalons toutefois que l'on conserve quelques rares triptyques des années 1530–1540 dans lesquels les dévots ne sont pas représentés dans une attitude pieuse, mais adoptant une gestuelle « profane » et ayant le regard dirigé vers le spectateur. On pensera notamment au *Triptyque de la Vierge à l'Enfant avec un couple en prière* de Dirk

point de vue visuel, les deux panneaux ne s'assemblent pas bien, les coloris étant en effet bien différents. Enfin, l'analyse dendrochronologique effectuée par P. Klein dans le cadre de l'exposition *Prayer and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* indique que les deux panneaux ne proviennent pas du même arbre et les estimations de datation sont différentes<sup>106</sup>. À ce jour, il n'est, à notre sens, pas possible d'affirmer avec certitude que les deux panneaux de Vermeyen constituent le diptyque mentionné dans l'inventaire des biens de Marguerite d'Autriche. Quoi qu'il en soit, les mentions d'archives prouvent que le cardinal de Liège a été représenté en prière dans un, voire plusieurs diptyques à portraits dévotionnels pour lesquels les liens avec Marguerite d'Autriche sont incontestables.

Parmi les diptyques dévotionnels datant du xvi<sup>e</sup> siècle conservés, seuls quatre ne peuvent être rattachés ni à Bruges et Bruxelles – les deux villes ayant vu se développer cette formule picturale de manière considérable – ni à l'entourage de Marguerite d'Autriche. Il s'agit du *Diptyque dit de Jeanne de Boubais* de Jean Bellegambe<sup>107</sup>, du *Diptyque de sainte Anne trinitaire avec un chartreux* du Maître du Diptyque de Brunswick<sup>108</sup>, du *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un homme en prière et sainte Marie-Madeleine* de Lucas van Leyde dont les deux volets sont aujourd'hui réunis en seul panneau<sup>109</sup> et du *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un homme en prière* de Jan van Scorel<sup>110</sup>. Dans le cas de Lucas van Leyde et de Jan van Scorel, on avancera encore que ces deux peintres des Pays-Bas du Nord ont entretenu des liens ponctuels avec des personnes ayant vu ou produit des diptyques dévotionnels. Ainsi, en 1521, soit un an avant la réalisation de son diptyque représentant un homme en prière devant la Vierge à l'Enfant, Lucas van Leyden fait un voyage à Anvers, où il rencontre notamment Albrecht Dürer<sup>111</sup>. Il est dès lors possible que ce dernier ou d'autres peintres anversois aient évoqué en sa présence les diptyques de Jan Gossart ou de Bernard van Orley, ou même qu'il ait eu l'occasion de voir lui-même une œuvre de ce type. Si le lien que

---

Jacobsz. (STUTTGART, Staatsgalerie, n° inv. GVL 61) et au *Triptyque de la sainte Famille avec un couple en prière* dont le panneau central est attribué à l'atelier de Pieter Coecke van Aelst et les volets au même Dirk Jacobsz. (UTRECHT, Museum Catharijneconvent, n° inv. ABM s 67). Voir FALQUE, *Portraits de dévots*, p. 96–97.

106. Le panneau de gauche était prêt à l'emploi au plus tôt en 1519 et le panneau droit en 1528. Voir P. KLEIN, *Unfolding the Netherlandish Diptych: Dendrochronological Analyses, Essays in Context*, p. 222. Par ailleurs, les cadres originaux, qui auraient pu livrer des informations décisives, n'ont malheureusement pas été conservés.

107. Voir annexe 1, n° 5.

108. Voir *Ibid.*, n° 18.

109. Voir *Ibid.*, n° 12.

110. Voir *Ibid.*, n° 31.

111. Voir en dernier lieu sur le sujet: C. VOGELAAR, J.P. FILEDT KOK, H. LEEFLANG, I.M. VELDMAN, *Lucas van Leyden en de Renaissance, Anvers–Leyde*, 2011.

L'on peut établir entre Lucas van Leyden et les artistes gravitant dans l'orbite de Marguerite d'Autriche reste tenu, il n'en est rien pour Jan van Scorel. En effet, comme le signale K. van Mander dans sa biographie de l'artiste, Jan van Scorel a travaillé quelques années dans l'atelier de Jan Gossart<sup>112</sup>. C'est très probablement par son entremise que le Néerlandais a pris connaissance de la formule du diptyque à portrait dévotionnel dédié à la Vierge, si chère à la régente des Pays-Bas et aux personnes de son entourage.

En conclusion, le diptyque à portrait(s) dévotionnel(s) apparaît très clairement comme une formule picturale standardisée, ne laissant finalement que peu de place à l'originalité du peintre et à la demande du commanditaire. Si cette codification avait déjà été soulignée, l'analyse systématique du corpus des diptyques dévotionnels (et des portraits ayant probablement appartenu à de telles œuvres) – basée sur les aspects formels des images, sur le statut social des dévots et sur la provenance géographique des œuvres – a permis d'affiner notre compréhension de ce phénomène culturel, alliant piété et prestige. Il convient, en outre, de nuancer l'idée commune selon laquelle cette formule picturale a connu un important succès dans les Pays-Bas aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. En réalité, elle s'est diffusée selon des canaux bien précis – du duc à la bourgeoisie, en passant par l'aristocratie – et dans des régions limitées.

Le diptyque à portrait dévotionnel peint sur bois a d'abord été introduit dans les anciens Pays-Bas au début du xv<sup>e</sup> siècle, par l'entremise des ducs de Bourgogne, et plus précisément de Philippe le Bon. Les plus anciens diptyques à portrait dévotionnel qui nous sont parvenus datent des années 1450–1460 et ont tous été commandés à Rogier van der Weyden et à son atelier par des nobles et des hauts fonctionnaires ducaux. Après 1460, la production de diptyques connaît une interruption d'une vingtaine d'années et ne reprend que dans les années 1480, et ce essentiellement au sein de la bourgeoisie et des nations étrangères établies à Bruges. Or, c'est précisément à cette époque que Jean Gros s'établit dans la ville et place probablement le diptyque dans son oratoire à l'église Saint-Jacques. Selon toute vraisemblance, c'est donc par le biais de cette œuvre que la formule du diptyque à portrait dévotionnel s'est diffusée dans la région brugeoise. Durant les deux dernières décennies du xv<sup>e</sup> siècle, elle connaît alors sa période la plus florissante, et ce quasi exclusivement à Bruges. Fait intéressant, le passage de cette formule picturale de la noblesse à la bourgeoisie s'accompagne d'une adaptation formelle. Là où les nobles figuraient devant des fonds neutres, conformément à la formule exploitée dans les portraits dynastiques bour-

---

112. *Ter selver tijt was Iannijn de Mabuse in den dienst van Philippus van Burgundien, Bisschop van Wtrecht: en also Mabuse seer geruchtigh was, is Schoorel by hem t'Wtrecht comen woenen om wat te leeren: doch gheduerde niet langhe.* KAREL VAN MANDER, *Het schilder-boeck*, Haerlem, Paschier van Wesbusch Boeck, 1604, fol. 235r.

guignons, les bourgeois préfèrent figurer dans des intérieurs domestiques traduisant leur richesse grandissante. Au *xvi<sup>e</sup>* siècle, la production de diptyques se perpétue dans cette ville, mais connaît surtout un renouveau dans l'entourage de Marguerite d'Autriche. Étrangement, la mort de Marguerite d'Autriche coïncide avec la disparition de ce genre pictural. Le dernier diptyque à portrait dévotionnel que l'on conserve est, en effet, celui de Jan van Scorel, daté des environs de 1527–1530. Le diptyque à portrait dévotionnel apparaît ainsi comme une formule picturale n'ayant connu qu'un développement limité dans des sphères sociales et géographiques restreintes, et ce pendant une période assez courte. Sa production semble plus relever d'un effet de mode que d'un profond succès.

## ANNEXE 1

**Liste des diptyques à portrait(s) dévotionnel(s) produits dans les anciens Pays-Bas entre 1400 et 1550<sup>113</sup>**

1. ANONYME BRUGEOIS, *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un jeune homme en prière, ca 1490*, 37,2 x 27,2 cm (volet gauche); 37,1 x 26,9 cm (volet droit), LONDRES, Courtauld Institute, n° inv. Lee bequest 1947.  
*Biblio.*: ENP, t. 6a, n° 111; D. DE VOS, D. MARECHAL, W. LE LOUP, *Catalogue Hans Memling*, Bruges, 1994, n° 83.
2. ANONYME BRUGEOIS, *Diptyque de Joos van der Burch, ca 1490*, 56,6 x 36,9 cm (volet gauche); 56,1 x 35,7 cm (volet droit), HARVARD, Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, n° inv. 1906.6a–b.  
*Biblio.*: ENP, t. 2, n° 107c; J.O. HAND, C.A. METZGER, R. SPRONK, *Prayers and Portraits. Unfolding The Netherlandish Diptych*, Washington–New Haven–Londres, 2006, n° 40.
3. ANONYME BRUXELLOIS, *Diptyque de Willem Schouteteet, 1482*, 28 x 22 cm (chaque volet), BERLIN, Bode Museum, n° inv. B84 et B85.  
*Biblio.*: J. TOMBU, P. LEFÈVRE, Un diptyque de l'Église Saint-Nicolas à Bruxelles, *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 35, 1930, p. 175–178.
4. ANONYME DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX, *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un couple en prière, ca 1460–1500*, 35 x 23,5 cm (chaque volet), ANVERS, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° inv. 517–518.  
*Biblio.*: HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, n° 30.
5. JEAN BELLEGAMBE, *Diptyque de Jeanne de Boubais, ca 1507–1533*, 43 x 28 cm (chaque volet), PITTSBURGH, Frick Art and Historical Center, n° inv. 1970.063.  
*Biblio.*: ENP, t. 12, n° 123; HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, n° 1.
6. GÉRARD DAVID, *Diptyque de Bernardijn de Salviati, ca 1501*, 104,5 x 94,3 cm (chaque volet), LONDRES, National Gallery, n° inv. NG 1045 (volet gauche); BERLIN, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, n° inv. 573 (volet droit).  
*Biblio.*: ENP, t. 6b, n° 185, 219; L. CAMPBELL, *The National Gallery of London. The Fifteenth Century Netherlandish School*, Londres, 1998, p. 122–133.
7. JAN GOSSART, *Diptyque d'Antonio Siciliano, ca 1508*, 41 x 24 cm (chaque volet), ROME, Galleria Doria Pamphili.  
*Biblio.*: ENP, t. 8, n° 3; HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, n° 13; *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works*, éd. M.W. AINSWORTH, New York–Londres–New Haven, 2010, n° 7a–b.
8. ID., *Diptyque de Don Juan Zúñiga y Avellaneda, ca 1500–1530*, dimensions inconnues, Barcelone, Capilla Real, el Palau (détruit).  
*Biblio.*: ENP, t. 8, add. 162; J.M. MARCH, Tres tablas del Palau de Barcelona atribuibles a Mabuse, *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, t. 52, 1948, p. 289–301; *Man, Myth, and Sensual Pleasures*, n° 62a–b.

---

113. Chaque mention d'œuvre est accompagnée de la référence bibliographique la plus récente et/ou la plus complète relative à l'œuvre en question, ainsi qu'à sa référence dans l'édition anglaise de la somme de M.J. FRIEDLÄNDER (*Early Netherlandish Painting*, 14 vol., Leyde–Bruxelles, 1967–1976), signalée comme suit: ENP, t., n° d'œuvre.

9. ID., *Diptyque de Jean Carondelet*, 1517, 42 x 27 cm (chaque volet), PARIS, Musée du Louvre, n<sup>os</sup> inv. 1442–1443.  
*Biblio.*: ENP, t. 8, n<sup>o</sup> 4; J. SANDER, Ammerkungen zu Jan Gossart, *Tributes in Honor of Hanes H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, éd. J.F. HAMBURGER, A.S. KORTEWEG, Londres–Turnhout, 2006, p. 421–426; *Man, Myth, and Sensual Pleasures*, n<sup>o</sup> 40.
10. ADRIEN ISENBRANT (attribué à), *Diptyque Van de Velde*, 1521, 144 x 143 cm (volet gauche avec cadre); 138 x 138 cm (volet droit), BRUXELLES, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, n<sup>o</sup> inv. 2592 (volet gauche); BRUGES, Église Notre-Dame (volet droit).  
*Biblio.*: ENP, t. 11, n<sup>o</sup> 138; *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Notices*, éd. M.P.J. MARTENS, P. HUVENNE, Bruges, 1998, n<sup>o</sup> 40.
11. ID. (attribué à), *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un membre de la famille Hillenberger en prière*, 1513, 31,7 x 22,2 cm (chaque volet), MIAMI, Coral Gables, Lowe Art Museum.  
*Biblio.*: ENP, t. 1, p. 43; A. DÜLBERG, *Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, 1990, n<sup>o</sup> 15.
12. LUCAS DE LEYDE, *La Vierge à l'Enfant avec un homme en prière accompagné de sainte Marie-Madeleine* (formait anciennement un diptyque), 1522, 50 x 68 cm et 42 x 29 cm, MUNICH, Alte Pinakothek, n<sup>os</sup> inv. 148 et 149.  
*Biblio.*: ENP, t. 10, n<sup>o</sup> 114; M. SCHAWÉ, *Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei*, Munich, 2006, p. 320–321.
13. MAÎTRE DE 1499, *Diptyque de Christian de Hondt*, 1499, 31 x 14,5 cm (chaque volet), ANVERS, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n<sup>os</sup> inv. 255–256.  
*Biblio.*: ENP, t. 4, n<sup>o</sup> 37; HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, n<sup>o</sup> 21.
14. ID., *Diptyque de Marguerite d'Autriche, ca 1501–1507*, 30,6 x 14,6 cm (volet gauche); 30,6 x 14,8 cm (volet droit), GAND, Museum voor Schone Kunsten, n<sup>o</sup> inv. 1973–A.  
*Biblio.*: *Women of Distinction: Margaret of York/Margaret of Austria*, éd. D. EICHBERGER, Turnhout, 2005, n<sup>o</sup> 95.
15. MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARIE-MADELEINE, *Diptyque de Willem van Bibaut*, 1523, 25 x 14,5 cm (chaque volet), AMSTERDAM, Collection privée.  
*Biblio.*: *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuizers. Verschenen ter gelegenheid van de tentoonstelling in het voormalige kartuizerklooster « O.L. Vrouw van Bethlehem » te Roermond, maart–juni 2009*, éd. K. PANSTERS, Zwolle, 2009, n<sup>o</sup> 30.
16. MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE, *Diptyque de la Vierge à l'Enfant adorée par trois dévots*, 1486, 28 x 21 cm (chaque volet), ANVERS, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n<sup>os</sup> inv. 5004–5004bis.  
*Biblio.*: ENP, t. 6a, n<sup>o</sup> 116; HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, n<sup>o</sup> 24.
17. ID., *Diptyque de Lodovico Portinari, ca 1479–1483*, 51 x 39,4 cm (volet gauche); 41,4 x 29,7 cm (volet droit), PHILADELPHIE, Philadelphia Museum of Art, n<sup>o</sup> inv. 1917 (volet droit); CAMBRIDGE, Bush-Reisinger Museum, n<sup>o</sup> inv. 1943.07 (volet gauche).  
*Biblio.*: ENP, t. 6a, n<sup>os</sup> 122, 134; HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, p. 9–10.

18. MAÎTRE DU DIPTYQUE DE BRUNSWICK, *Diptyque de sainte Anne trinitaire adorée par un moine présenté par sainte Barbe*, ca 1500, 35 x 23 cm (chaque volet), BRUNSWICK, Herzog Anton Ulrich-Museum, n° inv. 13.  
*Biblio.* : ENP, t. 5, n° 16; *Het Geheim van de Stilte*, p. 53–55.
19. HANS MEMLING, *Diptyque de Jean du Cellier*, après 1482, 25,2 x 15,1 cm (volet gauche); 25,8 x 16 cm (volet droit), PARIS, Musée du Louvre, n° inv. RF 309 et RF 886.  
*Biblio.* : ENP, t. 6a, n° 15; B. LANE, *Hans Memling. Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, Londres–Turnhout, n° 61.
20. ID., *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un homme en prière*, ca 1480–1490, 41,1 x 33,2 cm (chaque volet), CHICAGO, Chicago Art Institute, n° inv. 1933.1050, 1953.467.  
*Biblio.* : ENP, t. 6a, n° 50, 92; LANE, *Hans Memling. Master Painter*, n° 20.
21. ID., *Diptyque de la Vierge au buisson de roses*, ca 1490, 43,3 x 31,1 cm (chaque volet), MUNICH, Alte Pinakothek, n° inv. 680, 1401.  
*Biblio.* : ENP, t. 6a, n° 104; LANE, *Hans Memling. Master Painter*, n° B9.
22. ID., *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, 1487, 44 x 33,5 cm (chaque volet), BRUGES, Memlingmuseum, n° inv. O. SJ178. I.  
*Biblio.* : ENP, t. 6a, n° 14; LANE, *Hans Memling. Master Painter*, n° 14.
23. JAN MOSTAERT, *Diptyque de Marie de Bourgogne*, ca 1520, 24 x 16 cm (chaque volet), ENSCHEDE, Rijksmuseum Twenthe, n° inv. 13 (volet gauche); MADRID, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, n° inv. 1930.76 (volet droit).  
*Biblio.* : ENP, t. 10, n° 4; HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, n° 28.
24. JAN PROVOOST, *Diptyque d'un frère mineur*, 1522, 50 x 40,2 cm (chaque volet), BRUGES, Hôpital Saint-Jean, Memlingsmuseum, n° inv. OSJ 19I.  
*Biblio.* : HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, n° 31.
25. MICHEL SITTOW, *Diptyque de Don Diego de Guevara*, ca 1515–1518, 33,1 x 25,6 cm (volet gauche); 33,6 x 23,7 cm (volet droit), BERLIN, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, n° inv. 1722 (volet gauche); WASHINGTON, The National Gallery of Art, n° inv. 1937.1.46 (volet droit).  
*Biblio.* : HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, n° 34.
26. ROGIER VAN DER WEYDEN, *Diptyque de Jean de Froimont*, ca 1460, 49 x 31,5 cm (volet gauche); 49 x 31 cm (volet droit), CAEN, Musée des Beaux-Arts, n° inv. M91 (volet gauche); BRUXELLES, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, n° inv. 4279 (volet droit).  
*Biblio.* : ENP, t. 2, n° 30, 31; HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, n° 38.
27. ID., *Diptyque de Jean Gros*, ca 1455–1460, 36 x 27 cm (volet gauche); 38,5 x 28,6 cm (volet droit), Tournai, Musée des Beaux-Arts, n° inv. 421 (volet gauche); CHICAGO Art Institute, n° inv. 33.1051 (volet droit).  
*Biblio.* : ENP, t. 2, n° 28, 29; Rogier van der Weyden, 1400–1464, *Maître des Passions*, éd. L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK, Louvain, 2009, n° 20a–b.
28. ID., *Diptyque de Philippe de Croij*, ca 1450–1460, 49 x 30 cm (volet gauche); 49 x 31 cm (volet droit), SAN MARINO, Henry E. Huntington Library and Art Gallery, n° inv. 26.105 (volet gauche); ANVERS, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° inv. 254 (volet droit).  
*Biblio.* : ENP, t. 2, n° 39, 40; Rogier van der Weyden, 1400–1464, n° 19a–b.

29. ID. (entourage de), *Diptyque de Jeanne de France*, 2<sup>e</sup> moitié du xv<sup>e</sup> siècle, 34 x 22,5 cm (chaque volet), CHANTILLY, Musée Condé, n<sup>o</sup> inv. 107.  
*Biblio.*: ENP, t. 2, n<sup>o</sup> 88; M. COMBLEN-SONKES, *Les musées de l'Institut de France. Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris, Musée Condé à Chantilly, Les Primitifs flamands*, t. 1, Bruxelles, 1988, n<sup>o</sup> 158.
30. BERNARD VAN ORLEY (copie d'après), *Volet droit du « Diptyque de Marguerite d'Autriche »*, ca 1518 (l'original), 24 x 18 cm, OTTAWA, National Gallery of Canada, n<sup>o</sup> inv. 28531.  
*Biblio.*: ENP, t. 8, n<sup>o</sup> 133; *Women of Distinction*, n<sup>o</sup> 104.
31. JAN VAN SCOREL, *Diptyque de la Vierge à l'Enfant avec un homme en prière*, ca 1527–1530, 65 x 44 cm (chaque volet), BERLIN, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, n<sup>o</sup> inv. 644B (volet gauche); TAMBOV, Kartinja Galerija, n<sup>o</sup> inv. 13 (volet droit).  
*Biblio.*: ENP, t. 12, n<sup>o</sup> 362; HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, n<sup>o</sup> 33.

## ANNEXE 2

### Œuvres considérées comme des diptyques, mais devant être retirées du corpus<sup>114</sup>

- ANONYME DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX, *Diptyque (?) de Jean de le Cambe*, 46,5 x 29,8 cm (chaque volet), LILLE, Musée de l'hospice Comtesse, n<sup>o</sup> inv. D968.1.
- ANONYME DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX, *Deux volets. Un chartreux en prière accompagné par saint Hubert. La Vierge à l'Enfant et Élisabeth de Hongrie*, 22 x 15,5 cm (chaque volet), LIÈGE, Musée du Grand Curtius, n<sup>o</sup> inv. A11.
- ANONYME DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX, *Diptyque Palude (?)*, 38 x 25 cm (chaque volet), LIÈGE, Musée du Grand Curtius, n<sup>o</sup> inv. A10.
- JAN GOSSART, *Diptyque (?) de Jean Carondelet et saint Donatien*, 43 x 34 cm (chaque volet), Tournai, Musée des Beaux-Arts, n<sup>o</sup> inv. 370 (volet gauche); KANSAS CITY, The Nelson-Atkins Museum of Art, n<sup>o</sup> inv. 63–17 (volet droit).
- BERNARD VAN ORLEY, *Portrait de Jean Carondelet tenant un livre*, 53 x 37 cm, MUNICH, Alte Pinakothek, n<sup>o</sup> inv. WAF 742 (105); *La Vierge à l'Enfant*, 50,5 x 37 cm, POLESDEN LACEY MANSION, The National Trust.
- JAN VERMEYEN, *Diptyque (?) d'Érard de la Marck*, 64 x 54,5 cm (volet droit) et 63,5 x 54 cm (volet gauche), HAARLEM, Frans Hals Museum, n<sup>o</sup> inv. 683 (volet gauche); AMSTERDAM Rijksmuseum, n<sup>o</sup> inv. A4069 (volet droit).

114. Concernant la justification de ces retraits, le lecteur consultera notre thèse de doctorat: FALQUE, *Portraits de dévots*, p. 179–189.